

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL FİLM
YAPIM VE GÖSTERİM PRATİKLERİ:
BLUTV ÖRNEĞİ

NAZ MELİS ÖZDİL

2501181968

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NİŞANCI

İSTANBUL - 2021

ÖZET

DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL FİLM YAPIM VE GÖSTERİM PRATİKLERİ:

BLUTV ÖRNEĞİ

NAZ MELİS ÖZDİL

Belgesel film, en yalın tanımı ile yönetmenin gerçekliği kendi yaratıcılığı ile kaydettiği bir film biçimidir. Belgeseller, içinde yaşanılan dünyanın sahici bir temsilini izleyiciye sunmaktadır. Bu film biçimi, tarihsel süreçten günümüze teknoloji ile kurduğu ilişki neticesinde değişmekte ve yenilenmektedir. Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson gibi öncü belgeselcilerle başlayan süreç, 1960'larda teknikte meydana gelen gelişmelerle Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema ve Arı-Göz Sinema Hareketleri ile yeni bir belgesel biçimini almıştır. Taşınabilir kamera ve taşınabilir ses kayıt cihazları ile yönetmenler özgürleşmiş ve sinemadaki finansman sorunları nedeniyle belgeseller televizyonda gösterilmiştir. Bu yenilenme neticesinde sinemada belgesel film, televizyonda televizyon belgeseli ismini alan bu biçim, dijital platformlarda yeni bir isim almaktadır. Günümüzde yeni medya ve izleyici, dijital platformdaki belgesellerin yapım pratiklerini, biçim ve içeriğini belirlemektedir. Dijital platformlarda belgeseller, dinamik bir görsel-ışitsel dil benimsemektedir. Bu yeni belgesel dili, gözleme dayalı çekim, aktüel ve hareketli kamera, doğal aydınlatma, yakın planlar, hızlı, sık çekimli, jump cut'lı, dinamik müzik ve dinamik kurgu prensiplerinden oluşmaktadır.

Bu çalışmada dijital platformların belgesel film yapım ve gösterim pratikleri, BluTV ortak özel yapım belgeselleri örneğinde incelenerek dijital platformlardaki yeni belgesel dilinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Araştırmada sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği kullanılmıştır. Bu kapsamda BluTV ve birlikte çalıştığı yapımcı ve yönetmenlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Film, Kurmaca Dışı, Yapım, Gösterim, Dijital Platform, BluTV.

ABSTRACT

THE DOCUMENTARY FİLM PRODUCTION AND SCREENING PRACTICES ON DIGITAL PLATFORMS:

THE EXAMPLE OF BLUTV

NAZ MELİS ÖZDİL

Documentary film, with its simplest definition, is a form of cinema in which the director shoots reality with her/his own creativity. Documentaries present a genuine representation of the world in which we live. This film form has been changing and renewed as a result of its relationship with technology from historical process to the present. The process, which started with leading documentaries such as Robert Flaherty, Dziga Vertov and John Grierson, took a new form of documentary with Cinéma Vérité, Cinema Direct, Free Cinema and Candid-Eye Movements with the developments in technique in the 1960s. With portable cameras and portable audio recorders, directors were liberated, and documentaries were shown on television due to financing problems in cinema. As a result of this renewal, this film form, which has been named as documentary film in cinema and television documentary on television, takes a new name in digital platforms. Today, new media and the audience determine the production practices, form and content of documentaries on the digital platforms. Documentaries on digital platforms adopt a dynamic audio-visual language. This new documentary language consists of observational shooting, actual and moving camera, natural lighting, close-ups, fast and frequent shooting, jump cut, dynamic music and dynamic editing principles.

In this study, it is aimed to reveal the new documentary language in digital platforms by examining the documentary film production and screening practices of digital platforms in the example of BluTV co-production documentaries. Interview technique, one of the qualitative research methods in social sciences, is used in the research. In this context, interviews were held with BluTV and its producers and directors. The data obtained as a result of the interviews were analyzed with the descriptive analysis method.

Keywords: Documentary Film, Nonfiction, Production, Screening, Digital Platforms, BluTV.



ÖNSÖZ

Görsel ve işitsel evrenin hızlı bir şekilde değişim gösterdiği, farklı mecralardan, gerçekliğe dair farklı anlatıların paylaşıldığı günümüzde, dijital platformlar belgesel için yeni bir anlatı ortamı yaratmaktadır. Dijital Platformlarda Belgesel Film Yapım ve Gösterim Pratikleri: BluTV Örneği başlıklı çalışma, bu yeni ortamın yarattığı yeni belgesel dilini BluTV ortak özel yapım belgeselleri özelinde inceleyerek dijital platformda belgeselin yapım ve gösterim pratiklerinin geçirdiği dönüşümü ortaya koymayı ve yeni belgesel formunu isimlendirmeyi amaçlamaktadır. Yeni bir içerik üretim alanı olan dijital platformlar, kendi yayıncılık ilkeleri, yapım stratejileri ve abonelerinin/izleyicilerinin seyir alışkanlıklarına bağlı olarak ortak özel yapım belgeseller gerçekleştirilmektedir. Bu araştırma, daha önce çalışılmamış olan dijital platformlarda, belgesel filmin yapım ve gösterim pratikleri açısından geçirdiği dönüşümü BluTV örneğinde ortaya koyarak literatüre yeni bir katkı sunması, dijital platformlarda belgeselleri yeni bir şekilde tanımlaması/isimlendirmesi ve belgesel sinema alanındaki çalışmalara yeni bir bakış ve yeni bir çerçeve sunması açısından önemlidir. Bu kapsamda ilk olarak belgeselin tanımlanmasına dair kuramsal yapıya, teknik ve biçim-içerik ilişkisi bağlamında belgeselin sinema ve televizyondaki yapım ve gösterim pratiklerine yer verilmiş, belgesel film yapım süreçleri, yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları boyunca incelenmiş ve son bölümde BluTV ortak özel yapım belgeselleri yapılan görüşmeler çerçevesinde analiz edilerek dijital platformda belgeselin yapım ve gösterim pratikleri ortaya konulmuştur.

Bu çalışma, dört yıl lisans ve iki yıl yüksek lisans olmak üzere toplam altı yıllık radyo, televizyon ve sinema eğitiminin bir birikimidir, yazınsal olarak yansımalarıdır. Kuramsal alana hakim olmamda katkısı büyük olan, her şeyden önce öğrenmeyi sistemli bir şekilde öğreten, sinema sanatını hayatımın bir parçası olmasını sağlayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümü hocalarıma, kendisi ile belgesel film yapabilme fırsatına sahip olduğum, kuramsal ve pratik alanda yol gösterdim, tez ve film proje danışmanım, teorik bilgi birikiminin yanı sıra aynı zamanda pratikte önemli bir belgesel film yönetmeni olan hocam Dr. Öğr. Üyesi İlky Nişancı'ya, lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca manevi desteğini hep hissettiğim, kendisinden iletişim ve sanat alanında çok kıymetli bilgiler edindiğim

sevgili Doç. Dr. Özgü Yolcu hocama, tezimin ortaya çıkmasında katkıları olan BluTV'ye, sorularıma içtenlikle yanıt veren, vakit ayıran ve her an desteğini hissettiğim BluTV'de Drama Departmanı Müdürlüğü yapmış Sarp Kalfaoglu'na, iş yoğunluğuna rağmen vakit ayırarak sorularıma içtenlikle yanıt veren Pavyon (2019) belgesel yapımının yönetmeni Sami Öztürk'e, Ankara Havası (2020) belgeselinin yapımcısı Duygu Çıkkı'ya, Ganyan (2020) belgesel yapımı yönetmeni Cem Tabak'a, Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) belgesellerinin yapımcısı Engin Önder'e katkılarından dolayı çok teşekkür ediyorum.

Son olarak bilime inanan, aydın düşünceli bir birey olabilmem için beni yetiştiren, eğitimime her daim öncelik ve önem veren ilk öğretmenim, canım annem Tülin Özdil'e, yaşasaydı gurur duyacağını bildiğim canım babam Süleyman Naci Özdil'e, her daim yanımda olan abim Oğulcan Özdil ve ikiz kardeşim Batuhan Özdil'e manevi desteklerinden dolayı sonsuz teşekkür ediyorum.

İSTANBUL-2021
NAZ MELİS ÖZDİL

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BELGESEL FİLM TÜRÜNÜN BİÇİM OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI	4
1.1. Sinemada Kurmaca ve Kurmaca Olmayan Film Türlerinin Sınıflandırılması.....	4
1.1.1. Belgesel Film Türü Çeşitlerinin Sınıflandırılması.....	11
1.2. Belgesel Film Türünün Kurmaca Film Türü Ekseninde Tanımlanması.....	13
1.3. Teknik ve Biçim-İçerik İlişkisi Bağlamında Belgesel Filmin Sinemada Geçirdiği Tarihsel Süreç.....	24
1.3.1. Belgesel Filmin Kâşifi: Robert Joseph Flaherty ve Belgesel Film Yapım Pratiği.....	29
1.3.2. Film Kameralı Dziga Vertov ve Belgesel Film Yapım Pratiği.....	35
1.3.3. İngiliz Belgesel Okulu'nun Kurucusu John Grierson ve Belgesel Film Yapım Pratiği.....	46
1.3.4. Teknik ve Biçim İlişkisi Bağlamında Belgesel Filmde Çağdaş Akımlar: Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema, Arı-Göz Sinema ve Belgesel Film Yapım Pratikleri.....	53
1.3.4.1. Cinéma Vérité (Sinema-Gerçek).....	57
1.3.4.2. Doğrudan Sinema (Cinema Direct).....	61
1.3.4.3. Özgür Sinema (Free Cinema).....	65
1.3.4.4. Arı-Göz Sinema Hareketi (Candid-Eye Movement)....	69

1.4.	Teknik ve Biçim-İçerik İlişkisi Bağlamında Belgeselin Televizyonda Geçirdiği Tarihsel Süreç.....	73
1.4.1.	Televizyonda Belgesel Programları: Televizyon Belgeseli.....	76
1.4.2.	Televizyonda Belgesel Yapım Pratikleri: BBC'nin ve TRT World'ün Belgesel Yapım Pratiği Şablonu.....	85
2.	BÖLÜM: BELGESEL FİLM YAPIM SÜREÇLERİ.....	97
2.1.	Belgesel Filmde Yapım Öncesi Aşama (Pre-Prodüksiyon).....	97
2.1.1.	Fikir Geliştirme, Araştırma ve Proje Önerisi Hazırlama.....	97
2.1.2.	Belgesel Film Yapım Destekleri.....	104
2.2.	Belgesel Filmde Yapım Aşaması (Prodüksiyon).....	107
2.2.1.	Belgesel Filmin Yönetimi.....	108
2.2.2.	Aydınlatma ve Ses.....	109
2.2.3.	Röportaj (Görüşme).....	113
2.3.	Belgesel Filmde Yapım Sonrası Aşama (Post Prodüksiyon, Dağıtım ve Gösterim).....	114
3.	BÖLÜM: BLUTV'NİN BELGESEL FİLM YAPIM VE GÖSTERİM PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ	122
3.1.	Dijitalleşme Ekseninde Dijital Yayıncılık, Dijital Platformlar ve BluTV.....	122
3.2.	Araştırmanın Problemi.....	127
3.3.	Araştırmanın Amacı.....	128
3.4.	Araştırmanın Önemi.....	128
3.5.	Araştırmanın Yöntemi.....	128
3.6.	Araştırmanın Evreni.....	130
3.7.	Sınırlılıklar ve Örneklem.....	130
3.8.	Araştırma Soruları.....	135
3.9.	Bulgular ve Verilerin Analizi.....	138
	SONUÇ	179
	KAYNAKÇA	188

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1.1. Kurmacanın Kurmaca Dışı ile İlişkisi.....	9
Tablo 1.2. Belgesel Filmin Belgesel Dışı Filmlerle İlişkisi.....	9
Tablo 1.3. Kurmaca Film ve Belgesel Film Farklılıkları.....	22
Tablo 1.4. Sinema Belgeseli ve Televizyon Belgesellerinin Yapım Pratikleri Karşılaştırılması.....	84
Tablo 1.5. BBC Olgusal Tür ve Belgesel Formatlı Yapımların Biçim ve İçerik Yönünden Yapım Pratiği Şablonu.....	89
Tablo 1.6. TRT World Belgesel Formatlı Yapımların Biçim ve İçerik Yönünden Yapım Pratiği Şablonu.....	94
Tablo 2.1. Belgesel Film Yapım Aşamaları.....	97
Tablo 2.2. Belgesel Yapımlarda Fikir Geliştirme Aşamasında Sorulacak Sorular.....	100
Tablo 2.3. Belgesel Film Yapım Öncesi Proje Öneri Düzenleme Formu.....	102
Tablo 2.4. Belgesel Film Yapım Aşamaları.....	120
Tablo 3.1. BluTV Ortak Özel Yapım Belgesellerinin Biçim ve İçerik Yönünden Yapım ve Gösterim Pratikleri Şablonu.....	174

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Coşku: Donbass Senfonisi (1931).....	39
Resim 1.2. Coşku: Donbass Senfonisi (1931).....	39
Resim 1.3. Sine-Göz/Film Kameralı Adam Filmi (1929).....	45
Resim 1.4. John Grierson Balıkçı Tekneleri Filmi (1929).....	49
Resim 1.5. Fransız Éclair 16 mm Film Kamerası.....	55
Resim 1.6. Nagra III NP Ses Kayıt Cihazı.....	56
Resim 1.7. Sony Portapak Video Kamera ve Ses Kayıtçısı.....	56
Resim 2.1. Caravaggio'nun Aziz Matta'nın Çağrılışı Tablosu (1599-1600) ve Chiroscuro Aydınlatma Örneği.....	109
Resim 2.2. Rembrandt'ın Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi Tablosu (1632) ve Rembrandt Aydınlatma Örneği.....	110
Resim 2.3. da Vinci'nin Mona Lisa Tablosu (1503-1507) ve Düz (Notan) Aydınlatma Örneği.....	110
Resim 2.4. Kağıt Kurgusu Örneği.....	118
Resim 3.1. Pavyon (2019) Ortak Özel Yapım Belgeseli Bitiş Jeneriği Kurmaca İbaresini.....	165
Resim 3.2. Pavyon (2019) Ortak Özel Yapım Belgeseli Bitiş Jeneriği Oyuncular.....	166
Resim 3.3. Sıkışmışlık (2019) 6. Bölüm Kurgu Örneği.....	170

GİRİŞ

Auguste ve Louis Lumière Kardeşler'in 1895 yılında hem kaydedici, hem de gösterici olan sinematografi icat etmesi ve ilk gösterimi gerçekleştirmesinden günümüze dek sinema, hareketi ve özünde hikayesini kaydeden, bunu yaparken meselesini sinematografik unsurlar aracılığıyla dışavuran bir sanatsal yaratım olmuştur. Bu sanatsal yaratımlar ise tarihler boyunca film yönetmeni Andrey Tarkovski'nin deyişiyle zamanı mühürlemiştir ve onu günümüze taşımıştır (Tarkovski, 2017). İçinde yaşadığımız dünyanın tarihsel birer temsilini sunan, gerçekliği konu alan ve görüntüleyen belgesel filmler, hem zamanı, hem de gerçekliği mühürlemekte ve her dönemde çağına tanık olmaktadır.

Lumière Kardeşler'in belge niteliği taşıyan ilk filmlerinin ardından belgesel filme dair tarihsel süreç, Robert Flaherty'nin belgesel filmleri ile değişmiştir. Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filmi, belgeseli belge niteliğinden kopararak onu sanatsal boyutuna taşımış, Grierson'un Moana filmine dair yazdığı eleştiri yazısından sonra ise belgesel kavramı tam anlamı ile şimdiki tanımını kazanmıştır. Grierson'a göre belgesel film, gerçekliğin yaratıcı bir yorumudur. Bu tanım ile başlayan belgesel filmi anlamlandırma süreci, içinde yaşanılan dünyanın tarihsel bir temsilini ve bu dünyaya ait gerçekliği yönetmenin yaratıcı bir şekilde işlemesi ile kurmaca olmayan/kurgusal olmayan (nonfiction) film sınıflandırması içerisindeki yerini almıştır.

“...Sinema, saniyede 24 kare gerçektir.” diyen film yönetmeni Jean-Luc Godard, belgesel sinemanın özünü bu tanım ile ifade etmektedir. Belgesel filmin özünde gerçeklik olgusu yatmaktadır ve belgesel film yönetmenleri saniyede 24 kare gerçekliği görüntülemektedir. Bu gerçeklik ise aktarıldıkları sinema, televizyon ve dijital platform gibi mecralarla ve tekniğin sunduğu olanaklarla biçim ve içerik yönünden değişmekte fakat özü yani gerçekliği aktarımı itibari ile aynı kalmaktadır. Tüm bu süreçte belgesel film, yapım ve gösterim pratiklerinde meydana gelen değişim ile sinemada belgesel film, televizyonda televizyon belgeselleri (programları) ve dijital platformlarda ise yeni bir belgesel anlatı formunu almaktadır.

Bu çalışmada dijital platformlarda belgesel filmlerin teknik ve yapım pratiklerini oluşturan biçim-içeriği ile gösterimi arasındaki ilişki, yapım ve gösterim

pratikleri ekseninde ele alınarak yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçleri boyunca dijital platformlarda belgesel filmlerin nasıl gerçekleştirildiği BluTV ortak özel yapım belgeselleri örneğinde incelenmekte, dijital platformlarda belgesellerin, sinema ve televizyon belgesellerinden farklarının ve dijital platformlarda belgesel filmin yapım ve gösterim yönünden geçirdiği dönüşüm neticesinde meydana gelen yeni belgesel formu olan dijital platform belgesellerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Tez, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, belgesel film türünün biçim olarak ortaya çıkışı, sinemada kurmaca/kurgu (fiction) ve kurmaca olmayan/kurgusal olmayan (nonfiction) film türleri ekseninde ve gösterim mecrasına bağlı olarak tarihsel süreç içerisinde tanımlanarak açıklanmakta, belgesel film türünün çeşitlerine değinilmekte, belgesel film türü, kurmaca film türü ekseninde tanımlanmaktadır. Sonrasında, belgesel film türünün teknik ilişkisi bağlamında sinemada biçim ve içerik yönünden geçirdiği tarihsel süreç belgesel film tarihine yön vermiş olan önemli yönetmenler Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson'un belgesel film yapım pratikleri ve tekniğin gelişimi sonucunda özgürleşerek ortaya çıkan Çağdaş Sinema akımlarının belgesel film yapım pratiklerine yer verilmekte, belgesel film türünün televizyonda yapım ve gösterim pratikleri açısından geçirdiği dönüşüm ise televizyonun gelişimi ile televizyon belgesellerinin ortaya çıkışı ekseninde tarihsel süreç içerisinde açıklanmaktadır. Televizyondaki bu dönüşümü ortaya koyabilmek adına İngiltere'de kamu hizmeti yayıncılığı yapan BBC'nin televizyonda belgesel yapım pratiklerini içeren biçim ve içeriksel yapım şablonu ile Türkiye'de örnek teşkil edebilmesi açısından dünyaya İngilizce yayın yapan ve belgeseller üreten TRT World'ün belgesel yapım pratiklerini içeren biçim ve içeriksel yapım şablonuna yer verilmektedir. Bu ilk bölümde belgeselin teknik ve biçim-içerik ilişkisi bağlamında sinema ve televizyonda geçirdiği dönüşüm tarihsel sürece paralel olarak ortaya konulmaktadır.

İkinci bölümde ise bir belgesel filmin nasıl yapıldığı sorusuna cevap aranarak belgesel filmin yapım süreçleri olan yapım öncesi (pre-produksiyon), yapım (produksiyon) ve yapım sonrası (post produksiyon) aşamaları detaylı olarak incelenmektedir. Bu ikinci bölümde belgesel filmin yapım aşamalarının neler olduğu ele alınmaktadır.

Son bölüm olan üçüncü bölümde ise dijitalleşme ekseninde dijital yayıncılık, dijital platformlar ve BluTV'nin ortaya çıkışı açıklanmakta, Türkiye'de abonelik sistemi ile yayın yapan dijital platform BluTV'nin ürettiği ortak özel yapım belgesellere değinilmekte, dijital platformların belgesel film yapım ve gösterim pratiklerine dair BluTV ortak özel yapım belgeselleri özelinde, BluTV ve ortak özel yapım belgesellerin yapımcıları ve yönetmenleri ile yapılan araştırma ve görüşmelere ait elde edilen verilere değinilmekte, bu veriler, betimsel olarak analiz edilerek araştırmanın sonucuna yer verilmektedir.



1. BÖLÜM:

BELGESEL FİLM TÜRÜNÜN BİÇİM OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI

‘Film bitti, ama gerçeklik bitmedi.’

Ningen Jôhatsu (A Man Vanishes)1967- Shohei Imamura

1.1.Sinemada Kurmaca ve Kurmaca Olmayan Film Türlerinin Sınıflandırılması

Sinema evreni içerisinde filmler, film kuramcısı, düşünürler ve akademisyenler tarafından gerçekliği temel alarak belirli tür ve alt türlerde sınıflandırılmaktadır. Yapılan bu sınıflandırmalar sinema sanatının doğuşunda itibaren var olan düş ve gerçeğin çatışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu iki kutup noktasının bir ucunda günlük yaşamın kendisini, önceden belirlenen bir noktaya, sabit bir açıyla yerleştirdiği kamera ile 1 dakikadan uzun olmayarak, salt bir şekilde gerçekliği 1890 yılında icat ettikleri sinematograf ile kaydeden ve ilk kez 28 Aralık 1895 yılında toplu sinema deneyimini gerçekleştiren Auguste ve Louis Lumière Kardeşler bulunmaktadır, diğer ucunda ise Lumière Kardeşler’in aksine yanlısamanın olanaklarından yararlanarak öykü anlatıcılığını benimseyen ve izleyenlere yaşamın kendisini değil, kurguladığı gerçek dışı öykülü seyirliği sunan Robert Houdin tiyatrosunun yönetmeni Georges Méliès bulunmaktadır (Armes, 2019: 22-25-26). Méliès, Lumière’lerin aksine farklı bölümleri ve sahneleri birleştirerek sinemada (sineması tiyatronun etkisinden kurtulmasa bile) bir hikâye anlatmış ve öykülü sinemayı başlatmıştır (Nişancı, 2018: 199). Méliès, filmlerinde seyirciye yanlısama sunmaktadır. Burada en büyük paya sahip unsur ise onun aynı zamanda bir illüzyonist olmasıdır. Méliès’nin illüzyonistliği tam karşılığını kurgu sürecinde bulmuştur. Méliès, filmlerinin kurgu sürecinde keşfettiği kurgu teknikleri sayesinde seyircinin sinemada bir düş, bir yanlısama görmesini sağlamıştır.

Sinemaya bu iki ayrı bakış, sinema sanatını ilk yıllarından itibaren yaşamın gerçekliğini temel alan ve yaratıcısının hayal gücünü temel alan filmler şeklinde bir ayrıma sebep olmuştur. Böylelikle sinemada filmler, kurmaca film (fiction film) ve kurmaca dışı/kurmaca olmayan film (nonfiction film) türü olarak iki ana başlık ile

sınıflandırılmıştır. Bu iki ana tür altında yer alan filmler, taşıdıkları ortak özellikler ekseninde alt türler olarak gruplandırılmış ve sinemada türler kavramı ortaya çıkmıştır.

Tür/janr, Fransızca kökenli “genre” kelimesinin bir karşılığı olarak, ortak özellikler gösteren varlık veya nesnelerin belirli başlıklar altında sınıflandırılmasını ve gruplandırılmasını ifade etmektedir (Abisel, 2016: 27). Sinemada ise bu tanımdan yola çıkarak filmler, birbirleri ile belirli noktalarda ortak özellik taşımalarına göre sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda sinemada türler kavramsal açıdan tanımlanacak olursa, filmlerin birbirleri ile belirli açılardan ve yapı bakımından benzerlik göstermesi, ortak nitelikler, özellikler ve öğeler taşıması ve bu doğrultuda filmlerin gruplandırılmasıdır (Özön, 2008: 191). Abisel ise sinemanın endüstri boyutuna vurgu yaparak sinemada türleri, denenmiş olduğu için ticari zarar etme riski düşük olan film grupları şeklinde tanımlamaktadır (Abisel, 2016: 55). Tür kavramını, “Tür Kavramını Yeniden Düşünmek” isimli makalesinde yeniden değerlendiren Gledhill’den aktaran Akbulut ise türün toplumsal alan bilgisinden ekonomiye, estetikten izleyiciye dek toplumsal olan içinde ortaya çıkan, ondan beslenen ve onu besleyen, yaşayan ve değişen bir kavram olduğunu dile getirerek onun bir çoğul okuma alanı olduğunu vurgulamaktadır (Akbulut, 2019: 310).

Sinemada filmlerin başlıklara ayrılarak sınıflandırılması işlemi belirli şekillerde gerçekleştirilmektedir. Bir filmi, ilgili türe dahil ederken öncelikle filmin şu sorulara cevap verebilmesi gerekmektedir:

- 1) İlgili film türün nitelik ve özelliklerini ne ölçüde taşımaktadır?
- 2) İlgili film türe ne gibi yeni katkılarda bulunmaktadır?
- 3) İlgili film türün sınırlarını genişletmekte midir?
- 4) İlgili film türün nitelik ve özelliklerine bir şey katabilmiş midir?
- 5) İlgili film türün kendine özgü yöntemlerinden nasıl yararlanmaktadır?

(Özön, 2008: 194).

Sinemada türlerin sınıflandırılmasında filmin konuyu ele alış biçimi ve tutumu, kullandığı gereç ve kullanım tarzı dikkate alınmaktadır (Özön, 2008: 192). Burada yönetmenler ile türler arasındaki ilişki önemlidir. Yönetmenlerin sinemaya karşı tutumları değişip geliştikçe türler de gelişebilmektedir (Armes, 2019: 166). Bu tanım detaylandırılırsa, yönetmenlerin filmin temel yapı taşları olan tema, karakter, dekor, kostüm, olay örgüsü, müzik, anlatı yapısı gibi unsurları kullanışı yönünden ortak

belirli başlıklar altında birleştirilmektedir (Özkoçak, 2015: 3). Filmlerin sınıflandırılmasında akılda bulundurulması gereken şey film türünü belirlemenin bir etiketleme işi olmadığıdır. Özön'e göre sinemada türler arasına kesin bir çizgi çizilemez, bir film türüne dahil edilen film, başka bir türün özellik ve niteliklerini taşıyabilmektedir (Özön, 2008: 192). Bu doğrultuda gerçek ayrımı temel alınarak sinemada iki ana tür mevcuttur: yanılısamaya yer veren kurmaca/kurgusal (fiction) filmler ve yanılısamaya yer vermeden gerçekliği doğrudan aktaran kurmaca olmayan/kurgusal olmayan (nonfiction) filmler.

Kurmaca film türünü kendi içinde trajedi, komedi, dram, melodram, gerilim, bilim-kurgu, durum güldürüsü, korku alt türlerine ayıran Abisel, kurmaca türünün alt türlerini şu şekilde sınıflandırmanın mümkün olduğundan bahsetmektedir:

“Kurmaca hikayenin üzerine kurulduğu eylemin niteliği (savaş), eylemin yer aldığı özgün fiziki ortam (western, yol, uzay/bilim-kurmaca), eylemin ve olayların yerleştirildiği tarihsel dönem, öne çıkarılan duygular (aşk, korku, dehşet), hikayenin kahramanı (korsan, casus, gangster, dedektif, vampir, yaratık-canavar) yöneldiği seyirci kitlesi (kadınlar, gençler, eşcinseller, siyahlar), ele alınan toplumsal/kültürel mesele (suç) gibi çeşitli ve değişebilir kıstaslar kullanarak gruplamalar yapmak da mümkün” (Abisel, 2016: 60).

Özön ise sinemada kurmaca türleri, tarihsel film türü, yaşamöyküsel film türü, dinsel film türü, destan türü, kovboy film türü, ağlatı film türü, dram türü, melodram türü, güldürü türü, müzikli danslı film türü, serüven film türü, polis film türü, cinsellik film türü, korku film türü, bilimkurgu film türü, düşlemsel film türü, soyut-salt-deneysel film türü ve canlandırma türü olarak sınıflandırmış, belgesel film türünü ayrı bir başlık çerçevesinde ele almaktadır (Özön, 2008).

Yapılan tüm sınıflandırmalarda Grierson'ın deyimiyle sinema perdesinin, gerçekliğe açılan bir pencere olarak görülmesi (Adalı, 1986: 55) sonucunda belgesel film, kurmaca film türünden ayrı bir sınıflandırmaya tabii tutulmuştur. Ancak zaman içerisinde gerçeklere dayanan ve belgesel film türünün özelliklerini taşıyan filmlerin ortaya çıkması ile bu tanımlama yetersiz kalmıştır. Bunu ilk öngören kişi “Belgesel kaba bir terim, ama öylece kalsın...” sözleriyle dile getiren İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu ve film yönetmeni John Grierson olmuştur (Adalı, 1986: 57). Kurmaca dışı/kurgusal olmayan filmler için detaylı olarak akademik açıdan ele alan isim

Richard Barsam olmuştur. Barsam, 1973 yılında yazdığı *Nonfiction Film: A Critical History* isimli çalışmasında düşsel/yapıntı/kurmaca (fiction) ve kurmaca olmayan (nonfiction) ayrımını yaparak, belgesel film tanımının yerini almayacak fakat bunun yerine birçok farklı tanımı içine alacak daha kapsamlı bir tanım olan kurgusal olmayan sinema (nonfiction film) terimini önermiştir (Barsam, 1973: 2; Saunders, 2014: 25).

Kurgusal olmayan filmler, kurallarını bozmayan ticari amaçları ve ticari dağıtım sistemi dışında kalan, belli çevreler için olgusal (sadece olguları konu alan) veya belgesel (olgular hakkında sosyo-politik bir mesaj veren) yaklaşımlardan birisini içeren filmler şeklinde açıklanmaktadır (Gündeş, 1998: 22). Barsam'a göre 20. yüzyılın en dinamik sanat biçimi olan kurgusal olmayan sinema, 19. yüzyıl'da Lumière Kardeşler'in doğaya yakınlık arayışının nesnel bir tezahürü olarak Fransa'da onların filmleri ile doğmuştur (Barsam, 1973: 13-27-28). Kurmaca olmayan filmlerin bu ilk çıkış noktasının bu şekilde belirlenmesindeki sebep ise Lumière'lerin en başta sanata ve sonrasında sinemaya olan yaklaşımlarıdır. Lumière'lere göre sanat, gerçekliğin bir taklidi değildir, gerçekleri meydana getiren, gerçek insanların yaşamlarının doğal doğasına ve yapısına sadık bir şekilde doğrudan ve anlatsız bir kayıttır (Barsam, 1973: 28). Bu tanımlama çabası, resim sanatında ortaya çıkan izlenimcilik (empresyonizm) akımını hatırlatmaktadır. Empresyonizm, kendisinden önceki sanat akımlarının (Rönesans, Barok, Rokoko vb.) aksine eserlerinde aklın önceden bildiğini değil, gözün o anda gördüğünü vermek hedefindedir (Altuna, 1970: 34). Empresyonist sanatçılar, resimlerini yaparken ışığı ve rengi göz önünde bulundurarak çalışmalarında o anı olduğu gibi değil, kendi gördükleri ve hissettikleri gibi resmetmektedir. Bunu yaparken saf ve temiz renkleri kullanarak sade ve özentisiz konuları tuvaline aktarmaktadır (Altuna, 1970: 6). Empresyonizm kavramına değinirken empresyonist sanatçıları da anmak gerekmektedir: Edouard Manet, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre-August Renoir, Paul Cezanne, Jacob-Abraham-Camille Pissarro ve post empresyonistler Vincent van Gogh ve Paul Gauguin. Lumière Kardeşler de tıpkı empresyonistler gibi gerçeği taklit etmek yerine, kamerayı kendi belirledikleri yere ve açığa koyarak kendi gerçekliklerini kaydetmiştir. Filmlerinde kendi deyimleriyle kaçan hayatı yakalamışlar, tiyatroyu sinemanın temeli olarak görmeyi reddederek filmlerinde hiç aktör kullanmayarak Fransız yaşamının küçük ama canlı bir panoramasını sunmuşlardır; balıkçıları ve

ağlarını, bir teknenin yolculuğunu, yüzücüleri, iş başındaki itfaiyecileri, bir şehrin sokağında odun satan erkekleri, bir bisiklet dersini, bir duvarın yıkılmasını, deniz kenarındaki çocukları, işyerinde çalışan bir demirciyi, piknikte patates çuvalı ile yarışan Lumière işçilerini (Barnouw, 1993: 6-9).

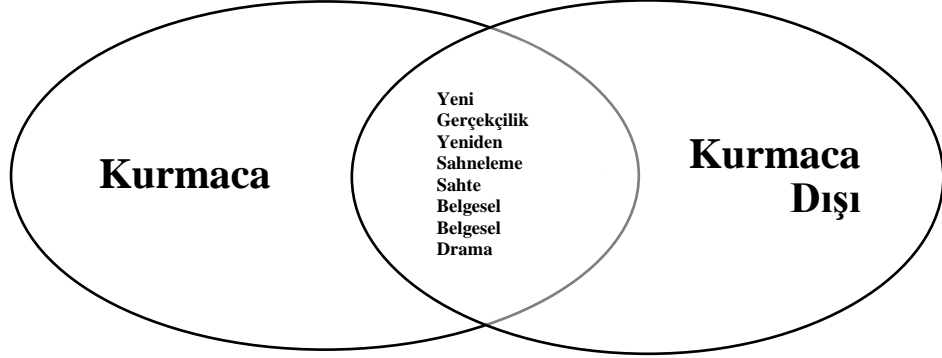
Kurgusal olmayan film alanında bir diğer çalışmayı gerçekleştiren Barnouw'a göre de Louis Lumière, belgesel filmin en büyük patronu ve peygamberi olarak görülmektedir (Barnouw, 1993: 6). Ancak Barnouw'a göre esas olarak kurgusal olmayan sinema, 1907 yılında belgesel, aktüalitelere, konular, ilgi filmleri, eğitimler, keşif filmleri, seyahat filmleri olarak isimlendirilen kurmaca dışı öğelerle başlamıştır (Barnouw, 1993: 19).

Kurmaca olmayan filmler, gerçeğe dayanan daha büyük bir film türüne işaret etmektedir. Bu noktada Barsam'a göre kurmaca olmayan bütün filmler tam anlamıyla belgesel film demek değildir (Saunders, 2014: 25). Cereci, kurgusal olmayan filmi (nonfiction film) kurguya dayanmayan, olayların ve olguların doğrudan doğruya kamerayla görüntülediği filmler olarak tanımlamakta, belgesel film türünü de bu sınıflandırma içinde alt bir tür olarak konumlandırmaktadır (Cereci, 1997: 17).

Kurmaca olmayan filmlerin ne olduğu sorusuna yanıt veren Nichols, sinemayı kurmaca ve kurmaca dışı filmler olarak birbiriyle kesişen iki ayrı küme olarak ele almakta, kesişimin içerisinde yeni gerçekçilik, yeniden sahneleme, sahte belgeseller ve belgesel drama film biçimlerini konumlandırmaktadır (Nichols, 2017: 163). Yeni gerçekçilik, eleştirmenlerce profesyonel oyuncu kullanmasalar bile önceden verilmiş rolleri oynamaları, filmlerin açık anlatıya sahip olması, ölçülü ve göze batmayan üsluba sahip olmaları nedeniyle kurmaca olarak değerlendirilmekte, yeniden sahnelemeler, sahte belgeseller ve dramatik belgeseller ise belgesel film altında incelenmektedir (Nichols, 2017: 164). Kurmaca dışı bu noktada kendi içerisinde iki ayrı kümeye ayrılmaktadır. Bunlar, belgesel film ve belgesel dışı filmlerdir. Bu iki kümenin tam ortasında bilimsel filmler, salt görüntüler, televizyon haberciliği, şirket ya da sponsorlu filmler yer almaktadır (Nichols, 2017: 165). Nichols, bu ayrımı ilgili tablolaştırması ile kurgusal olmayan/kurmaca olmayan filmlerin ne olduğu, neleri içerdiği ve nasıl bir evreni kapsadığı sorusuna cevap vermiştir.

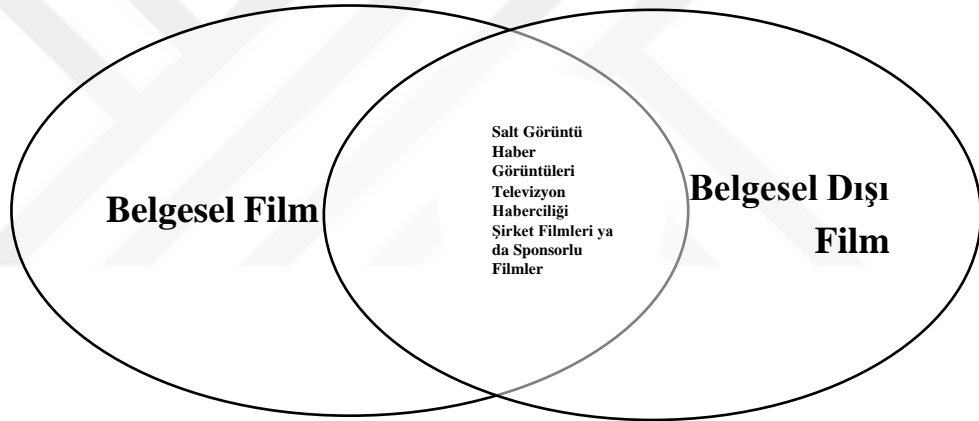
Nichols'ün ayrımına göre kurmaca ve kurmaca dışı filmlerin sınıflandırılması Tablo 1.1. ve Tablo 1.2.'de yer aldığı gibidir:

Tablo 1.1. Kurmacanın Kurmaca Dışı ile İlişkisi



(Nichols, 2017: 163)

Tablo 1.2. Belgesel Filmin Belgesel Dışı Filmlerle İlişkisi



(Nichols, 2017: 165)

Bu noktada Barsam, belgesel filmleri; yönetmenin var olanı dramatize ederek, yaratıcı bir yapımla sunduğu, süresi genellikle 30 dakika olan, gerçek ortamda çekilen, dekor, kostüm, konuşmalar ve ses efektleri içermeyen, genelde o anda olan bir sorun veya olaydan yararlanılarak çekilen, sorunların çözümüne odaklanan, bunu gerçekleştirirken film için bestelenmiş bir müziği kullanan ve doğal ses ile yazımlanan bir tür olarak tanımlamış, bu ekseninde belgesel film, kurmaca dışı (nonfiction) olayların belirli bir bakış açısıyla ele alınan konu hakkında bilgi vermek, eleştiri veya yorum yapmak amacıyla anında görüntülerin kayda alınmasını içeren hareketli resimler bütünü olarak tanımlanmaktadır (Gündeş, 1998: 19-21).

Kurgusal olmayan sinemanın çeşitli, yaratıcı ve zorlu bir sinemaya ulaşmak adına gerçeklik sinemasının ciddiyetini bir kenara bırakmasına kimi eleştirmenler tarafından itiraz edilmiş, kurmaca dışı yerine mondo filmler (genelde sansasyonel

konuları ele alan istismarcı belgesel filmler) veya belgedanda (docuganda) isimleri önerilmiştir (Saunders, 2014: 92).

Kurmaca ve kurmaca olmayan sinema sınıflandırmasına gerçeklik ekseninde yaklaşan ve gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması düşünceleri ile ele alan Roy Armes'a göre sinemada üç yaklaşım söz konusudur (Armes, 2019: 10). Gerçeğin ortaya çıkarılmasına dayanan ilk yaklaşım, dünyayı nasılsa öyle göstermeyi amaçlayan gerçekçi sinemadır. Gerçekçi sinemada sanatçı, yaratmadan veya hayal etmeden, insanları, nesnelere, mekan ve olayları müdahalesiz bir biçimde kameraya kaydeder ve bunu seyirciye gösterir (Armes, 2019: 10). Kurmaca olmayan filmler içerisinde yer alan belgesel film bu başlık altında değerlendirilmektedir. Gerçeğin taklit edilmesine dayanan ikinci yaklaşımda sanatçı, filmde gerçeklikle kurulan bağlantıyı koparır ve yaşamın bir taklidini sunarak kurmacalar yaratır, bu gelenek yanılısama sineması olarak isimlendirilir (Armes, 2019: 10-11). Kurmaca filmler bu başlık altında değerlendirilmektedir. Gerçeğin sorgulanmasına dayanan son üçüncü yaklaşımda ise sanatçı, yüzeysel gerçekliği nakletmek veya taklidi güçlendirmek yerine, görünenin ardındaki derin gerçekliği kendi uzam-zaman devamlılığını yaratarak, gerçek ve kurgusal ile nesne anlatım ve öznel bakış açısını iç içe geçirerek keşfeder (Armes, 2019: 11). Bu gelenek modernist sinema olarak isimlendirilmiştir. Armes ile aynı sınıflandırmayı paylaşan Adalı'ya göre de sinemanın: gerçeği açıklama, gerçeği öykünme ve gerçeği soruşturma olmak üzere üç temel yaklaşımı vardır (Adalı, 1986: 11).

Sinemanın yalnızca belgesel tür olması gerektiğini savunan Rus belgesel film yönetmeni ve kuramcısı Dziga Vertov'a göre sinemada gerçek diyaloglara ve gerçek seslere dayalı belgesel film ve yapay, filme alınmak için özel olarak yaratılmış diyalog ve seslere dayalı oyunculu film vardır (Vertov, 2007: 122-123).

Sinemada gerçekçiliği, gerçekçi film kuramı ile ortaya koyan Fransız film kuramcısı Andre Bazin ise Sinema Nedir? eserinde sinemayı 1920 ve 1940 yılları arasında birbirine zıt iki eğilim şeklinde sınıflandırmış: birinci kısım olarak sınıflandırdığı eğilimde yönetmenlerin tüm benliğini görüntü üzerinde yoğunlaştığını, ikinci kısımda yer alan yönetmenlerin ise gerçekliğin peşinde bulunduğunu dile getirmiştir (Bazin, 2011: 31-32).

Belgesel film için yapılan tüm bu ayrımlar, belgesel filmin kurmaca dışı içerisinde yer aldığını ve kurmaca dışının daha büyük bir evreni kapsadığını dile getirmektedir. Bu doğrultuda belgesel filmlerin ilgili türe ait olabilmesi için geleneksel uygulamaları taşıması gerekmektedir. Belgeseller, otoriter bir dış ses anlatımı kullanması, röportajlara yer vermesi, çekim mekanında ses kaydı yaparak doğal sesleri toplaması, kendisini günlük rol ve eylemleri içinde sunan toplumsal oyunculara yer vermesi gibi geleneksel uygulamalara yer vermesi doğrultusunda ayrıştırılabilmektedir ve belgesel film türünün gerçeklik değeri taşıdığı izleyiciler tarafından bir ön kabul olarak kabul edilmektedir (Nichols, 2017: 42-56).

1.1.1. Belgesel Film Türü Çeşitlerinin Sınıflandırılması

Tıpkı kurmaca film türünün alt türleri gibi kurmaca olmayan film türü içerisinde yer alan belgesel film türünün kendi içerisinde alt türleri vardır. Bu alt türler, yapım biçimi ve içeriğine göre 2 başlık altında ayrıştırmaya tabi tutulmuştur.

Belgeseller, yapım biçimlerine göre iki şekilde sınıflandırılmaktadır. Bunlar, belgeleyen tür ve belgeleyen dramatize eden (docu-drama) tür olarak sınıflandırılmıştır (Cereci, 1997: 27). Belgeleyen tür, tamamıyla gerçek olay ve olguları, doğal konumları içinde kaydeden, çekim öncesi mizansen hazırlama ve kurgulamaya yer vermeyen, diyalog ve çok kişili konuşmalar içermeyen, sadece doğal ses, konuyla ilgili röportajlar ile konuyu öyküleyen kişinin anlattıklarının (tanrı sesi veya otorite sesi) yer aldığı türdür ve bu tür, doğa, tarih ve gezi belgesellerinde kullanılmaktadır (Cereci, 1997: 27). Gündeş'e göre bu tür klasik belgesel filmler olarak tanımlanmaktadır (Gündeş, 1998: 23). Belgeleyen dramatize eden (docu-drama) tür ise, kurmaca film türüne ait unsurlara yer vermesi ile belgeleyen türden ayrılmaktadır. Docu-dramalar, doğal ses ve görüntülerin yanında öykülü (kurmaca) filmlerdeki gibi dramatik bölümler içermektedir ve izleyici kitlesini daha kolay etkilemek için senaryo aşamasında belirlenen dramatik konuşma veya canlandırma bölümlerinin doğal görüntüler ile kurgulanması sonucunda yapımı gerçekleşmektedir (Cereci, 1997: 27). Gündeş'e göre dramatik belgeseller olarak isimlendirilen bu tür, çekimleri olayın gerçekleştiği yerde yapması sebebiyle öykülü (kurmaca) filmlerden ayrılmaktadır (Gündeş, 1998: 23).

İçeriğine göre belgesel türleri; doğanın bilinmeyen yanlarını, ilginç özelliklerini ve doğa harikalarını izleyiciye tanıtmayı/bilgilendirmeyi amaçlayan doğa belgeselleri, dünyanın bilinmeyen ve görülmeğe değer yerlerini, özelliklerini, ilgili coğrafi bölgede yaşayan insanların kültür, sosyal yapı ve geleneklerini tanıtan/aktaran gezi belgeselleri ve olayın gerçekleştiği bölgede yaşayan insanların tanıklığıyla onların çeşitli görüşlerini yansıtan görüşüm (röportaj) filmi (Özön, 2008: 199), birbirinden farklı konuları açık, yalın ve kesin bir dille eğitime işlevi güderek bilimsel bir çerçevede hazırlanan eğitim belgeselleri, tarihin bilinmeyen yönlerine ışık tutan, tarihi gerçekleri günümüze aktaran ve geçmişle günümüz arasında köprü görevi gören tarih belgeselleri, toplumların kültürel değerlerini ve sanat eserlerini, üretildikleri koşul ve evreleri inceleyen kültür-sanat belgeselleri, bir hizmetin, etkinliğin veya kuruluşun tanıtımını amaçlayan tanıtım belgeselleri, bilimsel çalışmaların ayrıntılarıyla görüntülediği, neden ve sonuçların izleyiciye anlaşılır bir dille sunulduğu bilim belgeselleri'dir (Cereci, 1997: 28-29).

Bu türlere ek olarak, nesnel bir tutumla haber niteliği taşıyan güncel olay ve konuları en kısa zaman ve en kısa yoldan izleyiciye aktaran haber belgeselleri/haber filmleri (Adalı, 1986: 29, Gündeş, 1998: 23), toplum yaşamı ve gelecekleri ile ilgili sorunları sorumluluk bilinciyle ele alan toplumsal belgeseller, araştırmanın konusu, araştırmacının ele aldığı konuyu sanatsal bir yaklaşım taşımadan, yalın, dolaysız ve açık bir şekilde aktaran araştırma belgeseli, II. Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan, gerçekdışı gerçekleri içeren propaganda belgeseli, önceden yaşanmış olayları içeren film ve belgelerin yeniden kurgulanması sonucunda oluşan derleme/birleştirilmiş belgesel'dir (Gündeş, 1998: 33). Derleme belgeselde, belgesel film yönetmeni kendi yaşadığı çağın değil, daha önceki çağda yaşanmış olan olayları, konuları ve sorunları başka belgesel filmlere başvurarak kurgu yardımıyla ve yeni bir anlayışla yeniden bir film oluşturmaktadır (Özön, 2008: 201-202).

Günümüzde ise yeni medya, belgesel film yapımını dönüştürmüştür. Bjørn Sørenssen yeni medyanın belgesel film üzerindeki etkilerini şu üç madde ile özetlemektedir:

“1. Yeni teknoloji, yeni ifade araçları sağlar. Bunun bir sonucu olarak film (görsel-işitsel ifade formları), ayrıcalıklı olmaktan çıkarak halkın kullanımına açık bir ifade formu haline gelir.

2. Dolayısıyla, filmin daha demokratik kullanımını için alan açılmış olur.

3. Bununla birlikte, modern ve farklı formlar ve kullanımlar için yepyeni olanaklar ortaya çıkar (Saunders, 2014: 244-245).”

Teknolojinin gelişmesi neticesinde internette yayınlanan, farklı biçimleri birleştiren ve yeni konuları ele alan taklit (mock), sözde (quasi), yarı (semi), sahte (pseudo) ve hakiki (bonafide) belgeseller mevcuttur (Nichols, 2017: 22). Ayrıca sosyal medyanın izleyiciyi kullanıcı haline getirmesi neticesinde medya içeriğini pasif olarak değil, aktif olarak kullanan bir kitle ve yeni hikayecilik olanakları meydana gelmiştir (Saunders, 2014: 247). Bu olanaklar çerçevesinde seyircinin katılımcı olduğu, belgesel anlatısına izleyicinin (kullanıcının) kendi yön verdiği, doğrusal olmayan (nonlinear) ve yaşayan belgeseller olarak nitelendirilen interaktif belgeseller ortaya çıkmıştır (Gaudenzi, 2013).

1.2. Belgesel Film Türünün Kurmaca Film Türü Ekseninde Tanımlanması

Kurmaca film ve belgesel film arasındaki ayırım, konularını yaşamın kendi gerçekliğinden veya yönetmenin yarattığı gerçek dışı dünyadan almaları, oyuncu-toplumsal oyuncu kullanımı, senaryo ve olay örgüsü, stüdyo–stüdyo dışı mekân kullanımı, dekor, ışık ve mizansen ve kurgu noktalarında yapılmaktadır. Bu doğrultuda kurmaca film ve belgesel film arasındaki ilk ayırım gerçekliktir.

Belgesel filme dair yapılan ilk tanımlama çalışmaları, onu gerçekliğin kaydına götüren süreci özetlemektedir. Belgesel için ilk olarak Fransızlar tarafından gezi filmleri anlamına gelen “documentaire” terimi kullanılmıştır (Adalı, 1986: 13). O zamanlarda doğanın kaydı olarak değerlendirilen bu filmler, İngiliz Belgesel Okulu’nun kurucusu John Grierson’ın 1926 Şubatında New York Sun’da, Robert Flaherty’nin Moana filmini “Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak (filmin) belgesel bir değeri var” sözleri ile değerlendirmesi neticesinde, belgesel filmi Fransızların kullandığı bağlamdan koparmış ve belgeseli, günlük yaşamın görsel anlatımı şeklinde değerlendirmesi ile sanatsal (belgesel/yorumlama) bir bağlama taşımıştır (Adalı, 1986: 13).

Yaşamın günlük bir anlatımı olarak değerlendirilen belgeseller, yaşadığımız dünyanın sahici bir temsilini yani gerçekliği izleyiciye aktarmaktadır (Nichols, 2017:

13). Bu doğrultuda Grierson, belgesel filmi ‘‘güncelliğin yaratıcı oluşumu’’ olarak tanımlamış, belgesel film tarihçisi ve yönetmeni Paul Rotha da Grierson’un tanımına benzer bir şekilde ‘‘gerçeklerin dramatik ifadesi’’ olarak nitelendirmiştir (Rotha, 2000: 48-168).

Bu yaratıcı yorum ve temsili tanımı içerisinde belgeseller, gerçekliğin belirli bir bölümünü kayda almaktadır. Kutay’a göre gerçeklik, film yaratıcısının bakış açısına göre sunulmaktadır, aynı konu üzerine başka bir yönetmen, başka bir gerçeklikle filmi çekebilmekte ve bambaşka bir belgesel film ortaya koyabilmektedir (Kutay, 2016: 9).

Gerçekliğin veya güncelliğin yaratıcı bir şekilde ele alınması belgesel ve gerçeklik arasında nesnellikten koparak, öznellik düşüncesini meydana getirmektedir. Nichols’e göre Grierson’ın ‘‘Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması’’ tanımı ile belgeselin yaratıcı bir uğraş olduğu ifade edilmekte ve gerçeklik ile yorumlama kısmı arasındaki bu ilişki, kurmacaya verilen bir geçiş iznini çağrıştırmakta, belgeselin üstüne kurulu olduğu doğruluk ve gerçeklik iddialarına zarar vermektedir, burada yapılması gereken yorumlama kısmının gerçekliğe zarar vermemesi için anlatılan öykünün gerçekte var olan olay, durum ve insanlara dayanması gerektiğini dile getirmektedir (Nichols, 2017: 27-33-56). Belgesel filmde gerçeğin, yönetmenin kendi gerçeklikliği ile aktarımı Büker’e göre de değişmektedir. Ona göre görüntüdeki nesne ile gerçek dünyadaki nesne birbirinden farklıdır ve yönetmenler, filmlerinde görüntüdeki nesnelere belirli bir açıdan, belirli bir ışık altında görüntülemekte ve nihayetinde görüntü, yönetmenin bakış açısını yansıtmaktadır (Büker, 2012: 49).

Bu açıklamalar ekseninde belgesel filmler, içinde yaşadığımız dünyanın tarihsel ve sahici birer temsilidir. Yönetmen, gerçeği kendi gerçekliği ile yorumlamaktadır. Özgül belgesel uygulamaları olan dış ses anlatımı, stüdyo dışı çekimler, oyuncu olmayan insanların günlük yaşamları içinde görüntülenmesi ile yaratıcı yorum, içinde yaşadığımız dünyanın sahici bir temsilini inşa etmektedir (Nichols, 2017: 13). Grierson’a göre gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanmasında belgesel filmler, olayı dramatize etmeden estetik bir duyarlılık içinde açığa çıkararak sadece tanımlar ve gösterir (Adalı, 1986: 57). Burada gerçeğin yaratıcı yorumu

düzenleme ile değil, olay ve olguların salt gözleme dayanarak yorumlanması ile olmaktadır (Rotha, 2000: 127).

Belgesel sinemada gerçekliğe dair yapılan bir alt çalışmada ise belgesel filmde sunulan her şeyin gerçek olduğu ve tartışılmadan kabul edilmesi gerektiği ön kabulüne dair Kutay, Bertolt Brecht'in epik tiyatro (sorgulayıcı tiyatro) yaklaşımından yola çıkarak oluşturduğu "epik belgesel" düşüncesi ile bu ön kabulü yeniden yapılandırmıştır. Epik belgesel yaklaşımına göre, seyirci izlediği epizodları birbiriyle karşılaştırıp kıyaslayarak filmin anlattığı düşünceyi tartışmaya başlayacak, bu sayede izlediğinin bir seyir, kendisinin ise seyirci olduğunu fark edecek aktif bir şekilde film ile karşılıklı bir ilişki kuracaktır (Kutay, 2016: 40).

Kurmaca filmlerin gerçekliğe yaklaşımı belgesel filminden farklıdır. Kurmaca filmler, kendi yarattıkları hayal dünyasını öyküleştirmektedir. Burada anlatısal işlevi içerisinde gerçeklikle kurulan bağ koparılmakta, yaşamının taklidi sunularak gerçeklik yanılısı dönüşürmektedir (Armes, 2019: 11).

Yaşamın taklidi olgusu, Antik Yunan'da oldukça eski bir tarihe dayanmaktadır ve temelinde mimesis kavramı yer almaktadır. Mimesis, yanılısı veya taklit etme (imitation) anlamına gelmektedir (Mutlu, 2017: 12). Kutay'a göre tiyatro, sinema veya televizyonda mimesis (özdeşleşme), anlatıyı izleyen seyircinin izleme edimi sırasında kendi gerçekliğinden çıkarak izlediği anlatının gerçekliğine dahil olması, izlediği karakterlerin yaşadığı duygu durumlarını –korku, sevinç, üzüntü vb.- onlarla yaşamasıdır (Kutay, 2016: 23).

Tarihsel süreç içerisinde yanılısı (mimesis) olgusu 3 temel yaklaşıma dayanmaktadır. Bunlardan ilki Platon'a aittir. Platon'a göre, sanat görüngüyü (fenomen), duyular aracılığı ile algılanan dünyayı, yüzey gerçekliğini olduğu gibi yansıtmaktadır (Savaş, 2019: 20). Süreç içerisindeki bir diğer isim ise Aristoteles'tir. Aristoteles, Poetika'sında mimemisi'i ortaya koyan ve katharsis ile kavramsallaştıran kişi olmuştur. Ona göre, oyuncu kahramana (Oedipe veya Promethee) öyle inandırıcı ve telkin edici hayat vermektedir ki, seyirci oyuncuyu taklit ederek kahramanın yaşadığı olayı kendisi yaşıyormuş gibi hissetmektedir (Brecht, 1975: 40; Kutay, 2016: 24). Aristoteles'e göre sanat taklittir yani mimesistir, tragedyalar ise yaşamı taklit eden ve akla uygun olanı ele alan, onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi düzelterek

yansıtmaktadır (Arıkan, 2013: 167). Son yaklaşım ise, Rönesans Sanat'ının ortaya koyduğu, sanatın "ideal" olanı yansıttığı görüşüdür (Savaş, 2019: 20).

Kurmaca anlatıların temelinde mimesis/alegori olgusu yatmaktadır. Kurmaca anlatılar, belgeselin sunduğu tarihsel dünyanın yerine geçecek yapay başka bir dünya yaratmaktadır (Nichols, 2017: 28). Yaratılan bu dünya içerisinde yaşam gözlenmez, ancak temel bir malzeme olarak kullanılır, yaşamın yeniden üretimi yerine, bir seyirliğe dönüşmüş, görselleştirilmiş, genelleştirilmiş ve dramatikleştirilmiş bir yaşam seyirciye sunulmaktadır, belgesellerin aksine filmin yalnızca inandırıcı bir aldatmacayı yaratıp yaratmadığı sorgulanabilmektedir (Armes, 2019: 52-93). Kurmaca anlatılarda mimesis, filmin çözüm bölümünde karakterin katharsis'e ulaşarak bir arınma sürecinden geçmesi ile seyircinin de onunla birlikte duygu durumunu yaşaması ve karakterle özdeşleşmesidir.

Grierson'un 1932 yılında Sinema Quarterly'de yayınladığı üç maddeden oluşan Minor Manifesto/Küçük Manifesto bildirisinde iki türün gerçeği yansıtmadığını açıklamaktadır. Grierson'a göre kurmaca filmler, oyuncuların canlandırdığı kurmaca öyküleri yapay çevrelerde görüntüleyerek sinema perdesinde gerçek dünyayı yansıtmazken, belgesel filmler yaşayan bir sahneyi ve yaşayan bir öyküyü görüntüleyerek sinema perdesinde gerçek dünyayı yansıtmaktadır (Adalı, 1986: 54-57).

Gerçeklik çerçevesinde sınıflandırılan bu iki film türü arasında mutlak bir ayırmadan söz edilememektedir. Belgesel filmler, kurmaca filmlerden bir takım unsurları kullanabiliyorken, kurmaca filmler de belgesel filme ait unsurları kullanabilmektedir. Docu-drama'lar (Dramatik belgeseller), sahte belgeseller veya kurmaca gerçekçi filmler bu durum için örnek olarak verilebilmektedir. Nichols'e göre bazı belgeseller, kurmacada senaryo yazımına ait bir zorluğun üstesinden gelen veya maceraya atılan kahramanları, duygusal iniş-çıkışları, merak olgusunu veya olay örgüsünün heyecan verici şekilde çözümlenmesi gibi unsurları, sahneleme, canlandırma, prova, oyunculuk gibi yöntemleri kullanabiliyorken, bazı kurmaca filmler de, stüdyo dışı çekim, amatör oyuncular, omuz kamerası, doğaçlama, yönetmen tarafından çekilmeyen buluntu görüntülerin kullanımı, dış ses anlatımı ve doğal ışık gibi belgesele ait yöntemleri kullanabilmekte fakat seyir sırasında bunlar algılanabilmektedir (Nichols, 2017: 11).

Filmler özelinde neyin belgesel, neyin kurmaca film olduğunu şu örnek filmlerle incelemek mümkündür: Kimi eleştirmenler tarafından Rus film kuramcısı ve yönetmeni S. M. Eisenstein'ın filmleri belgesel türü olarak değerlendirilmektedir. Örneğin, Rotha'ya göre konusunu tarihsel gerçeklerden alan S. M. Eisenstein'ın yönettiği Ekim (Oktiabr, 1928) filmi, bilinen şeylere yeni anlamlar katarak belgesel yaklaşımının bir biçimini yansıtmakta, kişileri ve nesnelere yönetmenin amacına uygun bir şekilde yeni bir görünümde sunmakta ve o dönemdeki Sovyetler Birliği sinemasında yaşanan bir konu, canlı sahnelerle ele alındığı için bu filmler belgesel alanına girmektedir (Rotha, 2000: 70-71-117). Kimi eleştirmenlere göre ise S.M. Eisenstein'ın filmi, konusunu gerçeklerden almasına rağmen senaryoya dayalı kitlesel oyuncu kullanımı ile (filmlerinde yıldız oyuncu veya tek bir kahramanın olmadığı, kahramanın geniş bir halk kitlesi olduğu –“yalnızca birkaç yüzü değil, yüzlerce insanın gürültülerini kullanan (Rotha, 2000: 117-118)”- kurmaca film alanına girmektedir. Eisenstein'ın filmlerinde özellikle kitlesel oyuncu kullanması sonucunda belgeselde insan oluşumuna en tatmin edici yaklaşım olmuş, bu gibi unsurlar sayesinde yüksek dozda gerçekçilik veya gerçeğe yakınlık nedeniyle belgeselin çekiciliğine sahip olmuştur, ancak filmlerinde anlatı ilkelerini sıkça kullanması nedeniyle kurmaca sineması içerisinde yer almıştır (Rotha, 2000: 123; Nichols, 2017: 11-235).

Kurmaca filmin ne olabileceğine dair bir diğer örneği İtalyan savaş sonrası sinemasında ortaya çıkan Yeni-Gerçekçilik hareketinden örnek vermek mümkündür. Bu harekete bağlı filmler gerçekçiliği merkeze almaktadır. Yeni-Gerçekçi yönetmenler “kameranı al, sokaklara çık” sloganını benimsemiş ve bu yaklaşımla sıradan insanların sorunlarını, tanınmamış amatör oyuncularla, stüdyo dekorlarından uzak, gerçek mekânlarda, aydınlatmanın basit olduğu, kapalı sonlu olmayan öykülerle anlatarak, hayatın devam ettiğini vurgulamışlardır (Armes, 2019: 70-74). Bu Yeni-Gerçekçi filmler, senaryosunu içinde bulunduğu toplumsal koşullardan alarak yazıldığı için bir belge değeri taşımaktadır (Bazin, 2011: 199). Gerçekliği temel alan yeni-gerçekçi filmler, özünde kurmaca bir senaryoya dayanması nedeniyle kurmaca film türü içerisinde yer almaktadır.

İki tür arasındaki en belirgin ikinci ayırım oyuncu kullanımı noktasındadır. Belgesel filmlerde yer alan kişiler profesyonel oyuncu değildir. Belgeseller, daima gerçek kişiler hakkındadır (Nichols, 2017: 28). Konunun ve gerçekliğin içerisinde

yaşayan, kendi değer ve günlük davranış biçimleri olan toplumsal oyunculardır. Nichols'e göre karakterler toplumsal oyuncular olarak tanımlanmaktadır ve bu toplumsal oyuncular, kamera olmadığında nasıl davranacaklarsa, aşağı yukarı öyle davranmaya devam edecek ve yönetmenin kafasında oluşturduğu role göre değil, kendilerini oldukları gibi sunacaklardır (Nichols, 2017: 65-66). Buradaki en önemli nokta ise kamera kayda girdiği esnasında karakterin benliğini gerçekte olduğu gibi sunmasıdır. Erving Goffman'ın Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu çalışması üzerinden şekillenen belgesel sinemada benliğin sunumu, toplumsal oyuncunun kamera önüne geçtiği ve yönetmen ile ilişki içine girdiği anda ortaya çıkmaya başlamakta ve davranışlarını bu ilişki sürecinde duruma göre ayarlayarak sergilemektedir (Nichols, 2017: 29-30).

Kurmaca sinemasında ise profesyonel oyuncular, kendilerine verilen rolleri canlandırmaktadır. Armes'a göre, kurmaca filmde olayları uygun açılardan çekebilmek için profesyonel oyuncular kullanılmaktadır (Armes, 2019: 54). Yönetmen, film senaryosu çerçevesinde ne yapmalarını isterse, mesleklerini yapan oyuncular karakterlere hayat vermektedir:

“...Deneyimli oyuncular, sözleşmeyle belirlenmiş şartlar altında ve ücret karşılığında kendilerine verilen karakteri bir filmde canlandırmayı kabul etmişlerdir. Onlardan uygun bir performans almak yönetmenin hem hakkı hem de yükümlülüğüdür. Oyuncu, sergilediği performansın niteliğine göre değerlendirilir, kişiliğine ve günlük davranışlarına ne kadar sadık kaldığına göre değil (Nichols, 2017: 65).”

Özellikle Hollywood yıldız oyuncu sisteminde oyuncular gerçeğin ötesine geçerek ilahlaştırılmaktadır (Rotha, 2000: 123). Kurmaca filmlerde oyuncuların hayat verdikleri karakterler büyük değişimler geçirse bile, oyuncu gerçek benliğinde aynı kalarak farklı roller oynamaya devam etmektedir (Nichols, 2017: 29). Kurmaca filmlerde, oyuncular mimetik oyunculuk sergilemektedir. Olay örgüsü içerisinde belirli dramatik noktalardan geçerek (Çatışma, Doruk Noktası, Çözülme vb.) filmin sonunda bir arınma yaşamaktadır. Bu noktada katharsis (arınma) kavramına değinmek gerekmektedir. Katharsis (arınma), korku ve acıma gibi ruha zarar veren heyecanları atarak rahatlamaktır (Arıkan, 2013: 176). Sinemada arınma ile seyirci karakterle özdeşleşerek aynı duygu durumunu yaşamakta ve karakterle bağ kurmaktadır.

Belgesellerde ise mimetik oyunculuk söz konusu değildir. Kutay'a göre belgeselde yalnızca "dış ses/anlatıcı, okuduğu metin, müzik ve toplumsal oyuncunun doğal davranışları" mimetik unsurlardır (Kutay, 2016: 27-28). Bu noktada seyirci, belgesel film içerisindeki toplumsal oyuncularla, kurmaca filmlerdeki profesyonel oyunculara kıyasla daha kolay bağ kurmaktadır (Cereci, 1997: 24). Küçük Manifesto'sunda doğal oyuncunun gerçekliği yaratmadaki etkisini kurmaca filmler ekseninde açıklayan Grierson, Manifesto'nun 2. Maddesinde doğal oyuncu ve doğal sahnelerden meydana gelen belgesellerin, stüdyoda tasarlanıp üretilen kurmaca filmlere göre sinema perdesinde olguları yorumlama gücü verdiğini dile getirmektedir (Adalı, 1986: 54-57). Belgesellerde, toplumsal oyuncular gerçek benliklerini sunmaktadır ve bu nedenle belgesel filmde toplumsal oyuncular, gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Oyunculu sinemaya karşı olan Rus belgesel film yönetmeni Dziga Vertov, sine-göz yardımıyla, hayatın habersiz bir şekilde kayda almasının gerçekliği (kinopravda'yı) meydana getireceğini belirtmiş, bu noktada gerçekliğin içinde yer alan 'rol kesmeyen' toplumsal oyuncuların bunu sağlamadaki etkisini Lenin'e Dair Üç Türkü (1934) filminden verdiği şu örnekle dile getirmektedir:

"... Kızıl Bayrak Nişanı'na layık görülmüş bir başka kadın araya giriyor. Şöyle devam ediyor:

Kadınlar kolektif çiftlikte büyük bir güç oluşturuyorlar ve onların önünü kesmek mümkün değil... ben Lenin kolektif çiftliğinin başkanıyım... Yönetim kurulunda üç kadın yer alıyor ve bunlardan ikisi grup lideri... Aramızda hiç erkek olmamasına karşın acımasız işimizi sürdürüyoruz. (duraksıyor)... Ve 'hangi noktaya ulaştığımızı!'... ve- ön söyledikleri şeyleri hissediyorum. Altın değerinde sözler sarf ediyorlar. Bunları not etmeli, aklınıza yerleştirmeli ve eve gittiğinizde bunları anlamalısınız... kolektif çiftlikte her şeyin düzenli olmasını istiyorsunuz... Bolşevikler geri dönmenize izin vermiyorlar; yaşadığımız zorlukları unutun ve ileri doğru yürüyün... Herkesin aklına bu sokuluyor ve gözyaşları kendiliğinden akmaya başlıyor.

(Ve gerçek, 'rol kesilmemiş' gözyaşları kadının gözlerinde belirmeye başlıyor, bir yandan da yüzü gülüyor ve biz gökkuşağını düşünüyoruz. Mutlak, gerçek samimiyet, düşünce, kelime ve görüntünün yüzde yüz senkronizasyonu insanı afallatıyor. Sanki görünmeyeni görür gibiyiz –perdede düşünceleri görür gibiyiz.)

Hasmım bir süre sessiz kalıyor, sonra ayağa kalkıyor, ileri geri yürümeye başlıyor ve sonra durup, şöyle diyor: "Evet efendim! Stanislavski bunu görmeli ve duymalıydı. Burada gerçeğin kisvesi değil, hakiki gerçek var." (Vertov, 2007: 175-176).

İki tür arasındaki üçüncü ayırım noktası senaryodur. Belgesel filmde senaryo, kurmaca film senaryosundan farklıdır. Öncelikle bir belgesel film senaryoya sahip olmak zorunda değildir. Eğer bir senaryoya sahip ise senaryosunda diyaloglar yerine öyküleyicinin dış ses anlatımına dayanan öyküleme yazılmaktadır (Cereci, 1997: 13). Bu öyküleme içerisinde kurmaca sinemasının dramaturji gramerini ödünç almakta, konunun akışını belirleyen unsurlar, doruk noktaları ve seslendirme yer almaktadır (Cereci, 1997: 12; Saunders, 2014: 43).

Belgesel filmde öykü, kaynağını tarihsel dünyadan almakta, bunu yönetmenin bakış açısı ve sesi ile izleyiciye aktarmakta, öykü; gerçekleşmiş olaylardan alegorik olarak değil, doğrudan bahsetmekte, filmlerde bu tarihsel olgulara sadık kalarak gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili öyküler anlatılmaktadır (Nichols, 2017: 32-33). Aynı zamanda belgesel film senaryosunda toplumsal referanslar bulunmaktadır ve belgesel film toplumun sesi olma bilincini gerçekleştirmektedir. Rotha'ya göre belgesel film, insanların evlerinden, fabrikalarından, tarlalarından konuştuğu konuların sesi olmalıdır (Rotha, 2000: 87).

Belgesel filmde yönetmenin tarihsel dünyaya ilişkin bakış açısının ve mantığının bize nasıl aktarıldığı sorusunun cevabı olan ses, olay örgüsünün mantık esas alınarak düzenlenmesi ile bağlantılıdır ve belgesel filmlerde olay örgüsü, tarihsel dünyanın temsili olduğu için bilgilendirici bir mantıkla izleyiciye aktarılmaktadır (Nichols, 2017: 88-89).

Kurmaca filmlerde diyalogları, mekanları, karakterleri ve zamanı içeren profesyonel metinler yani senaryolar vardır. Senaryo, yanılsama sinemasının olanaklarını kullanarak filmin senarist tarafından hayal gücüne dayanarak yeniden yapılandırılmasıdır. Senaryo, sinematografik teknikler neticesinde bize sesleniyor hissini yaratmadan seyirciyi katharsis'e (filmin en sonunda karakterle özdeşleşerek arınma duygusu durumuna) ulaştırmaktadır, fakat belgesel filmde ortak dünyamız hakkında konuşulduğu ve izleyene seslenildiği en başından itibaren bilinmektedir (Nichols, 2017: 89).

Kurmaca filmde senaryo tanımını bugünkü anlamıyla ilk olarak 1907 yılında Georges Méliès, "Dramatik kurguyu, sahne düzenini, diyalogları ve dekor değişimlerini esas alarak hazırlanmış teknik metin" şeklinde kullanmıştır (Başol, 2010: 24). Senaryo, geliştirilecek olan temayı teknik olarak açıklamanın ötesinde, her

sekans için oyunculara ne yapacağını gösteren, zaman ve mekan notlarının ve sahne değişimlerinin yer aldığı, çekim tekniği ile ilgili bilgilerin verilmediği metinlerdir (Başol, 2010: 24). Belgesel film yönetmeni Dziga Vertov'a göre ise senaryo, bir bireyin veya bir grubun perdeye aktarmak istedikleri hikayeler, icatlardır ve filmde asla senaryo olmamalıdır (Vertov, 2007: 87). Ona göre dramatik film ve edebi senaryolar, yıkılması zorunlu bir burjuva geçmişinin kalıntılarıdır (Armes, 2019: 43). Kurmaca filmlerde öykü, senarist veya yönetmene aittir ve film yapımının ilk ve en önemli aşamasıdır. Bu metinlerde oyuncuların diyalogları yer almaktadır. Bir belgesel film ise hiçbir senaryo çalışması yapılmadan çekilebildiği gibi, sadece belgeselin sınırlarının çizildiği akış metni/öyküleme yazılarak da çekilebilmektedir, ancak bir senaryo yazılacaksa bu; konunun belirlenmesi, geliştirim senaryosu (treatment) yazımı, araştırma ve çekim senaryosu yazımı olarak dört aşamada gerçekleşmektedir (Cereci, 1997: 52).

Diğer bir ayırım noktası çekimin gerçekleştiği mekân, dekor, kostüm, mizansen ve ışıklandırma. Belgesel filmler, konunun geçtiği gerçek mekânlarda, doğal ışık kullanımıyla (gerektiğinde yapay ışıklandırma ile) toplumsal oyuncunun kostümüne, mekâna ve dekoruna müdahale etmeden konusunu olduğu gibi görüntülediği filmlerdir. İngiliz belgesel film yönetmeni John Grierson'a göre kayda alınan olgu, kendi doğal ortamında yapılıyorsa belgesel filmidir (Adalı, 1986: 57). Belgesel filmin dünyası, gerçek dünyadır. Caddeler, evler, fabrikalar ve insanların işyerleridir (Rotha, 2000: 88).

Kurmaca filmler ise genellikle stüdyo içinde gerçek bağlamından kopararak oluşturulmuş setlerde gerçekleşmektedir. Herhangi bir ticari risk almamak için yıldız oyuncu kullanan bu türdeki filmler, kullandıkları kostüm, dekor, yapay ışıklandırma ve setlerle bir mizansen kurarak gerçekten uzak, yapay stüdyolarda filmlerini gerçekleştirmektedir (Armes, 2019: 148).

Son olarak iki tür arasındaki belirgin ayırım kurgu noktasındadır. Hem belgesel film, hem de kurmaca film uygulayıcısına bağlı olarak değişiklik göstermekle birlikte belgesel filmin kurgusu, tarihsel dünyayla ilgili olan önerme, sav veya iddiayı destekler şekilde, bir ana karakter etrafında kurulmuş bir anlatıdan çok, hakim bir görüş etrafında kanıtsal bir biçimde (kanıtsal kurgu/evidentiary editing) kurgulanmaktadır, burada amaç, ileri sürülen mantığın inandırıcı ve bütünlüklü bir

şekilde bağlanmasıdır (Nichols, 2017: 44-46). Film içinde yer alan toplumsal oyuncular bilgi vermek, kanıt sunmak ya da tanıklık etmek için gidip gelebilmekte, film görüşünü ya da bakışını desteklemek için yer veya nesnelere devamlı değişebilmektedir (Nichols, 2017: 46).

Kurmaca filmlerde yer alan hakim kurgu anlayışı ise bir sahnenin içindeki planlar arasında yapılan geçişleri görünmez kılmaya yarayan devamlılık kurgusu (continuity editing)'dir (Nichols, 2017: 45). Devamlılık kurgusu ve kamera açılarının kullanımı neticesinde izleyici, anlatının giriş, gelişme ve sonuç, diğer bir deyişle Bob Foss'un klasik anlatıya dayalı dramaturji şemasında bahsettiği sergileme (açılış ve sunuş), çatışmanın gelişimi (çatışmanın başlaması/ tarafların belli olması, çatışmanın yoğunlaşması, karşılaşma, bunalım) ve sonuç (doruk noktası ve sonlanma) evreleri çerçevesinde görünmez bir devamlılık bütünüyle filmi seyretmektedir (Nişancı, 2018: 290).

Kurmaca film ile belgesel film arasındaki ayrımlar Tablo 1.3.'teki gibidir:

Tablo 1.3. Kurmaca Film ve Belgesel Film Farklılıkları

Kurmaca Filmler	Belgesel Filmler
1) Yanılsama Sineması	1) Gerçekliğin Sineması
2) Mimesis (Yaşamın Taklidi)	2) Mimetik Unsurlar (Dış Ses, Anlatıcı, Müzik, Toplumsal Oyuncunun Doğal Hali)
3) Profesyonel Oyuncu	3) Toplumsal Oyuncu (Docu-Dramalarda Profesyonel Oyuncu Kullanımı)
4) Senaryo	4) Akış Metni/Öyküleme
5) Stüdyo Kullanımı	5) Gerçek Mekân Kullanımı
6) Yapay Aydınlatma	6) Genellikle Doğal Aydınlatma
7) Yapay Kostüm, Dekor, Mizansen	7) Gerçek Kostüm, Gerçek Dekor (Docu-Dramalarda Mizansen, Gerçekliğe Yakın Kostüm ve Dekor)
8) Devamlılık Kurgusu	8) Kanıtsal Kurgu

Sonuç olarak belgesellerin, ortak bir üretim pratiği, kaynak yaratımı, çekim, post prodüksiyon ve sunum gibi ortak eğilimleri vardır (Arthur, 2005: 20; Saunders,

2014: 27). Tüm bu ayrımlar ekseninde belgesel film şu şekillerde tanımlamak mümkündür:

Belgeseli tekniğin olanakları ile başlayan, nihai olarak tüm insanlığa ait süreçleri kapsayan bir yaratım olarak değerlendiren ve 1947 yılında yayınladıkları bir manifesto ile bu ekseninde tanımlayan Dünya Birliği'ne göre belgesel film, film şeridi üzerine filme almanın tüm yöntemlerini kullanarak gerçekliğin herhangi bir görünümünü, olaylara dayalı çekimler ile bir duyum veya neden yaratarak yorumlayan, insanları bilgilendiren, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunan, uyarma amaçlı yapımlar olarak tanımlanmaktadır (Rotha, 2000: 22).

Belgesel film, sanat ve bilimin buluşmasıdır. Bu buluşmanın uyumu sayesinde belgesel film yapım pratikleri gerçekleşmektedir ve belgesel film sanata dönüşmektedir. Belgesel filmi bilim, sanat ve sinemanın ahenkli bir birleşimi özelinde açıklayan Cereci'ye göre belgesel film, bilimin gereği olan belgelemenin, sanatın gereği olan estetiğin, filmin gereği olan kurgunun bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkan yapımlardır (Cereci, 1997: 9). Cereci'ye göre belgeleme, hayatın gerçek yanını, estetik, hayatın güzel yanını, kurgu ise hayatın düzenini yansıtmaktadır (Cereci, 1997: 9).

Adalı ise belgesel filmin gerçek yaşamı doğal çevresinde görüntülenmesi değerlendirmesinde bulunarak belgesel filmi, gerçek yaşamdan alınan herhangi bir konuyu, kendi doğal çevresi ve akışı içerisinde sonradan kurulmuş bezemler (dekorlar) ve seçilmiş yerlerde işleyen, belirli bir amacı yansıtan filmler olarak tanımlamaktadır (Adalı, 1986: 11). Bu tanımlama ile belgeseller, bir amaç doğrultusunda dekor kullanılarak önceden belirlenen mekanlarda gerçekleştirilmektedir.

Belgesel film, gerçekleri olduğu gibi aktarmak ve nesnel olmak için film içerisinde yapıntıya (kurmaya) yer vermemektir. Belgeseli kurmaca dışı yönüyle tanımlayan Özön'e göre belgesel tür, yapıntıya (fiction) yer vermeyen veya çok az yer veren, gerecini ve konusunu doğadan alan, dış dünyayı mümkün olduğunca gerçeğe sadık kalarak nesnel bir yaklaşımla aktaran film türüdür (Özön, 2008: 196).

Belgesel film, toplumun sesidir. Kamunun sorunlarını, yaşadıklarını ve duyulmasını istediği konuları toplumun geri kalanına duyurma bilincine sahiptir. Belgesel film yaratıcısı ise bu sesi, yaratımı ile dile getiren kişidir. Belgesel, Joris Ivens'in sözüyle ifade ettiği gibi "belgesel film, sinema sanatının bilincidir" (Cereci,

1997: 21). Belgesel film, güç ve otoritenin bilinmesini ve düşünülmesini istemediği konulardan bahsetme gücüne sahiptir (Michael Chanan, 2008: 132; Saunders, 2014: 13). Tüm bunlarının bilincinde belgesel film yaratıcısı, belgesellerinde yaşadığı toplumun önemli sorunlarını konu alır, bu soruna dair ön araştırma yaparak yerinde incelemelerde bulunur ve bir taslak hazırlar, sonrasında filmini konunun geçtiği yerlerde çekmektedir (Özön, 2008: 200).

Belgesel film, dünyanın herhangi bir yerinde yaşayan insanların, yaşam biçimlerini, kendi gerçek kişiliklerini ve yaşadıkları sorunlar hakkında yapılan çağdaş yorumları kapsayan bir girişim olarak nitelendirilmektedir (Adalı, 1986: 14).

Belgesel filmin ne olacağı konusunda kesin bir tanım önermeyen Nichols'e göre, önceden yapılmış kesin tanımlara bakmaktan ziyade; 1) belgeselin yapımını ve gösterimini destekleyen kurumlar, 2) yönetmenin yaratıcı çabaları, 3) belirli filmlerin yarattığı kalıcı etkiler ve 4) izleyicilerin beklentileri doğrultusunda farklı prototiplerde, farklı denemeler ve yeniliklerde üretilen belgeselleri inceleyerek ortak bir tanım oluşturmak mümkündür (Nichols, 2017: 27-36).

Tüm bu tanımlar doğrultusunda belgesel film: yönetmenin kendine özgü bakış açısı ve sahip olduğu toplumsal bilinç ile içinde yaşadığı dünyada varolan gerçek olayları ve bu olayları yaşayan toplumsal oyuncuların gerçek benliklerini, kurmacaya yer vermeden ve gerçekliğe sadık kalarak kaydettiği, nihayetinde kendi görüşünü, kendi kişisel üslubunu sunduğu bir sinema biçimidir. Bu sinema biçiminde gerçeklik, tıpkı Shohei Imamura'nın 1967 yapımı Ningen Jôhatsu (A Man Vanishes) filminde "Film bitti, ama gerçeklik bitmedi." sözleri ile ifade ettiği gibi devam etmektedir. Gerçek daima var olmaktadır ve oradadır. Yönetmen, gerçeği kendi gerçekliği içerisinde, sinematografik unsurlar yardımı ile sinemasal bir dille buluşturmaktadır ve gerçekliğe dayanarak yarattığı sahici dünyanın temsilini seyircilere sunmaktadır.

1.3. Teknik ve Biçim-İçerik İlişkisi Bağlamında Belgesel Filmin Sinemada Geçirdiği Tarihsel Süreç

Doğuşundan günümüze dek belgesel film biçim ve içeriği, teknoloji ile kurduğu ilişki neticesinde hem sinemanın, hem de televizyonun biçimsel yapısı gereği dönüşüme uğramış, bu dönüşüm ise tekniğin sunduğu olanaklar çerçevesinde ortaya çıkan biçimlerle gerçekleşmiştir. Belgesel filmde tekniğin gelişimi ile sinemada

geçirdiği tarihsel sürece değinmeden önce biçim ve içerik ilişkisini ele almak gerekmektedir.

Birbirleri ile sıkı sıkıya bağlı olan, birbirlerini dönüştüren biçim ve içeriğin arasındaki ilişkiye dair Büker, Sinemada Anlam Yaratmak isimli çalışmasında değinmektedir. Büker'e göre, her film kendine özgü bir anlama sahiptir ve bu anlam, içeriğin anlatılma biçimi ile oluşmaktadır (Büker, 2012: 25). Bu tanım doğrultusunda sinemada biçim, filmin anlamını inşa etmekte ve içeriğine yön vermektedir.

Sinemada içerik, filmin ne anlattığı, sinemada biçim ise filmin bunu nasıl yani hangi sinematografik araçları ile anlattığıdır (Savaş, 2019: 18). Filmde öykü, içeriği ifade ederken, öykünün nasıl anlatıldığı biçimi ifade etmektedir. Kristin Thompson ve David Bordwell, biçim ve içerik ayrımını fabula (öykü, olayların kronolojik sıralaması) ve syuzhet (öykünün anlatılış şekli, sırası ve biçimi) olarak biçimci terimlerle tanımlamaktadır (Topçu, 2019: 123). Biçim ve içeriğin inşa sürecinde ise biçim kavramı ortaya çıkmaktadır. Sinemada yönetmenin kendine ait üslubu, sesi ve filme attığı imzası olan biçim Bordwell'e göre, aracın (medium) tekniklerini sistematik ve anlamlı (significant) şekilde kullanılması ve böylelikle ortaya sinema estetiğinin çıkmasıdır (Topçu, 2019: 123). Sinemada biçim, kamera ve kameranın kullanımını ile yaratılmaktadır. Balazs'a göre, sinemayı sanat haline getiren ve onu diğer sanat dallarından ayıran, hareketi yer değiştirerek ve farklı açılardan görüntüleyebilen kameralardır (Topçu, 2019: 122). Kameranın kullanımında ise yakın planların önemini Balazs, "Yakın-plan daha önce asla fark etmediğimiz bir elin yaptığı jestteki niteliği bize gösterebilir..." sözleri ile dile getirerek yakın planların (close-up) sinemaya doğanın gizli yasalarını ve gizli hareketlerini ortaya çıkarma gücü verdiğini belirtmektedir (Andrew, 2010: 183). Bu bağlamda sinemada biçim, içeriği ve özü (idea) hem konudan koparmakta, hem de ona biçimler sayesinde ayrı bir anlam kazandırmaktadır (Savaş, 2019: 29-30).

Biçimin (anlatım) ve içeriğin bir anlam yaratmak için çekim, ayırım, görüntü düzenlemesi, alıcı devinimi gibi düzeylerde bir araya gelmesine Peters'in birim adını verdiğini aktaran (1981: 67) Büker, bu birimlerin yönetmenin bilinçli veya bilinçsiz seçtiği gösterenlerden meydana geldiğini belirtmektedir (Büker, 2012: 25). Gösterenlerin inşasında kamera ve görüntü dili (kameranın bakış açısı, hareketleri, konumu, derinlik, pozlama, renk, ışıklandırma, kullanılan objektif ve objektif

perspektifi) kurgu teknikleri gibi sinematografik unsurlar bir filmin biçimini şekillendirmekte, böylelikle filmin içeriği oluşarak anlamı ortaya çıkmakta ve yedinci sanat olarak adlandırılan sinema sanatı gerçekleşmektedir. Balazs'a göre, sinemanın biçimi, ele alınan konu ile teknik biçim arasındaki salınımın doğal bir ürünü olarak tanımlanmaktadır (Andrew, 2010: 167).

Biçim-içerik ilişkisi bağlamında sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren tekniğin gelişimi, filmleri biçim ve içerik yönünden şekillendirmiş ve biçimleri ortaya çıkarmıştır. Sinemanın biçimsel serüveni, bu teknolojik keşfin bir sanat dalına dönüşmesinin öyküsüdür (Topçu, 2019: 121). Sinemanın ilk yıllarında bu serüven, yalnızca gerçekliği kaydeden filmlerle başlarken, kameranın bakışı ve kurgunun anlatım dilini inşa ettiği öykülü filmler ile sinema bir sanat halini almıştır. Balazs'a göre, burada en büyük pay sahibi, sahneleri parçalarak bölerek yeni bir sinema dili yaratan D.W. Griffith'dir (Andrew, 2010: 167).

Buscombe (2003), sinemanın sanata dönüşme sürecini, sinema, televizyon ve dijital araçlar bağlamında değerlendirerek sinemayı ilk yıllarından, dijital çağa kadar tekniğin gelişimine paralel olarak 4 döneme ayırmaktadır:

- 1) 1930'lara kadar üretilen filmlerin sanatsal oluşumunu içeren birinci dönem,
- 2) 1960'ların sonuna kadar gelen ve teknolojik gelişim sayesinde ses ve rengi sinema ile buluşturan sanatsal oluşumların olduğu ikinci dönem,
- 3) Televizyonun gelişimi, gelişen ülke sinemalarını ve yeni anlatım biçimlerini içeren üçüncü dönem,
- 4) Dijital devrim olarak isimlendirilen dijital sinema çağı (Erkılıç, 2016: 91).

Buscombe'un (2003) ayrımı doğrultusunda belgeseller, teknik ve biçim ilişkisi bağlamında ele alındığında, sinemanın ilk yıllarında çekimlerde tekniğin kısıtlı olması, o anı görüntüleyen yönetmenler için gerçekliğin seyirciye iletiminde bir eksikliğe sebep olmaktadır. Bazin'e göre bu durum sinema için gerçekliğin yitirilmesi demektir:

“Yönetmenler teknik donanımların eksikliğinden dolayı ses ile konuşmaları çevrimden sonra kaydetmek zorunda kaldılar ki, bu bir gerçeklik yitimi idi. Fakat alıcıyı mikrofona bağlı kalmaksızın hareket ettirmekte serbest kalınca, bunu alıcının çalışma ve hareket alanını genişletmekte kullandılar, bu da hemen gerçeğin katsayısını arttırdı (Bazin, 2011: 208).”

Gerçekliğe yaklaşma yolunda, taşınabilir kameraların icadına giden süreçte, Thomas Edison'un Kinetograph'ı ile Louis ve Auguste Lumière Kardeşlerin Cinématographe'ı icat etmesi oldukça önemlidir. Thomas Edison, Edison Company'de 1890'larda Kinetograph ile Black Maria isimli film stüdyosunda vodvil ve sirk eğlencelerini içeren filmler çekmekteydi. Fakat Kinetograph film kamerasının ağırlığı ve büyüklüğü sebebiyle sınırlılığa yol açıyordu ve kurmaca olarak çekilen bu filmler yalnızca stüdyoda gerçekleştiriliyordu. Kinetograph'ın çektiği görüntüler ise yalnızca tek bir kişinin, bir kabin içerisinden filmi yalnız başına izlemesine izin veren Kinetoskop (Kinetoscope) isimli makineden gösterilmekteydi. Edison'un Kinetoskop'u yalnızca bir kişinin izlemesine izin veren sistem olarak tasarlamasının sebebi daha çok para kazanabilme arzusuuydu. Ona göre filmin toplu olarak izlenmesi altın yumurtlayan tavuğa engel olmak demektir. Louis ve Auguste Lumière'lerin Cinématographe'ı ise ayrı bir sinema yaklaşımının ve toplu seyirliğe izin veren sinemanın doğmasını sağlamıştı. Hem gösterici, hem kaydedici olan Cinématographe, Kinetograph'a göre nispeten daha hafifti ve elle döndürülebiliyordu. Lumière'ler, kameranın hafifliği sayesinde sokaktaki yaşamı kaydedebilmiş ve belgesel formunun belge niteliğindeki ilk biçimlerini ortaya koyabilmiştir (McLane, 2012: 220). 1920'lere gelindiğinde Kodak ve Bell&Howell tarafından 16 mm. film ve film kamerası üretilmekteydi. 1923 yılında eğitimcilerin ısrarıyla, Eastman Kodak Company, selüloz asetat bazlı 16 mm'lik bir film stoğu çıkardı. Bu film stoğu, yanıcı olmadığından "güvenlik stoğu" olarak isimlendirilmiş, daha dar bir genişliğe sahip olduğundan, daha hafif projeksiyon ekipmanlarının kullanılması mümkün kılmış, taşınabilir 16 mm projektörler bu sayede okul odalarına, kilise bodrumlarına, sendika salonlarına kadar her yerde kurulabilir hale gelmişti (McLane, 2012: 185). Ancak 16 mm. dönemin yaygın 35 mm. formatının yerini alamamıştı.

1920'de gerçek anlamda belgesel film üretimlerinin ortaya çıkması ile şu anki anlamına kavuşan belgesel film, teknik anlamda öncakilere göre daha portatif olan film kameralarını kullansa da, yine bu kameralar hantaldı ve sabit görüntüler yakalayabilmek için tripoda ihtiyaç duyuluyordu. Ayrıca tümü siyah-beyaz olan film stoğu için çok fazla ışık gerekmekteydi (McLane, 2012: 220).

Tüm bu süre zarfında hem kurmaca (fiction) anlatılar, hem de kurmaca olmayan (non fiction) anlatılar için görüntü gibi sesin sinemaya etkisi ve gelişimi,

sinemanın ortaya çıkışından itibaren üzerinde durulan bir unsur olmuştur. Thomas Edison, sesi kaydetmek üzere Phonograph'ı, Kinetoscope'u ile birleştirmiş, bu sayede ses, çekim esnasında bir silindire kaydedilmiş ve gösterim anında kulaklıktan görüntü ile senkron bir şekilde verilebilmiş fakat kabinden tek bir kişinin filmi izlemesine imkan tanıyan bu sistem Lumière Kardeşlerin sinematografi gibi toplu gösterime olanak vermemesi nedeniyle bir süre sonra kullanılmamıştır (Nişancı, 2018: 48). Ses, ancak sinema salonlarında canlı çalınan müzik eşliğinde alt bir fon olarak kullanılabilmişti. Canlı piyanolar, orglar veya orkestra tarafından çalınan müzik dışında sinemada ses, 1927 yılına kadar yoktu (McLane, 2012: 220).

Sinemada ses ve görüntü eşleşmesi yönünde ilk çalışmalar 1906 yılında Eugene Lauste öncülüğünde ile başlamış, ses fotografik bir yöntemle filmin kenarına işlenmiş, farklı ses kuşaklarının yaratımı ve birden fazla ses kaynağının filme bağımsız olarak işlenebilmesiyle günümüze kadar ulaşabilmiştir (Nişancı, 2018: 48). Bu dönemde gerçekleşen filmlerde sesin kaydedilmesiyle ilgili sorunlar henüz giderilemediği için ses unsurunu filme sonradan, senkron olmadan (asenkron) kaydetmekte ve eklemekteydi.

Bu dönemde belgesel filmin öncü yönetmenleri Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson'ın film yapım pratikleri, kendi düşünsel yaklaşımları ve tekniğin imkanları ile buluşmuş, ortaya belgesel sinema tarihinin başyapıtları çıkmıştır. Bu yönetmenler, kamerayı ve sesi kendi sinema düşüncelerine paralel olarak kullanmıştır. Flaherty, konusunu romantik bir şekilde sabit bir açıdan, belirli kamera hareketi ve ölçeklerle, belirli bir süre zarfında (yaklaşık 2 sene toplamında) kaydederken ve bunu kurguda çok fazla kesmeye başvurmadan, filmsel zamanı eylemle eş zamanlı olarak verebilmek için uzun planlarla (plan sekans) görüntülemiştir. McLane'e göre Flaherty'nin tanınmamış insanların çevresini, fiziksel görünüşlerini, açık hava etkinliklerini görüntüleyen betimleyici belgeselleri, mevcut teknolojiyi en iyi şekilde kullandığı için filmleri ses gerektirmiyordu (McLane, 2012: 220-221).

Vertov, konstrüktivist sanat akımından etkilenerek sinematografisini yatay ve dikey eksenlerle ortaya koymuş, "Kulak gizlice gözetlemez, göz kulak misafiri olmaz (Vertov, 2007: 18)" sözünde belirttiği üzere ses ve görüntü katmanlarını ayrı ayrı işleyerek sine-göz kuramını Film Kameralı Adam (1929) filminde hayata geçirmiş, filmde kamerası ile her an, her yerde, ansızın, hayatı kendi akışı içerisinde habersiz bir

şekilde görüntülemiş, montaj yaklaşımı çerçevesinde filmlerini kurgulamış, Grierson ise yönettiği tek filmi Balıkçı Tekneleri'nde (1929) konusuna kendi düşünsel yaklaşımı çerçevesinde romantik bir bakışla ve genellikle kamerasını sabit bir açıdan sağ-sol (pan) hareketi ile görüntülemiştir.

Vertov'un imzası olmamasına rağmen uyguladığı belgeseller hariç – Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov gibi biçimci yönetmenlerin sinemada sesin kullanımını üzerine düşüncelerini içeren manifestosu dışında- diğer yönetmenlerin belgesel filmlerde ses unsuru, anlatıya yardım eden müzikler şeklinde kullanılmaktaydı. Ayrıca ses kaydı ağır ses ekipmanları kullanılarak gerçekleştiriliyordu. 1930'larda bu ses kayıt cihazları tıpkı Edison'un Kinetograph'ı gibi o kadar hantaldı ki, yerinde ses kaydı yapmak mümkün değildi ve bu nedenle filmler stüdyolarda gerçekleştiriliyordu. Standart sesli belgesel film yapım yöntemi ise çekilen görüntülerin düzenlemesinin ardından sözlerin, müziklerin ve ses efektlerinin eklenmesi ile yapılıyordu (McLane, 2012: 221). Bazı deneysel ve avangard yapımların dışında 1930, 1940 ve 1950'ler boyunca sesin filme eklenmesi var olan teknik imkanlar çerçevesinde gerçekleşmekteydi. Fransız film yönetmeni Jean Renoir, 35 mm. film kamerasını, insanların kurbanlaştırıldığı bir metal idole benzetmişti. O dönemde oyuncular, ışığı yakalayabilmek için yüzlerini belirli bir şekilde yerdeki tebeşir işaretlerine odaklanarak çevirmekteydi ve bu durumun aksine Renoir ve Flaherty'e göre karakterlerin/toplumsal oyuncuların kameraya değil, kameranın onlara boğun eğmesi ve takip etmesi gerekmekteydi, bu sebeple bu iki yönetmen, kamerayı oyuncu-toplumsal oyunculara doğru çevirmiş ve onları takip etmiştir (McLane, 2012: 221-222).

Bu süreç içerisinde tekniğin sunduğu olanaklar, yönetmenlerin konularına yaklaşımını (biçimini) belirlemiştir. Belgesel sinemanın ilk yıllarında belgesel filmin önemli yönetmenleri Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson tekniğin kısıtlı olmasına rağmen sinemada belgesel filmin en iyi örneklerini vererek, belgesel sinemaya çeşitli yaklaşımlar kazandırmışlardır.

1.3.1. Belgesel Filmin Kâşifi: Robert Joseph Flaherty ve Belgesel Film Yapım Pratiği

Robert Flaherty'nin belgesel film yapımına dair yaklaşımını anlayabilmek için yaşamının ilk yıllarına bakmak gerekmektedir. Çünkü onun bu ilk yıllarında yaşadıkları ve edindiği tecrübeleri sayesinde sinemada kendine has üslubu oluşmuş ve bunlar, belgesel filmlerinde hayat bulmuştur.

Maden mühendisi Robert Henry Flaherty ile Susan Klockner'in oğlu olarak 1884 yılında Michigan'da (ABD) dünyaya gelen Robert J. Flaherty, ekonomik buhran sonucunda ailesinin iflas etmesi üzerine onlarla Kanada'da ücra bir maden kampına taşınmış ve orada kıyafetleri ile geyik derisinden yaptıkları çarıklarını kendisine hediye eden, kendisini çadırlarına davet edip nasıl avlanacağını öğreten yerliler ile iletişim kurmuştur (Armes, 2019: 31). Çocukluğunda yaşamış olduğu bu deneyimler ve anılar, Flaherty sinemasında işlenen motifler olarak beyazperdedeki yerini almıştır. Bu motifler, ilkel yaşam biçimine yönelik saygı, serüvenden alınan haz ve zor koşullarda yaşayabilme kabiliyeti temaları ile karşımıza çıkmaktadır (Armes, 2019: 32).

Maden arayıcı olarak çalıştığı şirketin Kanada demiryolu müteahhidi olan patronu Sir William Mackenzie'nin "Film kamerası denen şu yeni moda şeylerden neden yanınıza almıyorsunuz?" önerisi üzerine "Sanat bir keşiftir. Her sanatçı keşfetmek ve göstermek üzere yola koyulur (Flaherty, 1972: 10-11; Saunders, 2014: 44)" diyerek filmlerini çekmek için kâşif ruhu ile yola koyulan Robert J. Flaherty, Hudson Körfezi bölgesine yapacağı araştırma gezisi için yanına aldığı Bell&Howell marka film kamerası ile Kuzeydoğu Kanada'da keşif yolculuğuna çıkmış ve böylelikle belgesel film tarihine dair ilk adımını atmıştı (Adalı, 1986: 25; <https://www.videomaker.com/how-to/documentary/defining-the-flaherty-way/> Erişim Tarihi: 23.08.2020).

İlk çekimlerine 1913 yılında Baffin Adası'nda başlayan ancak ciddi bir şekilde film çekimini 1916 yılında gerçekleştiren Flaherty, bu yılda çektiği 70 bin feet'lik 17,5 saat eden filmlerini kurguladığı esnada sigarasını düşürmesi sonucunda 70 bin feet filminin tümü yanmıştı (Armes, 2019: 32-33). Bu olumsuz hadiseden etkilenmeyerek keşif yolculuğuna kürk taciri olan Reveillon Freres şirketi sponsorluğunda devam eden Flaherty, Kuzey'de yaşayan yerli halkı görüntülediği Kuzeyli Nanook (Nanook of the North) filmini 1922 yılında çekmiştir. Bu film, belgesel sinema tarihi içerisinde ilk belgesel film olarak yerini almıştır:

“New York’taki Capitol Theater’a Harold Lloyd’un Grandma’s Boy (Büyükannenin Çocuğu, 1922) adlı filmini görmeye gidenler beklemedikleri bir yenilikle karşılaştılar. Harold Lloyd’un filminin ardından başka bir film daha gösteriliyordu. Kurmaca bir öykü anlatmayan, oyuncusu olmayan Nanook of The North (Kuzeyli Nanook, 1922) adlı bu film, bir Eskimo’nun günlük yaşamını perdeye getiriyordu (Teksoy, 2009: 120).”

Bu ilk filminde Flaherty, açlık ve yiyecek bulma sorununu gerçek bir olaydan, gerçek bir açlıktan yola çıkarak dramatize etmiş ve belgesel filmin ilk örneğini ortaya koymuştur (Adalı, 1986: 25). Rotha’nın değerlendirmesi ile bu filmde “yiyecek için müthiş bir savaşım verilmektedir” (Rotha, 2000: 55). Flaherty, yiyecek için verilen mücadeleyi ve yaşamın günlük yanlarını bir eskimo ailesi olan Nanook’lar ekseninde filme almıştır.

Sinema araştırmacıları Kuzeyli Nanook filmini, eskimoların ilkel varlıklarının çok yalın bir biçimde ele alınması sebebiyle daha önceki çalışmalardan ayrı tutmaktadır (Rotha, 2000: 55). Bu ayrı tutulmanın sebebi ise hem Lumière Kardeşler’in belge niteliği taşıyan ama belgesel film olarak değerlendirilemeyen filmlerinden ayrılmış olması, hem de Flaherty’nin filminde tüm sadeliği ile bir eskimo ailesinin panoramasını sunmasıdır. Kurmaca dışı filmin başlangıcı kabul edilen Lumière Kardeşler’in filmleri, günlük yaşamın panoramasını sunan belgeler niteliğindedir, Saunders bunu “...bire hareketli kartpostal veya seyirlik eğlenceden fazlası değildi” sözleri ile aktarmaktadır (Saunders, 2014: 45). Bu noktada bir belgeseli belgesel yapanın belge veya belge niteliği olmadığı, onun birer görüş barındıran sahici temsiller olduğudur. Nichols, bunu şu sözleri ile açıklamaktadır:

“Eğer belgesel gerçekliğin bir *yeniden üretimi* olsaydı, tüm bu sorunlar daha az vahim olurdu. O zaman, zaten mevcut olan bir şeyin suretine ya da kopyasına sahip olurduk. Ama belgesel, gerçekliğin yeniden üretilmesi değil, halihazırda içinde bulunduğumuz dünyanın temsil edilmesidir. Bu filmler belge değil, belgelere dayanarak yaratılan temsillerdir. Belgesel filmler, dünyaya karşı belirli bir görüş barındırır; olayın olgusal boyutlarını bilsek bile, belki de başka bir yerde karşılaşamayacağımız bir görüştür bu. Bir yeniden üretimi aslına benzerliğine göre yargılarız. Aslının görünür özelliklerini tam olarak yeniden üretebilme yetisine ve polisteki sabıka resimlerinde, pasaport fotoğraflarında ya da röntgen filmlerinde olduğu gibi, eksiksiz bir yeniden üretimin gerektirdiği amaçlara hizmet edip edemediğine bakarız. Bir temsili ise, daha ziyade, bize sunduğu keyfin mahiyetine, aktardığı içgörünün değerine ve bakış açısının niteliğini bize nasıl telkin ettiğine göre yargılarız. Temsillerden ve yeniden üretimlerden farklı şeyler

bekleriz; belgesellerden ve belgelerden olduğu gibi” (Nichols, 2017: 33-34).

Film kuramcısı Andre Bazin, *Sinema Nedir?* isimli eserinde sinemada gerçeğe yaklaşımını “gerçeğe gerçekten her zaman bir şeyler feda etmek gerekecektir.” sözleri ile dile getirerek, feda etme konusunu kamera kullanımını ve montaj ayrımı noktasında ifade etmekte, ona göre kamera gerçeği bütünüyle yakalayamamakta, teknik ne kadar ilerlemiş olursa olsun şu veya bu gerçek arasında mutlaka bir seçim yapılması gerekmektedir ve burada devreye kurgu girmektedir (Bazin, 2011: 208-209). Görüntü sözcüğünü temsil edilen nesnelere ekran üzerine düşen görüntüleri anlamında kullanan Bazin’e göre bu sözcük, montaj kaynakları sonrasında meydana getirilen görüntüler için de kullanılmakta, montaj ise duyuların ve anlamların yaratımını amaçlamaktadır (Bazin, 2011: 31-32-34). Tüm bu görüşler ekseninde Bazin’e göre, Flaherty’nin belgesel film yapım pratiği gereği gerçeklik fazlasıyla bulunduğu montaj esnasında seçim yapmanın sakıncaları nedeniyle burada montajı anahtar bir konumda bulundurmamaktadır: gerçeklik kesme sonucunda oluşturulmuş görüntülerdir, kamera ise her şeyi görüntüleyemese bile görüntülediği kısımlarda hiçbir ayrıntıyı kaçırmamakta ve gerçeği görüntülediği kadar yansıtmaktadır (Bazin, 2011: 36-37-62). Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* filminden *Nanook’un fok balığını avlama sahnesi* üzerinden montajın yalnızca zaman yaratma durumunu aktarması için kullanımını plan sekans¹ üzerinden örneklendirerek açıklayan Bazin’e göre bu sahnede *Nanook’un fok balığını avlama sürecini seyirciye gerçek zamanlı gösterebilmek* adına bu bölüm tek bir uzun çekimde gerçekleştirilmiştir (Bazin, 2011: 36-37).

Ayrıca Teksoy’a göre, filmde beyaz ırktan olmayan bir eskimo ailesi film öznesini yapılarak beyaz ırkla eşdeğer olduğu gösterilmiş, böylece Flaherty, Hollywood’un mevcut film yapım pratiklerine sırtını dönmüş ve seyirci filmi ilk kez bir batılının gözünden değil, bu uygarlığın içine direkt girerek görmüştür (Teksoy, 2009: 120).

¹ Plan Sekans: Sinemanın en küçük birimi olan plan ile en büyük birimi olan sekansın birleşmesi sonucunda oluşan, kameranın çalışmaya başlamasından, stop konumuna dek kaydettiği hareketli görüntülerin tamamıdır (Yıldız, 2014: 179).

Flaherty'nin bu filmi ve kamera kullanımını neticesinde belgesel sinema tarihi içerisinde doğalcı (romantik) gelenek olarak isimlendirilen bir yapım yaklaşımı ortaya çıkmıştır. Flaherty'nin belgesel yapım pratiği incelendiğinde konusuna yaklaşımı ve kamerayı kullanışı ile diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. O, filmlerinde kamerayı "Biz onları çekemeyiz, kamera bunu yapmayı istemez" düşüncesiyle spontane, canlı, uzun planlarla ve pasifçe gözlem biçiminde kullanmıştır (Armes, 2019: 37-43). Bu gelenek içerisinde yer alan filmler, doğal sahneleri ve gündelik çevrede bulunan olguları salt gözleme dayanarak dramatik bir şekilde gözlemleyerek filme almış ve insanlığın modern dünyanın uzak köşelerinden doğa ile verdiği savaşı, pastoral romantik temalar etrafında işlenmiştir (Rotha, 2000: 52-60).

Flaherty'nin filmleri ile birlikte belgesel film, gerçeğin dramatize edilmesi ve temsil edilmesi sonucunda doğmuştur. Onun filmleri gerçekliği kaydederken, aynı zamanda kurgusal anlatım tekniklerini (anlatı yapısı, isimlendirme, müzik ve devamlılık prensipleri) Grierson'un gerçeğin yaratıcı yorumu tanımına uygun bir şekilde kullanmıştır (Saunders, 2014: 46).

Kuzeyli Nanook filmi üzerine bu filmin hem belgesel, hem de kurmaca olarak kabul edileceği tartışmaları gerçekleştirilmiştir. Bunun nedeni Flaherty'nin gerçeklik üzerinde yaptığı değişikliklerdir. Belgesel olarak değerlendirilmesi iki nedene dayandırılmaktadır: Birincisi, Flaherty'nin anlattığı öykü, İnuit yöntemlerini özenli ve gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır, ikincisi ise Nanook'u oynayan Allakariallak'ın hem İnuitlerin özgün yaşam biçimine, hem de Batılıların anlayışına uyum gösteren bir hassasiyet içermektedir (Nichols, 2017: 33). Fakat Flaherty'nin gerçeklik üzerinde yaptığı değişimler ve kurmaca unsurlar nedeniyle bu yapım kurmaca olarak değerlendirilmektedir. Nanook ve arkadaşları aslında hayvan postu ticareti yapıyordu ve otantik Eskimo kıyafetleri giymiyorlardı, Flaherty hakiki kıyafetleri bulmak için harcamalar yapmış, iç mekan çekimlerinde daha geniş bir alana sahip olabilmek için Nanook'a gerçekte 20 ayak çapındaki normal bir igloo'dan daha büyük bir igloo inşa ettirmiş, filme heyecan vereceği düşüncesi ile Nanook'a fok balığı yakalama sahnesini çekirtmiş ve filmde Eskimolar normal yaşamlarını sürdürüyormuş gibi göstermiştir. Flaherty'nin gerçeklik üzerinde yaptığı bu değişiklikler sebebi ile belgeseli, bilimsel ve objektif bir kayıt olarak değerlendirilememiş ve bu bir tür oyun olarak görülmüştür (Armes, 2019: 34).

Kuzeyli Nanook filminden sonra yaşamına bir maden arayıcısı değil, bir yönetmen olarak devam eden Flaherty'e Paramount Film Şirketi Jesse M. Lasky'den "Sizden başka bir yerlere gitmenizi ve bir başka Nanook yapmanızı istiyorum. İstedığınız yere gidin. İstediginizi yapın. Masraflarınızı karşılayacağım. Dünya sizin yeteneklerinize minnettardır." sözlerini içeren bir telgraf alması üzerine ikinci filmi Moana için yollara düşmüştür (Armes, 2019: 35). Bu film için kafasında Kuzeyli Nanook gibi bir konu yakalamak düşüncesi vardır. İlk başta adada iklim yüzünden yarı çıplak dolaşan kızları konu alan –Rotha'ya göre Samoan yerlilerinin pastoral köy yaşantısını ele alan (Rotha, 2000: 55)- senfonik bir belgesel çekmeyi düşünmüştür ancak Samoan'ların yaşamından bir delikanlının erkekleştiğini kanıtlayabilmek için büyük acılara dayanarak gövdelerini kaplayan dövmele yaptırıldığı ritüelini öğrenmesi neticesinde ikinci filminin öyküsünü bunun üzerine kurmuştur ve 1916 yılında filmini çekmiştir (Adalı, 1986: 26).

Moana filminin "Güney Denizi syrenlerinin Aşk Yaşantısı" ismini alması, filme koro kızlarının söylediği şarkıların sonradan eklenmesi ve filmin Flaherty'nin kurguladığı şekilde değil de yapımcıların yeniden kurguladığı şekilde gösterime sokulmak istenmesi sonucu ortaya çıkan krizlerden dolayı Flaherty filmini sinemalarda gösterime sokamamış, yalnızca 6 büyük kentteki üniversitelerde filmini izleyiciyle buluşturabilmiştir (Rotha, 2000: 56; Adalı, 1986: 26).

İngiliz Belgesel Hareketinin öncüsü John Grierson'un Moana filmi hakkında "...filmin belgesel bir değeri var değerlendirmesi" üzerine belgesel film, bugünkü anlamına kavuşmuştur (Armes, 2019: 36). Moana filmi sonrası Flaherty, Alman Dışavurumcu yönetmen F.W. Murnau ile Güney Denizlerinde kabilelerinin tabularına boyun eğmeyen bir gencin romantik öyküsü olan "Tabu" (1931) filmini çekmiştir. Ancak Flaherty'nin bir belgesel geleneğine sahip olması ve konuya romantik açıdan yaklaşım düşüncesi ile stüdyo eğitimine sahip kurmaca filmler gerçekleştiren Murnau'nun düşünceleri birbirine uymamıştır.

F. W. Murnau ile çektikleri Tabu (1931) filminden sonra Flaherty, John Grierson'un daveti üzerine İngiltere'ye gitmiş, orada belgesel yapım pratikleri hakkında görüşlerini aktarmış ve İngiliz Belgesel Okulu ile birlikte estetik bir uyum aramayı bir kenara bırakarak, doğrudan doğruya sadece gözleme dayanan Industrial Britain (Endüstrileşmiş İngiltere) filmini çekmiş, sonrasında keşif yolculuğuna ıssız

bir adada bir ailenin deniz ile verdiği mücadeleyi anlattığı Aran'lı Adam (Man of Aran) 1934 yapımı filmi ile devam eden Flaherty, sırası ile şu filmleri gerçekleştirmiştir: 1935 yılında Hindistan'da Fil Çocuk (Elephant Boy) filmini çekmiş, ancak görüntülerin Alexander Korda'nın Denham stüdyosunda çektiği bir öyküde arka fon olarak kullanılması neticesinde kriz yaşanmış, 1941 yılında önemli belgesel film yapımcısı ve yönetmeni Pare Lorenz'in John Steinback'in Gazap Üzümleri romanında ele aldığı toprak kaybetme ve yoksulluk konularını içeren bir belgesel film yapması isteği çağrısı üzerine Flaherty, Amerikan köylülerinin yaşamlarını incelediği ve elindeki malzemelerin (görüntülerin) kısıtlılığında dolayı zorlanarak bitirdiği The Land filmini gerçekleştirmiş, petrolün mutlu bir aileyi sömürmesine karşın çabalarını ve aile yapısını görüntülediği son filmi olan Louisina Hikayesi'ni (Louisina Story) 1946 yılında Standart Oil Company sponsorluğunda gerçekleştirmiştir (Gündeş, 1998: 39-40; Arnes, 2019: 38).

Sonuç olarak Flaherty, belgesel film yapım pratiğinde belgesel film öyküsünü, gerçek mekanlarda, gerçek insanlarda aramış, gözleme dayanarak, konusunu romantik bir tema etrafında işlemiş, bunu yaparken hiçbir zaman senaryo kullanmamış ve bir filmi tamamlamak için en fazla 2 seneye gereksinim duyduğunu söyleyerek belgesel film yapım pratiğini özetlemiştir. Flaherty'nin eşi Frances Flaherty ise onun belgesel yapım yaklaşımını bir savaşım olarak şu sözlerle ifade etmiştir:

“Robert Flaherty'in tüm yaşamı; doğal bir şiir için, her şeyin olduğu gibi temel hakikatine dair daha büyük bir farkındalık için, tüm varlıklarla daha derin bir birliktelik için, keşif yolculuğu için tutkulu ve inatçı bir savaştı”/ Aktaran Robert Flaherty'nin Eşi Frances Hubbard Flaherty (<https://theflaherty.org/frances-h-flaherty> Erişim Tarihi: 18.08.2020).

1.3.2. Film Kameralı Dziga Vertov ve Belgesel Film Yapım Pratiği

Sinemanın yalnızca belgesel tür olduğunu *kinopravda* isimli sinema gazetesinde (gerçeğin sineması/hakikat sineması) yer alan yazıları ile kuramsallaştıran, “Biz: Bir Çeşit Manifesto (Michelson, 1984: 5)” isimli bildirisinde sanatsal dram olarak nitelendirdiği kurmaca filmlere karşı çıkan, dram filmlerini

halkın afyonu olarak gören, kinoklar² olarak isimlendirdiği grubu ile sine-göz kuramını yaratan, asıl ismi Denis Arkadievich Kaufman olan ve sonradan yaklaşık olarak “hızla dönen” anlamına gelen Vertov ismi ile değiştiren film kuramcısı ve yönetmen: Dziga Vertov.

“Buna hayatımın erken bir aşamasında başladım. Fantastik romanlar (*Çelik El*, *Meksika’da İsyân*) yazarak. Kısa makaleler (“Balina Avcılığı”, “Balıkçılık”) yazarak. Uzun şiirler (*Masha*) yazarak. Epigramlar ve nazımlar (“Purişkeviç” “Çilli Kız”) yazarak. Daha sonra steno kayıtlarını, gramafon kayıtlarını kurgulama heyecanına dönüştü. Kayıtlarla, kelime ve harflerle, bir şelalenin sesiyle, bir kereste atölyesinin gürültüsüyle, vs. yapılan deneylere dönüştü. Ve 1918 baharında bir gün... bir tren istasyonundan dönerken. Kalkan trenden yükselen ses ve gürültüler kulağımda kaldı... küfür eden biri... bir öpücük... birinin haykırışı... kahkaha, bir ıslık, sesler, istasyon çanının çalışı, lokomotifin çıkardığı çuf- çuf sesi... fısıltılar, ağlamalar, vedalaşmalar... Ve yürürken aklımdan şunlar geçiyordu: Bu sesleri betimlemeyip, kaydedecek, görüntüleyecek bir alet almalıyım. Yoksa bunları düzenlemek, kurgulamak imkansız. Hızla akıp gidiyorlar, tıpkı zaman gibi. Peki kamera olabilir mi? Görünen şeyleri kaydet... işitsel değil, görsel dünyayı düzenle. Belki de çıkış yolu budur?” (Vertov, 2007: 46-47).

Vertov’un sinema anlayışını ve film yapım pratiklerini kavrayabilmek için, içinde yaşadığı 1920’li yılların sanat yapım pratiklerinde etkisi olan konstrüktivizm akımının incelemek gerekmektedir.

İnşacılık veya yapısalcılık anlamına gelen konstrüktivizm akımı, 1914 yılında Rusya’da ortaya çıkmış, 1917 Devrimi ile bu akım sanatı yeniden biçimlendirmiştir. Bolşeviklerin, Çarlık rejimini yıkması sonucunda meydana gelen devrimin etkileri ve yansımaları, sanatın somut ve toplumsal bir görev üstlenmesi düşüncesi bu dönüşümü gerçekleştirmiştir. 1917 Devrimi ile kurulacak olan yeni topluma inananların öncülüğünde ve “biçimi belirleyen işlevdir” düşüncesiyle hareket eden Konstrüktivist sanatçılar: yaratma edimini dışlayarak, onun yerine ‘inşa etme’ düşüncesini koymuş, sanatsal ilkeleri değil, bilimsel ilkeleri önemsemiş, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayarak, küçük bir gruba ‘lüks’ üretmek yerine, geniş bir gruba kullanışlı alanlar yaratmışlardır

² Kinok’lar: Vertov’un bulmuş olduğu *kino* (Sinema/film) ve *oko* (Göz anlamına gelen eski şiirsel bir kelime, Rusça’da *ok* eki insan, erkek özneyi ifade eden, sinema-gözlü adamlar anlamına gelen terimdir (Vertov, 2007: 3).

(Antmen, 2017: 104-107). Konstrüktivistler, sanatçıyı, tıpkı bir fabrika işçisi gibi, görevi yararlı nesnelere yapmak olan mühendisler gibi görmüşlerdir (Petric, 2000: 21).

Bu dönemde çağdaş malzemeler ile geometrik kompozisyon anlayışı doğrultusunda eserler üretilmiştir. Modernizmin bir parçası sayılan Konstrüktivizm’de eserler, sanat-makine, sanat-endüstri ve sanat-işçi ikililerinin birleşmesi sonucunda yaratılmıştır. Bu süreçte düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart ilkeleri sanat eserlerine yansımıştır (Antmen, 2017: 104). Konstrüktivist sanatçılar, geçmişle olan bağlarını koparmış, endüstriyel cam, demir, çelik malzemeleri ve modern yapı teknikleri kullanmışlardır (Tekkoç, 2016: 25).

Vertov, konstrüktivist bağlamda sinemayı, her bağımsız ögenin iç adımı olduğu kadar, fotoğraflandırılmış malzemenin özel oranlarına göre tümüyle alınmış ritmik ve estetik bağlamın, uzam içerisindeki objelerin hareketini tasarlama sanatı olarak tanımlamıştır (Petric, 2000: 21). Konstrüktivizm’in toplumsal yapıya seslenme durumu, işlevselliği ve inşacılığı bu dönem sanatı içinde Vertov sinemasında kendine yer bulmuştur. Sinemasında temsiliyetçi parçalarıyla ve soyut karelerin kesilmesiyle sıkı bir görsel dinamizm yaratan Vertov, Film Kameralı Adam (1929) filminde bu konstrüktivist davranışını en canlı şekilde göstermektedir (Petric, 2000: 21).

Vladimir Ilyiç Ulyanov Lenin’in “Sinema bizim için tüm sanatlar içinde en önemlisidir” görüşü ile 1 Eylül 1919 yılında verdiği emir doğrultusunda kurulan VGIK= Vsesojuzniy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii isimli sinema okulu, yeni toplumun inşasında kilit bir rol üstlenmiştir (Armes, 2019: 41). Kurduğu sinema dairesinin başına eşi Nadezhda’yı getiren Lenin’e göre sinema, okumamış eğitimsiz halkı bilinçlendirmek, onları eğitmek ve Bolşevik Devrimi’nin ideallerini yaymak için kullanılacak en önemli araçtı (Saunders, 2014: 46). Bu araç, görselliğe dayanmaktaydı ve görsellik okuma yazması olmayan halkı eğitmenin ve bilgilendirmenin bir numaralı unsuru olmuştu. Sinemanın sessiz oluşu ve görselliğin ağır basması, okuma yazma oranının çok düşük olduğu ve değişik dillerin konuşulduğu bu geniş toplumla iletişim kurmanın mühim bir yöntemi idi (Teksoy, 2009: 130). Bu görüşle Lenin, halkı agit trenleri (ajitasyon trenleri) aracılığıyla sinema ile buluşturdu. Sanat yolculuğuna romanlar, makaleler, şiirler ile ilk adımlarını atan Vertov ise ajitasyon trenleri için filmler hazırlayarak kariyerine başlamış, sonrasında kurduğu film deney istasyonunda yönetici olarak önce çeşitli sesleri kurgulamış ve nihayet görsel dünyayı düzenleme ve

habersiz hayatı yani zamanı yakalama isteği onu kamera ile buluşturmuştu. Saunders'a göre, ajitasyon trenleri için çalışmak Vertov'u görüntünün sözcükler üzerindeki gücüne ikna etmiş ve bu etki ile Vertov, Hollywood'un öğrettiği sinema geleneklerine karşı yeni bir sinema anlayışı yaratmıştı (Saunders, 2014: 112).

Kinoklar içinden oluşan ve Üçlü Konsey olarak isimlendirdiği grubunda eşi Elizaveta Vertova Svilova filmlerinde katılımcı olmuş ve filmlerinin kurguculuğunu üstlenmiş, kardeşi Mihail Kaufmann ise yaratıcılığı ile filmlerinin baş kameramanlığını yapmıştır. Bu konsey, yayınladıkları bildiride amaçlarının "bütün ülkelerin proleterleri arasında dayanışmayı sağlamak" ve "var olan gerçeklikten daha da güzel olan sinemasal gerçekliğe ulaşmak" olduğunu belirtmiştir (Teksoy, 2009: 136).

Konstrüktivistlerin, yeni endüstriyel malzemeleri bilimsel anlamda birleştirme esasına dayanarak oluşturdukları yaratımlar 'deney' olarak görülmüştür (Antmen, 2017: 105). Bu deneylerin sinemada yansımaları ise Dziga Vertov'un film deney istasyonunda ete kemiğe bürünmüştür. Konstrüktivist sanatçıların resimde, heykelde, mimaride oluşturduğu geometrik görsel düzenleme, Vertov'da görsel ve işitsel uzamda gerçeğin görüntülenme şekli yani kompozisyon ile sesin birlikte montajı ile yer bulmuştur:

"...Yaşasın dinamik geometri, yaşasın nokta, çizgi, düzlem ve hacimlerin yarışı.Yaşasın harekete geçirilmiş ve harekete geçiren makinelerin şiiiri; yaşasın kaldıraçların, tekerleklerin ve çelik kanatların şiiiri; yaşasın hareketlerin demirden çığılığı; yaşasın kor akıntıların kör edici parlıtısı (Vertov, 2007: 8)."

Bu doğrultuda Vertov, filmlerinde habersiz yakaladığı hayatın içinde görüntülediği makine ve çalışan insanları, kompozisyon içi yatay ve dikey eksende kameranın eğik açısı, alt ve üst açısı kullanımı ve hareketi sonucunda kadraj içinde konstrüktivist bağlamda geometrik bir biçimde görüntülemiş ve bu görüntüleme ile mekanik işlere yaratıcılık hazzı kattığını, insanları ve makineleri birbirine daha da yakınlaştırdığını ve bu sayede yeni insanlar yetiştirdiğini dile getirmiştir (Vertov, 2007: 6).

Bolşeviklerin, Çarlık Rusya'sını yıkışını, değişen rejimi ve komünizmin gelişini, dinin ve kilisenin konumunu yitirışini yeni kurulan rejimde yer alan Donbass bölgesindeki demir çelik maden ocaklarının üretimi üzerinden ele alan ve madendeki

gerçek sesleri kullanarak kurgulayan Vertov'un 1931 yapımı Entuziazm: Simfoniya Donbassa-Coşku: Donbass Senfonisi (The Dombass Symphony) filminde konstrüktivist sinema anlayışını görmek mümkündür. Yapısalcılığın toplumsal yapıyı sanat eserlerinde yeniden inşa edişi, Vertov'un bu filmde yeni kurulan rejimin inşası ile görüntülenmektedir. Resim 1.1. ve 1.2.'de Coşku: Donbass Senfonisi filmi içerisinde kameranın konuyu eğik açılarda görüntülemesiyle konstrüktivist bağlamda yatay-dikey eksenlerde elde edilen devinim örnek olarak görülebilmektedir:

Resim 1.1. Coşku: Donbass Senfonisi (1931)



Resim 1.2. Coşku: Donbass Senfonisi (1931)



Nichols'e göre, Vertov'un belgesel sözcüğünü yaratmasına gerek yoktu çünkü ona göre filmler bir türün özelliklerini değil, sinemanın esasını taşımaktaydı ve bu nedenle belgesel terimine gereksinim duymamıştı (Nichols, 2017: 236-237). Vertov'un sinema anlayışı tamamen senaryosuz, oyuncusuz, dekorsuz, gerçek

mekanlarda, o anın habersiz yakalandığı, ‘belgesel’ film yapım pratiğine dayanmaktadır. Sanatsal Dram sineması olarak isimlendirdiği ve burjuva eğlencesi olarak gördüğü kurmaca (oyunculu) sinemaya savaş açan Dziga Vertov, oyunculu sinemanın, tiyatro ile aynı olduğunu, bu tür kurmaca yapımların halkı uyuttuğunu ve halkın sorunlarını görmezden geldiğini savunmaktadır. Ona göre, sanatsal dram filmleri, üzerine film derisi geçirilmiş bir edebi iskeletten başka bir şey değildir, insan ırkının dörtte üçü burjuva dram filmlerinin afyonu ile sersemleşmektedir (Vertov, 2007: 41-45). Filmlerin asıl işlevi halkı gerçeklerle bilinçlendirmektir. Ona göre, aktörlerin yapmacık, çarpık yüz ifadelerine değil, sinemada işçi sınıfının emeğine ve düşüncelerine yer vermelidir (Vertov, 2007: 39). Sinema dili, tiyatro ve edebiyat dilinden kesinlikle ayrılmalıdır ve evrensel bir sinema dili belgesel ile olmalıdır. Bu nedenle Vertov, filmlerinde oyuncu, dekor, senaryo, stüdyo gibi yapay hiçbir unsur kullanmamaktadır. Ona göre oyuncu da, dekor da, görüntü de hayatın kendisidir (Vertov, 2007: 42). Vertov, kurmaca (oyunculu) sinemayı, sinema cilasası ile parlatılmış edebi ayakkabılara benzeterek bu sinemaya karşı oluşunu şu sözleri ile özetlemektedir:

“Dehşet verici olan telafi edilemez hata şu: Siz halen birilerinin edebi ayakkabılarını (eğer film tutmuşsa yüksek Fransız topukları olur bu ayakkabıların) sinema cilasasıyla parlatmayı kendi amacınız olarak görüyorsunuz...Ayakkabı cilasasının canı cehenneme. Parlak ciladan başka bir şey olmayan botların canı cehenneme. Bize deriden yapılmış botlar verin... Biz sinemanın ayakkabı imalatçıları, siz ayakkabı parlatıcılarına film-nesnelerin yaratılmasında sizin üstünlüğünüzü kabul etmediğimizi söylüyoruz (Vertov, 2007: 41).”

Vertov’un tüm bu düşünceleri, Lenin’in “Leninist Sinema Ölçütleri” ile paralellik göstermektedir. Ölçüte göre üretilen filmlerin büyük bir çoğunluğu gerçeklere dayanmalıdır (Saunders, 2014: 47). “Saraylar, katedraller, mezarlıklar ve müzeler için değil, yaşamın kendisi için üretim yapılmalıdır” diyen konstrüktivist Rus ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve fotoğrafçı Alexander Rodchenko’nun bu düşüncesi (Antmen, 2017: 109), Vertov’un filmlerinde Rusya’da yaşayan halkın, “habersiz yakalanmış hayatının” sesi olmuş ve sinemasında tezahür bulmuştur.

Belgesel yapım pratiğinde Marksist-Leninist öğretileri benimsemesi sonucunda kuramsal olarak sine-göz kuramı, pratik olarak 1929 yapımı Film Kameralı Adam (The Man with the Movie Camera) filmi ortaya çıkmıştır.

Vertov'un sine-göz kuramının temelinde kamera ve montaj yatmaktadır. Sine-göz: insan gözünün göremeyeceği gerçekleri en ince ayrıntılarına kadar yakalayan mekanik bir göz, makinedir. Vertov'a göre insan gözü, gerçekleri gözlemlerken onu olduğu gibi göremez, mutlaka bir yönünü gözden kaçırmaktadır. Sine-göz ise zaman ve uzamda yaşar, hareket eder, izlenimlerini insan gözünden farklı bir şekilde eksiksizce toplar ve kaydeder, ona göre insan gözünün yapısı geliştiremeyiz fakat kamerayı sorunsuzca kusursuzlaştırabiliriz (Vertov, 2007: 15-16). Kamera, Vertov için görsel olguları inceleyebilmek ve kaydedebilmek için icat edilmişti:

“Gözlerimiz çok zayıf ve çok az şeyi görüyorlar –bu yüzden insanlar görünmeyen olguları görmek için mikroskobu ve uzak, bilinmeyen dünyaları keşfetmek için teleskobu icat ettiler. Kamera ise görünür dünyaya daha derinlemesine nüfuz etmek, görsel olguları incelemek ve kaydetmek amacıyla icat edildi, böylece olup biteni ve gelecekte hesaba katılması gereken şeyleri unutmuyoruz (Vertov, 2007: 82).”

Kameranın merceği, hareket eden insan gözü gücüne sahiptir, her yere gidebilir, her şeyi inceleyebilir, bir binanın kenarından tırmanabilir, pencereden içeri girebilir, fabrikalar, çelik yapılar, yollar ve trenleri üstünde seyahat edebilir, bir baca deliğinden içeri dalabilir, burdan zengin veya yoksulların evlerine sızabilir, bir caddede arabaların, tramvayların veya otobüslerin arasında durabilir, ara sokakta olan bir kişiyi takip edebilir ve köşede onu yakalayabilmektedir (Rotha, 2000: 65). Sine-göz'ün bu gücünü, 1929 yapımı Film Kameralı Adam (The Man with the Movie Camera) filminde görmek mümkündür.

Sinema dilini, tiyatro ve edebiyat dilinden tamamen ayıran, bunu stüdyosuz, oyuncusuz, dekorsuz ve senaryo olmadan gerçekleştiren Vertov'un sine-gözü, konstrüktivizm'in sinemadaki uzantısıdır:

“Ben sine-gözüm. Ben bir inşacıyım. Bugün yarattığım sizi, şimdiye kadar var olmayan benim yarattığım olağanüstü bir odaya yerleştirdim. Bu odada dünyanın çeşitli yerlerinden çektiğim on iki duvar var. Duvar çekimlerini ve detayları bir araya getirirken, onları hoş bir sırayla düzenlemeyi ve araları kullanarak, doğru bir şekilde film-ifadesini (odasını) inşa ettim.

Ben sine-gözüm, Adem'den daha mükemmel bir adam yaratırım, farklı türdeki ön plan ve diyağramlara uygun olarak binlerce farklı insan yaratırım.

Ben sine-gözüm.

Bir insandan elleri alırım, en güçlü ve en becerikli, diğerinden bacakları, en hızlı ve en biçimli; bir üçüncüden en güzel ve ifadeli kafayı- ve montajla yeni ve mükemmel bir adam yaratırım.

Ben sine-gözüm, mekanik bir gözüm. Makine olan ben, size dünyayı yalnız kendi gözümle gösteririm (Michelson, 1984: 17).”

Vertov’un filmlerinde görsele olduğu kadar sese yaklaşımı da oldukça önemlidir. Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov gibi biçimcilerin sinemada sesin kullanımı üzerine yayınladıkları bir bildiriye, sesin sinemaya eklenmesi ile görüntü ve kurgunun anlam inşa etmesindeki gücü yok olacağını, görüntüye senkron bir şekilde kullanılan ses ise ticari sinemayı memnun edeceğini belirtmişler, sesin görüntü ile ayrı bir öğe olarak ele alındığında sinemanın gücünün ortaya çıkacağını dile getirmişlerdir (Nişancı, 2018: 50-51). Bu bildiriye imzası olmamasına rağmen bildiriye onaylayan Vertov, ses ve görüntü düşüncesini özellikle Coşku: Donbass Senfonisi (1931) filminde ortaya koymuştur. Vertov’a göre, ses ve görüntü tıpkı biçimci yönetmenlerin bildiriye belirttiği gibi ayrı katmalar olarak işlenmelidir, Coşku: Donbass Senfonisi filmi bu yönden bir örnektir. Coşku: Donbass Senfonisi filminde Vertov, işitsel-montaj düşüncesini, ses ve görüntü arasında oluşturduğu ilişki ile ve ekranla ses arasında uzaklaşma yaratarak asenkron bir gerilim yaratmaktadır (Nişancı, 2018: 51):

“Gerçekten de Vertov, bu gerilimi sağlarken dış mekan ve iç mekan seslerini birleştirir. Örneğin bir grup sarhoşun görüntüsü üzerine kilise korosunun sesini koyar. Dönemine göre son derece karmaşık ama anlam bütünlüğü taşıyan bir ses kurgusu yapar. Çekim alanında kaydettiği sesleri iç içe geçirdiği yaklaşımından, çok sesliliğinden dolayı filmin isminde senfoni kelimesi yer alır... (Nişancı, 2018: 51-52).”

Coşku: Donbass Senfonisi (1931) filminin ses kurgusundan anlaşılacağı üzere Vertov’a göre, göz ve kulağın işlevlerinin film içerisinde birbirinden ayrılması gerekmektedir. Bu çerçevede kulak gizlice gözetlemez, göz kulak misafiri olmaz, radyo-kulak-montaj duyuyorum demektir, sine-göz-montaj ise görüyorum demektir (Vertov, 2007: 18-19).

Sine-göz’ün oluşumundaki bir diğer önemli kavram ise montajdır. Vertov’a göre montaj, film parçalarının (çekimlerin) düzenlenip, bir film haline getirilmesi, görüntülerin ritmik bir bütünlük içerisinde ve heyecan verecek şekilde art arda dizilmesi ve bu sayede hareketin geometrik özünün ortaya çıkarılmasıdır (Vertov, 2007: 6). Vertov, kurguyu yalnızca çekimden sonraki süreç olarak görmemektedir.

Kurgu süreci, konunun seçildiği anda yani sine-göz çekimleri ve gözlemleri esnasında başlamakta, yayınlanana kadar montaja tabi tutulmaktadır. Ona göre film, yapım süreçleri esnasında üç aşamada kurgulanmaktadır: Birinci aşama, elde edilen bütün belgesel verilerin (müsveddeler, nesnelere, film parçaları, fotoğraflar, gazete kupürleri, fotoğraflar vb.) içinden daha değerli verilerin seçilerek gruplanması, ikinci aşama, insan gözünün gözlemlerinin seçilerek çekim planının hazırlanması ve son üçüncü aşama ise esas kurgu olarak nitelendirdiği sine-göz'ün filme kaydettiği gözlemler arasında alakalı parçalar, ekleme, çıkarma, bölme veya devre dışı bırakma gibi aşamalardan geçerek anlamlı görsel bağlantılar oluşturacak şekilde ritmik bir düzenle bir araya getirilmesi, sonuç olarak nihai film nesnesinin yani sine-görüyorum ortaya çıkarılmasıdır (Vertov, 2007: 105-106). Tüm bu süreci Vertov, çıplak gözün herhangi bir yer veya zamana odaklandığı gözlem esnasında kurgu aşaması, görülen şeylerin zihinsel olarak düzenlendiği gözlemden sonraki kurgu aşaması, kameranın gözünü çıplak gözle araştırılan ilk kısma odaklandığı filme çekme esnasındaki kurgu aşaması, kaba kurgu olarak isimlendirilen ancak sine-gözün bu kurgudan sonra eksikler varsa bunları tamamlamak ve inşa etmek için çekimlerine devam ettiği filme çektikten sonraki kurgu aşaması, olağanüstü dikkat gerektiren ve görsel çevre içinde temel bağlantı çekimlerinin yakalandığı, odaklanıldığı ve tarandığı gözle ayar yapmak aşaması ve büyük temalarla birlikte küçük, üstü kapalı temaların ortaya çıkarıldığı ve sonuç için bütün çekimlerin en iyi sekansı oluşturmak ve film nesnesinin özünü ortaya çıkarmak için düzenlendiği son kurgu aşaması olarak kinoklara yol göstermesi için 6 ayrı aşamada filmin yapım anından başlayarak, filmin özünün belirlendiği son kurgu anına kadar bir filmin yapım aşamasından son aşamasına kadar kurgu akış sürecini özetlemiştir (Nişancı, 2018: 187-188).

Tüm bu açıklamalar sonucunda sine-göz, kamera, anlatım dili ve montaj bileşimi neticesinde gerçeklerin bir sinemasal kayıdır. Vertov'un formülize etmesi ile sine-göz=görmek (kamera aracılığı ile görüyorum) + sine-yazmak (film şeridi üzerine kamera ile yazıyorum)+ sine-düzenleme (kurguluyorum) demektir (Vertov, 2007: 103).

Dziga Vertov'un sine-göz kuramının görsel- işitsel sinema düzleminde vücut bulmuş hali 1929 yapımı, 6 makara uzunluğundaki Film Kameralı Adam (Chelovek s Kino-apparatom/The Man with the Movie Camera) filmidir: “Dünya sinemasının

başyapıtlarından biri olan bu belgesel, sine-göz hareketinin ve kinokların bir gövde gösterisi gibidir” (Nişancı, 2018: 191).

Film Kameralı Adam, kentin uyanışından gün batımına dek Sovyet yaşantısının, insanların, işlerinin ve işleyişinin, gerçeğinin sine-göz aracılığı ile senfonik bir kayıdır. Film çekme sürecini, film içerisinde göstermesi ise sine-gözün manifestosudur. Moskova, Kiev ve Odessa’da çekilen filmde şehrin uyanışı, bir kadının uyanışı ile kurgulanmış, film kamerasını alarak şehri her an, her açıdan, her yerden görüntüleyen Mihail Kaufmann (Vertov’un kardeşi ve kameramanı) filmin film içerisindeki sine-gözü olmuş ve kamera, tıpkı şehir ve diğerleri gibi filmde işlev gören bir parçadan ibaret olarak konumlandırılmıştır (Saunders, 2014: 117).

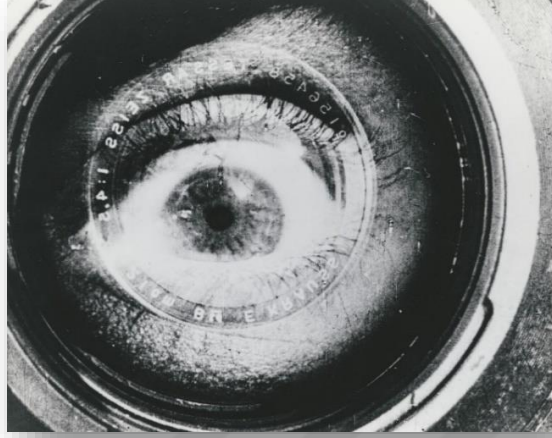
Film Kameralı Adam, sadece filmin başında yer alan şu başlıklarla başlamaktadır:

“Bir kamera operatörünün günlüğünden alıntı. İzleyicilerin dikkatine: Bu film görülen gerçek olayların sinema yoluyla anlatılması üzerine gerçekleştirilmiş bir deneydir: Ara yazıların yardımı olmadan, hikayenin yardımı olmadan, tiyatronun yardımı olmadan. Bu deneysel çalışma, tiyatro ve edebiyat dilinden kesin ayrıma dayanan gerçek bir uluslararası sinema dili yaratmayı amaçlamaktadır./ Yazar ve Deneyci: Dziga Vertov”.

Filmini, ortak bir sinema dili yaratımının aracı olarak gören deneyci Vertov’un kamerasını film süresi boyunca filmin içerisinde hiç görmeyiz, sadece kardeşi Mihail Kaufmann’ı (filmin sine-gözü) ve eşi Elizaveta’yı kurgu odasında görüntüleri bir araya getirip kurgularken görürüz. Filmin asıl kahramanı, Vertov’un kamerası yani asıl sine-göz, Mihail Kaufmann’ın sine-gözü ise simgesel sine-gözdür. Filmin gerçek kahramanı, bir yerlerde kendi kendine hareket eden ve şehri selamlayan kameradır, sine-gözdür (Armes, 2019: 45).

Film Kameralı Adam, odağına metafor olarak şehir yaşantısını ve şehrin kolektif arzusunu koymuş, böylelikle bir ülkenin yeniden inşa sürecini görsel-işitsel düzlemde yeniden yaratmıştır. Filmin sonunda ise kinokların hakikatini, sine-göz içinde insan gözünün bakışı ile göstererek oluşturduğu ortak sinema dilini temsil etmiştir. Resim 1.3.’de Vertov’un temsili görülebilmektedir:

Resim 1.3. Sine-Göz/ Film Kameralı Adam Filmi (1929)



Vertov'a göre yüksek kalitede ilginç bir film çekebilmek için gerekli teknik koşullar ve yapım pratikleri şunlardır:

- 1) Çekim anında olay ve gözlemlenen malzeme eylemi eşzamanlı olmalı,
- 2) Filme alınım/konunun habersiz ve ansızın yakalanabilmesi için çekimler sessiz olmalı ve hiçbir arka plan gürültüsü olmamalıdır,
- 3) Kamera, bir çiftçinin kulübesinden tutun, tarlaya, havaalanına veya çöle değin her yere götürülebilmelidir,
- 4) Sesli ve sessiz kameralar birbirini engellemeden, senkron bir şekilde hiçbir özel işaret gerektirmeden çekime hazır olmalı,
- 5) Ses, yüksek kalitede olmalı,
- 6) Ses sistemleri kompakt ve taşınabilir olmalı, büyük jeneratörler içermemeli ve elektrik tesisatına bağlı olmamalı,
- 7) Hayatın ansızın görüntülenmesi söz konusu olduğundan sahne ve davranışlar yeniden görüntülenemeyeceği için hata ihtimalleri ortadan kaldırılmalı,
- 8) Kameraman ve sesçi koordineli çalışmalı, iç içe geçirilmeli ve senkron çalışmalıdır (Vertov, 2007: 218).

Her filmini deney olarak nitelendiren Vertov, saf sinema dili dediği sine-göz'ün dili ile senaryosuz ve oyuncusuz çektiği, sosyalizmin inşasını anlatan 1928 yapımı On Birinci Yıl (The Eleventh Year) filminden sonra sine-göz'ün başyapıtı Film Kameralı Adam'ı çekmiş, devamında da sinema tarihi içerisinde en önemli filmlerine yine bir deneyci olarak imza atmıştır: 1930 yapımı Coşku: Donbass Senfonisi

(Entuziazm: Simfoniya Donbassa/ The Dombass Symphony), 1934 yapımı Lenin için Üç Şarkı (Three Song of Lenin), kısa filmleri, diğer yapımları ve yazınsal düşünceleri ile deneysel öncü bir belgeselci olarak belgesel sinema tarihine ve kendisinden sonraki yapımlara yön vermiştir.

1.3.3. İngiliz Belgesel Okulu'nun Kurucusu John Grierson ve Belgesel Film Yapım Pratiği

Belgesel film kavramını Robert Flaherty'nin Moana filmi için yazdığı eleştiri yazısı (Adalı, 1986: 13) ile gezi filmi gibi kısıtlı bir tanımdan kurtararak bugünkü sanatsal bağlamına taşıyan, belgeseli gerçekliğin yaratıcı yorumu olarak tanımlayarak onu kamuoyu oluşturmada en etkili kitle iletişim aracı olarak gören, ilk kez belgesel film yapımını bilimsel temelde İngiliz Belgesel Okulu adında bir okul kurarak akademik hale getiren, İngiltere ve Kanada'da belgesel filmin babası ilan edilen İskoç asıllı belgesel film yönetmeni: John Grierson.

Belgesel filmin gelişimi, hükümetlerin sinema politikaları ve teknolojinin ilerleyişi ile doğru orantılıdır. Flaherty'nin sessiz belgeselleri ve Vertov'un deneyleri öncülüğünde başlayan ve gelişen belgesel film hareketi, 1930'lu yıllarda ses teknolojisinin gelişimi ile birlikte İngiltere'de bir hareket olarak doğmuş, endüstriyel üretimin sesi bu dönemdeki belgesel yapımlarında duyulmuştur (Adalı, 1986: 38-66). İngiltere'de bu süreçte ilk olarak, 1928 yılında hükümet birimi kurulmuş, bu birime bağlı 45 birimden biri olan film birimi oluşturularak birimin ilk yöneticisi ve yapımcısı belgesel filmin gelişimi için kişisel çaba sarf eden John Grierson olmuştur (Rotha, 2000: 72).

Grierson'un 1924 yılında kazandığı bir bursla Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmesi, bu süre zarfında basın ve sinemanın kamuoyu oluşturma gücü ile Walter Lipmann'ın bu konudaki düşünceleri ile karşılaşması onun belgesel film yaratım düşüncesini ve yapım pratiğini şekillendirmiştir (Adalı, 1986: 44). Lipmann, kitle iletişim araçlarının kamuoyunun fikirlerini belirlediği ve onları belirlenen düşünceler etrafında yönlendirdiği yaklaşımına sahiptir (Milburn, 1998). Ona göre, 20. yüzyılın başlarında demokrasinin yaygınlaşmasıyla oy kullanacak geniş halk kitlelerinin toplumsal gerçekleri kavrayabilmesi için kitle iletişim araçlarıyla bilgilendirilmesi ve eğitilmesi yani düşünmeyi öğrenmesi gerekmektedir, bu sayede oy kullanacak birey

ussal bir şekilde nihai kararı verebilecektir. Kitle iletişim araçlarının yönlendirici gücüne geçmeden önce, kamuoyunun tarihçesine ve tanımına bakmak gerekmektedir.

Kamuoyu üzerine yapılan araştırma ve çalışmalar uzun bir tarihsel süreçte dayanmaktadır. Niccolo Machiavelli, 1500'lü yılların başında "Söylevler"inde "Bilge bir kişinin memuriyetlerin dağıtımı ve terfiler (preferment) gibi belirli konulara ilişkin kamuoyunun gözardı etmemesi" gerektiğini dile getirmiş, Filozof Jean Jacques Rousseau, 1762 yılında yönetimlerin (iktidar) temelde kamuoyuna dayandığını ve kamuoyu desteği olmaksızın toplumsal değişimin güç olduğuna değinmiş, Abbott Lawrence Lowell (1913) ve Walter Lipmann ise kamuoyunu bilimsel olarak incelemiştir (Milburn, 1998: 38). Tüm bu çalışmalarda kamuoyu, siyaset ile bağlantılı olarak ele alınmaktadır. Siyaset bilimci V.O. Key (1967) kamuoyunu, "yönetimlerin dikkate değer derece öngörülü (zeki) buldukları özel kişilerin kanıları" olarak tanımlamakta, Milburn'a göre ise kamuoyu, değişik insanların değişik bir dizi konuda siyasete ilişkin tutumları olarak tanımlanmaktadır (Milburn, 1998: 39-40). Aralarında duygu ve çıkar birliği olan, birbirlerinden farklı yaş, cinsiyet, eğitim, meslek, kültür ve yaşam tarzı gibi demografik ve kültürel özelliklere sahip, kamusal sorunların çözümünde farklı tavırlarda bulunan kamu'nun, toplumsal bir konuya ilişkin görüşlerini ifade eden oy yani kanaatleri, kanaat önderlerinin kitle iletişim araçlarını kullanması neticesinde olumlu veya olumsuz yönde oluşmaktadır (Dinçkol, 2006: 50). Milburn ve arkadaşları (1988) yaptıkları çalışmada kitle iletişim araçlarında verilen haberlerin doğruluğuna inanılması durumunda, haberlerin izleyicinin siyasal düşüncelerinin karmaşıklık düzeyi üzerinde oldukça etkili olduğunu ortaya koymuştur (Milburn, 1998: 264).

Kamuoyunun oluşumu için iki önemli noktadan birincisi, toplumun yönetim şekli ve ikincisi ise buna bağlı olarak değişen medyanın konumudur. Totaliter yönetim şekillerinde kamunun kanaatini belirlemede kullanılan en etkili yöntem kitle iletişim araçlarıdır ve totaliter rejim medyanın 4. Güç (medyanın, hükümetleri yasama, yürütme ve yargının yanında halkın sesi olarak ve halkın adına denetleme gücü) olmasını engelleyerek, onları denetim altına almakta ve bu sayede hükümet kendi düşüncelerini halka benimsetmektedir:

"Totaliter sistemlerde doğal olarak demokrasinin nimetlerinden olan çok sesliliğe yer verilmez. Totaliter sistemde resmi ideolojinin

varlığından yani tek sesteki söz edilir... 20. Yüzyılda demokratlaşmanın başlamasından sonra ortaya çıkan totaliter yönetim, kitle iletişim araçlarına, sosyal ve ekonomik örgütlerin tümüne ya da çoğuna nüfuz edip, onları denetim altına alırken; yönetici kadro bu güçlü, kamuoyu oluşumunun en etkili araçlarını yoğun propaganda için kullanarak, kamuoyunu istediği gibi oluşturma olanağına sahip olmuştur (Dinçkol, 2006: 58).”

Demokratik, çok sesli toplumlarda ise kamuoyu, hiçbir baskı altında olmadan özgürce doğal yollardan oluşmaktadır (Dinçkol, 2006: 60). Bu düşüncelerden hareketle John Grierson, sinemayı, halka seslenmek için bir kürsü olarak görmüş, onu propaganda aracı olarak kullanarak, düşüncelerini geniş halk kitlelerine yaymayı hedeflemiştir. Adalı’ya göre Grierson, dramatik iletişim araçları ile yapılan yorumların bireyleri ortak bir duygu ve düşünce ortamında birleştirerek belgesel sinema ile yaşamın karmaşık yönlerini değerlendirmede toplumsal yarar sağlanabileceği görüşündedir (Adalı, 1986: 47).

Bu düşünce ekseninde Grierson’a göre belgeseller, toplumsal politika alanına giren, kamuoyunu tercih edilen çözüm önerilerine hazırlayan ve yönlendiren yapımlardır (Nichols, 2017: 240). Amerika’da S. Eisenstein’in Potemkin Zırhlısı filminin (1926) gösterimine katılan Grierson, filmin propaganda yönünden çok etkilenmiş, yine bu dönemde Robert Flaherty ile tanışmıştı (Adalı, 1986: 48). Ayrıca Chicago Üniversitesi siyasi bilimler bölümünden çıkan metinler onun düşünsel hayatına yön vermekteydi (Saunders, 2014: 53).

Belgesel film yapım pratiğine yön veren tüm bu görüşlerle İngiltere’ye dönen Grierson, sinemanın halk eğitimi ve kamuoyu oluşumunda kullanılmasında herhangi bir tecimsel kuruluşa mali açıdan bağımlı olmaması gerektiğini düşünüyordu. Bu düşünceyle çıktığı arayışta Empire Marketing Board (İmparatorluk Pazarlama Kurulu) genel sekreteri Sir Stephen Tallents ile yolları kesişmişti. Sir Stephen Tallents, Kraliyet etkinliklerinin kamuoyuna gerektiği gibi duyulması için sinemanın işlevini fark etmiş, Kraliyet Enstitüsü’nde çocuklara film gösterileri düzenlenmesi için ödenek ayırmış, film yapımına katkıda bulunabilmek için Rudyard Kipling’in yönlendirmesi üzerine 1929 yılında EMB bünyesinde sinema bölümünü kurarak başına Walter Creighton ile birlikte John Grierson’u getirmiştir (Adalı, 1986: 49).

Bu iki isim, kurmaca ve belgesel olmak üzere iki ayrı film türünde üretimde bulunmuştur. Walter Creighton, uzun metrajlı ve öykülü bir anlatımla gerçekleştirdiği

Tek Aile isimli kurmaca filminde İmparatorluğun parçalarının ekonomik yönden birbirine bağımlılığını dile getirmiş, ancak hem uzun metrajlı ve öykülü filmin maliyetinin yüksek oluşu, hem ticari sinema salonlarında gösterilmeyi amaçlaması nedeniyle gişede başarısız olması, hem de propaganda açısından yetersiz oluşu onu başarısızlığa uğratmıştı (Adalı, 1986: 50). Grierson ise bu birimde, Creighton'in film yapımına dair sahip olduğu yöntem ve sakıncaları ortadan kaldırdığı belgesel film türünde üretimde bulunmuştur. Ona göre, belgesel film, ahlaken kurmaca filminden daha üstündü (Nichols, 2017: 240). Bu yaklaşımla yönettiği tek film olan³ Balıkçı Tekneleri (Drifters) isimli belgesel filmde Kuzey Denizi'nde –gerçek mekanda- ringa balığı avlayan –gerçek- balıkçıların denizde ve deniz ile verdiği mücadeleyi, sonrasında ise yakalanan balıkların Liman'da satışını görüntülemiştir: “Fırtınanın pençesinde bütün güçleriyle çabalayan insan kaslarında daha dramatik bir öykü düşünebiliyor musunuz? (Adalı, 1986: 51)”. Rotha'ya göre, Grierson bu filmde basit bir temayı ve var olan konuyu kullanmış, ikisi arasında ilişkiyi yorumlayarak dramatik bir film ortaya çıkarmıştır (Rotha, 2000: 75).

Temel öznesi stüdyo duvarları arasında kalmış yapay bir konu değil de gerçek bir mekan olan denizde çekilen film, Grierson'a göre dönemin ünlü oyuncusu Emil Jannings'ten bile güçlü bir oyuncu konumundadır (Teksoy, 2009: 314). Bu film sayesinde İngilizler, tabaklarına gelen balıkların ardındaki insan emeğini, mücadelesini ve çalışkanlığını görmüştü: “...önlerindeki tabağa yeni bir gözle bakmaya yöneliyorlardı (Adalı, 1986: 53).”

Resim 1.4. John Grierson Balıkçı Tekneleri Filmi (1929)



³ Elisabeth Sussex tarafından Grierson'un ölümünden kısa bir süre önce yapılan röportajda Grierson, Okula bağlı belge filmcilerin filmlere isimlerini koymalarını hiç düşünmediğini, filmlere asıl ilgili kişilerin değil gençlerin adlarını koyduğunu dile getirmiştir (Adalı, 1986: 88-89).

Balıkçı Tekneleri'nin başarısının ardından kamuoyu oluşumunda sinemanın bir propaganda aracı olması düşüncesini, kurduğu İngiliz Belgesel Okulu ve bu okula bağlı uygulayıcılar topluluğunu oluşturan yönetmenlerin ürettiği filmlerle ortaya koymuş, belgesel filme kurumsal bir dayanak kazandırmış ve bu filmlerle seçilmiş biçimleri öne çıkararak ortak belgesel film yapım pratikleri doğmuştur (Nichols, 2017: 238).

Okula bağlı uygulayıcılar topluluğu içerisinde: Paul Rotha, Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Alberto Cavalcanti, John Taylor, Harry Watt, Donald Taylor, Edgar Anstey, Evelyn Spice, Alexander Shaw ve Humphrey Jennings bulunuyordu (Adalı, 1986: 53). Grierson'un okulu öncülüğünde gerçekleşen İngiliz Belgesel Hareketi'nin (British Documentary Movement) çıkış noktasını toplumsallık düşüncesi oluşturmaktadır.

Topluluğa bağlı yönetmenler istedikleri temada film çekmekte serbestlerdi. Mali sınırlamalar dışında yönetmenlerden beklenen sinemanın propaganda yönünü göz önünde bulundurarak, diledikleri konuda, önceden yapılan hazırlıklar ve oluşturulan amaç çerçevesinde nitelikli filmler çekilmesiydi, Grierson, onları bu film yapım çerçevesinde hem yönetmen hem de kuramcı kimliğiyle eğitmekteydi (Adalı, 1986: 53). Stüdyo üretimlerini ve geleneksel film yapımcılarının ve yaratıcılarının film yapım tutumlarını küçümseyen bu topluluk, film yapım finansmanlarını Empire Marketing Board, GPO Film Unit, Crown Film Unit gibi hükümet ve resmi kuruluşlara gerçekleştirdiği anlaşmalar neticesinde sağladığı için bürokratik işleyiş ve kamusal sorunlara odaklanan, madencilik, balıkçılık, nakliye, posta servisi gibi büyük sanayi ve kamu hizmetleri kuruluşlarıyla ilgili eğitsel yapımlar gerçekleştirdiler (Armes, 2019: 48).

Okula, Robert Flaherty'nin eğitim vermesi ile hareket tarzını belirlemiş oldu. Flaherty ile birlikte film yapımcılığını Empire Marketing Board adına üstlenen John Grierson ve okulun diğer yönetmenleri ile kolektif bir şekilde 1933 yapımı Industrial Britain filmini çekmişlerdir. Bu film, eleştirmenlerce işsizlik ve sendikacılık gibi gerçekleri görmezden gelmesi, filmin adındaki İngiltere sanayisinde çalışan işçilerin örgütlü emeği üzerinde değil de tek bir zanaatçı üzerine yoğunlaşması nedeniyle sanayileşme sürecine fazlasıyla romantik bir bakış olarak değerlendirilmiştir (Armes,

2019: 48-49). Bu noktada okulun çektiği filmlerde işçilerin konumuna bakış sinema akademisyenleri tarafından eleştirilmektedir.

Nichols'e göre etik olmayan şekillerde davranmak veya başkalarını yanlış temsil etmek politik ve ideolojik bir durumdur ve 1930'lardaki İngiliz belgeselcileri işçi sınıfı öznelerine romantik bir gözle bakarak işçiyi etkin, kendi kararlarını veren değişimin faili olarak görülmeyen kurban konumunda göstermişlerdir (Nichols, 2017: 230):

“...Bir profesyonel yönetmenler ordusu, kendi etik değerleri ve bağlı oldukları kuruluşların buyrukları doğrultusunda, hükümet destekli propagandacılar (John Grierson ve arkadaşları) ve “kurban geleneği”nin parçası film ve televizyon habercileri (Winston bu örneği izlediklerini ileri sürer) olarak diğerlerini temsil etmeye koyulmuşlardır. Birkaç yıl boyunca böyle filmler yapılır ve “işçi, belgeselin merkezi öznesi olarak kendini göz önünde bulur, isimsiz ve acınası... (Nichols, 2017: 231).”

Yine Nichols'e göre Grierson, mülksüzleştirilmişlerin devrimci potansiyelini teşvik etmek yerine, temelini sorgulamadığı bir toplumsal sistemin ciddi istismarlarını ve çözüm gerektiren sorunlarını hafifletmek amacıyla hükümet müdahalesini ve parlamenter demokrasinin iyileştirici potansiyelini filmleriyle vurgulamıştır (Nichols, 2017: 240). Saunders, yine bu durumu İngiliz Belgesel Okulu yönetmenlerinden Harry Watt ve Basil Wright'ın 1936 yapımı LMS Demiryolu işçilerinin posta dağıtım yolculuğunu ele alan Gece Postası (Night Mail) filmi üzerinden işçi sınıfının şiiri ve siyaseti bağlamında açıklamaktadır. Saunders'a göre, proletarya filmde durmak bilmeden çalışmakla yazgılı bir köle figürüne indirgenmekte, GPO Film Birimi'nin ise kendilerini koruyucu sınıf olarak tanımladığı bu kurguda hiç söz hakkı olmamaktadır (Saunders, 2014: 133).

Dziga Vertov'un Lenin'in desteği ile işçi sınıfını ve kolektivitelerinin gücünü sine-göz aracılığı ile görüntülediği film bilinci ve biçimi ile John Grierson'ın maddi açıdan hükümet desteği aldığı ve işçi sınıfını kurbanlaştırdığı film bilinciyle örtüşmemektedir. İki yönetmen bu noktada birbirlerinden ayrılmaktadır. Grierson, Vertov'un yalnızca belgeselin değil, sinemanın tümünün gerçek olması gerektiği yönündeki deneysel anlayışına karşı çıkarak, kendi sinema anlayışını toplumsal amaçlar ve kamu yararı gözetilen politikalarla aynı düşünce sistemi üzerine kurmuştur (Nichols, 2017: 240-241). William Guynn'den alıntılan Saunders'a göre o

zamanlarda İngiliz belgesel sineması toplumsal eleştirinin sesini dile getirmiyordu, bunun yerine kapitalizmin çıkarlarına hizmet eden, zorluklara değinmeyen, bastırılmış, siyasetten uzak, işçi sınıfının mağrur biçimde resmedildiği, İngiltere'nin bütün gücünün sadece harıl harıl çalışan endüstrisine borçlu olduğunu romantik bir bakışla dile getiren filmler çekiliyordu (Saunders, 2014: 137-141).

Tecimsel desteğin kendilerini kısıtlayacağını düşünen ve bu nedenle hükümet-devlet desteği ile film yapan İngiliz Belgesel Okulu, film yapım ve yaratım süresince sanatsal özgürlüklerini kimi akademisyenler tarafından bu nedenle kaybetmişlerdir. Bu akademisyenlere göre bilerek veya bilmeyerek sinemaları burjuvanın elinde bir araç haline gelmiştir (Saunders, 2014: 143).

İngiliz Belgesel Okulu yönetmenlerinin gerçekleştirdiği filmlerde işçilerin ve sistemin kurbanlaştırılarak konumlandırılması, film yapım desteğinin kesilmesi korkusu ile doğru orantılıdır. Ancak Grierson, tüm değerlendirmelerin aksine içinde bulunduğu koşullarda finansman aldığı kişilerin veya kurumların söz sahibi olduğunu değil, aldığı yapım desteğini kendi yöneterek filmlerinde asıl söz sahibinin kendisi olduğunu belirtmektedir (Adalı, 1986: 86).

İngiliz Belgesel Okulu uygulayıcısı ve Night Mail filminin yönetmenlerinden Harry Watt ise film finansmanı ve filmin düşünsel özgürlüğü arasındaki ilişkiden bahsederken filmlerinde toplumsal bir eleştiri getirdiklerinde maddi desteği kaybedeceklerini ve bu nedenle de filmlerinin yarıda kalmaması için tavizler verdiklerini dile getirmektedir (Chanan, 2007: 40; Saunders, 2014: 143).

İngiliz Belgesel Okulu yönetmenlerinden ve ilk sinema tarihçilerinden biri olan Paul Rotha'nın bu konu hakkındaki düşünceleri önemlidir. Rotha'ya göre sinemadaki her eğilim, dönemin toplumsal ve politik yapısıyla bağlantılıdır ve Harry Watt'ın filme finansman sağlama yönündeki ve sanatçının özgür olması konusundaki birbirine sıkı sıkıya bağlı ilişki düşüncesini doğrular niteliktedir.

Bu dönemde üretilen belgesel yapımlar, 1930'ların İngiltere'sine ışık tutmaktadır. Büyük Britanya'da yaşam, Okulun ürettiği belgesel fimler aracılığıyla öğrenilmekteydi (Rotha, 2000: 76). İşçinin kurbanlaştırılması iddiasına karşın belgesel filmler İngiltere'de çalışan kesimin portresini insan olarak, varlığın temel unsuru ve topluluk olarak ilk kez çizmekteydi (Rotha, 2000: 72).

Grierson'ın 1932 yılında Sinema Quarterly'nin kış sayısında yayınladığı Minor (Küçük) Manifesto, Okulun belgesel film yapım pratiklerine dair yol gösterici olmuştur. Manifesto'ya göre "Belgesel Sinemanın Temel İlkeleri" şunlardır:

1) Stüdyo filmleri, perdede gerçek dünyayı yansıtmamakta, oyuncuların canlandığı öyküleri yapay çevre içerisinde görüntülemektedir. Belgesel ise yaşayan bir sahneyi, yaşayan bir öyküyü görüntülemektedir,

2) Özgün-doğal oyuncu ve özgün-doğal sahne iyi bir yol göstericidir, daha çok gerçek sağlamaktadır ve sayısız imgeyle güç vermektedir. Stüdyo teknisyenlerinin tasarlayıp, yarattığından daha çok olguları yorumlama gücü sunmaktadır,

3) Gerçek dünyada var olan işlenmemiş hazır gerçek ve öyküler, kurmaca filmlerden-düzenlemeyle yaratılanlardan- daha tutarlıdır ve felsefi açıdan daha gerçektir. Bu nedenle perdede hareketin özel bir değeri vardır (Adalı, 1986: 58).

1933 yılı ortalarında alınan bir karar doğrultusunda Empire Marketing Board'ın (EMB) çalışmalarına son verilmesi üzerine Grierson ve arkadaşları aldıkları teklifle Genel Posta İdaresi'ne (General Post Office- GPO) geçmişlerdir. Burada posta hizmetlerinin tanıtıldığı, Posta İdaresi'nin diriltildiği yapımlara imza atmışlardır: Basil Wright'ın 1934 yapımı Seylan Türküsü (Song of Ceylon), Edgar Anstey ve Arthur Elton'ın 1935 yapımı Konut Sorunları (Housing Problems), Harry Watt ve Basil Wright'ın 1936 yapımı Gece Posta'sı (Night Mail), Cavalcanti'nin 1934 yapımı Pett ve Pott (Pett and Pott), Evelyn Spice'in 1937 yapımı Yılın Takvimi (Calender of the Year) (Adalı, 1986: 65). Grierson, GPO'nun dağılması sonucunda istenilen konularda araştırma yapıp film çekmek isteyenlere danışmanlık hizmeti sunan Film Merkezi'ni kurmuş ve üretimde bulunmuş, son olarak Kanada'da belgesel sinemaya olan ilginin artması neticesinde devletten teklif alması ile 1939 yılında Ulusal Film Örgütü'nü (National Film Board) kurmuş ve 1972 yılında ölünceye dek başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir (Adalı, 1986: 68).

1.3.4. Teknik ve Biçim İlişkisi Bağlamında Belgesel Filmde Çağdaş Akımlar: Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema, Arı-Göz Sinema ve Belgesel Film Yapım Pratikleri

Tarihsel süreç içerisinde belgesel film yapımı, tekniğin sunduğu olanaklar dahilinde değişerek özgün belgesel yapımlar gerçekleşmektedir. Burada önemli olan konu, tekniğin sağladığı imkanlarla gerçekliğin gerçeğe en yakın şekilde iletilmesidir. Nişancı'ya göre sinemadaki teknolojik gelişmeler özellikle gerçeğin yeniden üretiminin doğallığı üzerinde yoğunlaşarak film görüntüsünü gerçeğe yaklaştırmaktadır (Nişancı, 2018: 44). Belgeseller yapım pratikleri özelinde, tekrarın olmadığı zor koşullar altında gerçekleştirilen çekimlerde daha kolay çekim yapmak ve gerçekliği izleyicilere daha iyi aktarabilmek için teknolojik gelişimlere ihtiyaç duymaktadır.

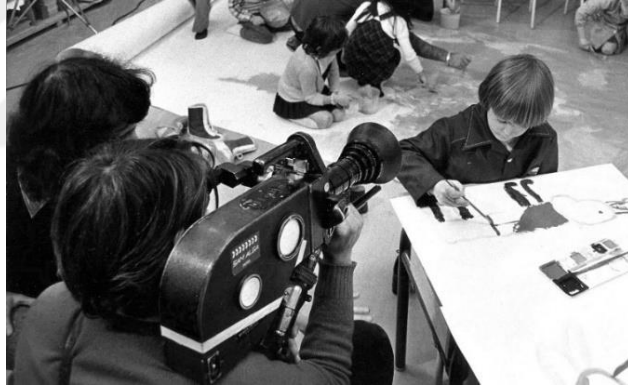
Buscombe'un (2003) ayrımına geri dönüldüğünde ikinci dönem, yönetmenlerin teknik açıdan özgür olduğu bir dönem olmuştur. 1960'lı yıllara gelindiğinde meydana gelen teknik gelişmeler neticesinde belgesel film yapım pratikleri dünyanın farklı bölgelerinde farklı isim ve akımlarla ciddi bir dönüşüme uğramıştır. Bu dönemde taşınabilir 16 mm. film kameraları ve taşınabilir hafif ses ekipmanlarının üretilmesi ile film yapım maliyeti azalmış ve düşünsel bağımsızlık kazanılmış, böylelikle belgesel sinemada çağdaş akımlar olarak isimlendirilen Fransa'da Cinéma Vérité (Sinema-Gerçek), Amerika Birleşik Devletleri'nde Doğrudan Sinema (Cinema Direct), İngiltere'de Özgür Sinema (Free Cinema) ve Kanada'da Arı-Göz Sinema (Candid Eye Movement) gibi sinema akımları meydana gelmiştir.

Bu akımlar, yapım pratiği olarak geleneksel ve hantal olarak gördükleri 35 mm. film formatını reddetmiş, o dönemde underground yönetmenlerin kullandığı 16 mm. film kameralarını kullanmışlardır (Armes, 2019: 78). Aynı zamanda bu dönemde akıma bağlı gerçekleştirilen 16 mm. yapımlar, kendilerine yeni bir gösterim mecrası olarak televizyonda yer bulabilmiştir. 16 mm'lik ham filmin televizyona uygun görüntüler sağlaması ve 8 mm'lik teçhizatın haber röportajlarının bazı türleri için uygun olabilmesi ile yüksek maliyetli 35 mm'lik sinema formatının geçerliliği bu dönemde sorgulanmıştır (Armes, 2019: 84).

1960'larda mühendislerin, teknisyenlerin ve film yapımcıların itici gücüyle, gerçekliğin yakalanması için kameralarda kullanılan bazı metal parçaların yerine plastik parçaların kullanılması sonucu 16 mm. kameralar omuzda taşınabilir daha hafif ve daha az gürültü ile çalışır hale getirilmiş, bu kameraların ilk örneklerini 1961 yılında

André Coutant tarafından geliştirilen Fransız Éclair NPR kamera (Noiseless Portable Reflex) ve Alman Arriflex SR (Sessiz Refleks) kamerasını üreterek vermişlerdir (McLane, 2012: 222-223). Bu refleks görüntülemeye sahip kameralar, görüntü yönetmenlerine çekim esnasında objektiften bakarken örneğin, yakın çekimden uzun çekime, lensleri değiştirmeyi veya odaklamayı durdurmadan görüş alanını değiştirmesine izin vermiş, ayrıca geliştirilen hızlı film stoğu sayesinde (emülasyonun ışığa çok duyarlı olması ve bu nedenle daha az ışığa ihtiyaç duyması) ek aydınlatmaya ihtiyaç duyulmadan çekimler yapılabilmiş, ancak bir dezavantaj olarak 400 fit olan bir 16 mm. film stoğu yalnızca 10 dakika boyunca görüntüleri kaydedebilmiştir (McLane, 2012: 223-234). Ayrıca Ampex Corporation firmasının ürettiği VTR (Video Tape Recorder) cihazı sayesinde kimyasal işlemlere gerek duyulmadan görüntülerin çekilip saklanması ve kurgulanabilmesi sağlanmıştır (Zengin, 2016: 189).

Resim 1.5. Fransız Éclair 16 mm Film Kamerası



([Caméra Éclair 16 – Television documentary – Wikipedia](#) Erişim Tarihi 28.12.2020)

Bu dönemde görüntü teknolojisinde olduğu gibi seste de teknik gelişmeler meydana gelmiştir. İlk olarak kablonun ve sonda duyulamayan altmış döngülü bir mekaniğin kullanılması ile kameralarla senkronize ¼'lük manyetik kayıt cihazları geliştirilmiş (1930'larda manyetik ses bandı Naziler tarafından icat edilmiş ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapılan bir anlaşma ile dünyada kullanımı özgür hale gelmiş), 1958 yılında İsviçreli mühendis Stefan Kudelski tarafından Nagra ses kayıt cihazının yapılmasıyla en yaygın tür halini almış, 1960'larda büyük ve çok enerji tüketen vakum tüplerinin yerini transistörler alması ile ses kayıt cihazlarının ağırlığı yaklaşık 200 pound'dan 20 pound'a düşürülmüş, kristal senkronizasyon daha sonra eklenmesiyle kamera ile kayıt cihazı arasında bir kabloya bile ihtiyaç olmayan hale

gelmiştir (McLane, 2012: 224). 1958 yılında çıkarılan Nagra III NP, film çalışmalarında kullanılan ilk Nagra modeli olmuştur (<https://en.wikipedia.org/wiki/Nagra> Erişim Tarihi 24.11.2020). Nagra sayesinde ses, ilk kez ortam kaydına kavuşmuştur (Zengin, 2016: 189). Monodan stereo'ya, surroundan dijital sese ve son olarak Dolby Atmos'a geçilmesi ile sesin dijitalleşme süreci şuanki halini almıştır (Erkılıç, 2016: 90). Yaşadığı çağ içerisinde Paul Rotha, ses kayıt cihazlarının belgesel film yapımı için önemini dile getirmektedir. Ona göre, ses kayıt cihazları büyük ve sıkıntı verici nesnelere ve çekim esnasında dikkat çekerek filmin doğal akışına engel olmaktadır, hareketli ses kayıt cihazları ise doğal seslerin toplanmasını kolaylaştırmaktadır (Rotha, 2000: 137).

Resim 1.6. Nagra III NP Ses Kayıt Cihazı



([1957 Stefan Kudelski Nagra III Tape Recorder \(mixonline.com\)](https://www.mixonline.com) Erişim Tarihi 28.12.2020).

16 mm. film kameraları ve taşınabilir ses kayıt cihazı sayesinde yönetmenler veya film yapımcıları mobilize bir hareketlilik kazanmış, böylelikle çekimlerini stüdyo dışında gerçekleştirme imkanı bulmuştur.

1970 yıllarında ise belgesel film için öncü ve devrimci yenilikler yaşanmıştır. Sony, gerilla televizyon kampanyasını teşvik eden portatif bir cihaz olan Portapak isimli taşınabilir ses kayıt cihazı ve kameradan oluşan ikili cihaz setini piyasaya sürmüştür (<https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak> Erişim Tarihi 24.11.2020).

Resim 1.7. Sony Portapak Video Kamera ve Ses Kayıtçısı



([Sony AV-3400 Porta Pak Camera – Portapak – Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak) Erişim Tarihi 28.12.2020).

1980'li yıllara gelindiğinde ise Sony, ilk elektronik video kamerası olan ve ilk defa manyetik bir diske kayıt yapan ‘‘Mavica’’yı (Magnetic Video Camera) üretmiş, Betacam ve Betacam SP (Superior Performance) formatlarını piyasaya sürmüştür (Zengin, 2016: 189- 190).

Buscombe'un 4. dönemi olan dijital devrimde ise yenilikler arka arkaya yaşanmıştır: Sony, 1993'te Digital Betacam'ını duyururken, 1995 yılında MiniDV, DVCAM, DVCPro formatları ile dijital devrim gerçekleşmiş, 1998'de Sony HDCAM ile yüksek çözünürlükte kayıt yapan kamera ve formatlar üretmiş, günümüzde ise bant teknolojisi yerini bellek kartlarına bırakmıştır (Zengin, 2016: 190).

Gerçekleşen teknolojik gelişmelerin belgesel sinemayı dijitalleştirmesi sayesinde belgesel film yapım maliyeti düşmüş, yönetmenler özgür kılınmış, yeni bir gösterim mecrası olan televizyonlara geçiş yapılmış ve tekniğin gelişimi belgesel yapımların biçimine yön vermiştir. Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson gibi usta belgesel film yönetmenleri ile başlayan süreç, dijital bir sinema çağına evrilmiş, interaktif (etkileşimli) belgesel film yapımına kadar giden yenilikçi belgesel yapım pratikleri ortaya çıkmıştır. Tekniğin geliştiği, kamera ve sesin özgürleştiği 1960'lı yıllarda, Fransa'da Cinéma Vérité, Amerika'da Doğrudan Sinema (Cinema Direct), İngiltere'de Özgür Sinema (Free Cinema) ve Kanada'da Arı-Göz Sinema (Candid Eye Movement) gibi çağdaş akımlar belgesel sinema tarihi içerisindeki yerini almıştır.

1.3.4.1. Cinéma Vérité (Sinema-Gerçek)

Cinéma Vérité (Sinema Gerçek/Gerçek Sinema), Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sının (Sinema-Gerçek) Fransızca karşılığı olarak, onun bu düşüncesinden etkilenen ve onu yeniden yaşatmak isteyen yönetmenler tarafından 1950'lerin sonu, 1960'ların başında oluşturulmuş bir sinema ekolüdür.

Fransız Cinéma Vérité akımı, 1959 yılında Robert Flaherty adına eşi Frances Flaherty ve Flaherty'nin kardeşi David tarafından her yıl düzenlenen bir seminerde başlamış, bu seminerde etnograf yönetmen Jean Rouch, doğrudan sinemanın önemli filmlerinden biri olan Michel Brault ve Gilles Groulx tarafından yönetilen Les raquetteurs (1958) filmini görmüş, Michel Brault ile tanışmış ve sonradan Edgar Morin

ile çekeceği Bir Yaz Güncesi (Chronique d'un été) filminde Brault baş kameraman olarak çalışmıştır (McLane, 2012: 226-227).

Bu dönemde Fransa, Amerika ve Kanada'da radikal bir şekilde gerçekleştirilen tüm bu yeni film yapım deneyleri, bir film yapım metodu olarak değerlendirilmektedir (Rosenthal, 2002: 265). Temelinde teknolojik gelişmeler olan bu akımlar, maliyeti azaltan hafif ve elde taşınabilen 16 mm. film kameralar, telefoto lensler ile taşınabilen kamera ile eşzamanlı olarak sesleri kaydeden Nagra marka ses kayıt cihazları sayesinde yönetmenler belgesel film yapım pratiklerinde geniş bir özgürlük alanı bulabilmiştir.

Teknolojinin film yapım konusunda yaklaşımını belirleyen bu akım tanımlanacak olursa; Cinéma Vérité, Paul Weis' e göre "hiçbir şeyi gözden kaçırmayan, her şeyi gören film yapma girişimi" olarak tanımlanmaktadır (Cereci, 1997: 36). Bu tanım ise Vertov'un her şeyi kusursuz gören ve kaydeden sine-göz düşüncesinin Fransa'da vücut bulmuş halidir. Cereci'ye göre gerçek insanların kontrol edilmeksizin görüntülenmesi olarak ifade edilen Cinéma Vérité (Cereci, 1997: 36), Gündeş'e göre teknolojinin yardımı ile gerçek insanların günlük yaşamları içerisinde gerçekleştirdikleri davranışları, herhangi bir dış etki ve yönlendirme olmaksızın filme alınmasıdır (Gündeş, 1998: 89). Ancak bu tanımlamalar yetersizdir. Çünkü, Cinéma Vérité belgesel biçemi olarak katılımcı gözleme dayanan ve film konusu ile etkileşime giren bir film biçimidir. Nichols'e göre, "Eğer yönetmenler, kendiliğinden gerçekleştiğinde gözlemlenmek için bekleselerdi, bu olay asla gerçekleşmezdi" (Nichols, 2017: 205). Bu nedenle yönetmenler, özneleri ile etkileşim kurmuş ve olayın bir parçası olup film içinde yer alarak yapımlarını gerçekleştirmişlerdir. Bu sayede izleyiciler, öğreneceklerinin, yönetmen ve özne arasındaki karşılaşmanın/etkileşimin doğasına ve niteliğine göre olduğunu bilmekte, yönetmen filme alınan tarihsel alan içerisinde yer alarak filmin işbirlikçisi, eleştirmeni, araştırmacısı rolünü üstlenmektedir (Nichols, 2017: 202). Bu anlayışla Jean Rouch, Chris Marker, Joris Ivens, Mario Ruspoli, François Reichenbach, Jean Eustache gibi yeni yönetmenler, film konuları ile doğrudan etkileşime geçmiştir. Onlar için önemli olan gerçeğin doğru ve etkili bir şekilde verilmesi, kurgu aşamasında sanatsal bir kaygı taşımak yerine malzemenin kurulmuş öyküsü doğrultusunda yapımların gerçekleştirilmesidir (Cereci,

1997: 36). Onlar, sinema-gerçeği şaşmaz bir yöntem olarak değil, çağdaş gerçekliğin incelenmesinde bireysel bir katkı aracı olarak görmüşlerdir (Teksoy, 2009: 503).

Ekol, belgesel film yapım pratiği olarak klasik belgesel yapım anlayışının tam tersini benimsemiştir. Bu doğrultuda klasik belgesellerin sahip olduğu konuşan resim/kafa (talkies) röportajlarını, her şeyi bilen, ona hakim olan ve anlatan dış ses anlatımını, resmi belgesel yapısını kullanmamıştır. Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sını Fransızcaya çeviren ve haber filmleri yapan bu okula bağlı yeni ortaya çıkan yönetmenler kuşağı, Hollywood'un klasik dramatik anlatısını içeren filmler yapmayı reddederek, Vertov'un filmi öykü anlatmak dışında kullanmasını kendilerine örnek almış, sinemayı bir analiz ve düşünce aygıtı olarak kullanmışlardır (Armes, 2019: 45-46).

Cinéma Vérité terimi bu süreçte ilk kez Fransa'da Jean Rouch ve Chris Marker'ın filmlerine verilen isimler olarak kullanılmıştır (Cereci, 1997: 36). Etnograf kimliği ile etnografik belgesel filmler yapan Jean Rouch, ilk filmlerinde Afrika kabile geleneklerinin basit kaydını estetik kaygıdan uzak bir şekilde, filme aldığı öznelere yoğunlaşarak gerçekleştirmiştir (Armes, 2019: 81). Hauka dini mezhebinin ritüellerinin kaydı olan 1954 yapımı Çılgın Efendiler (Les Maîtres Fous/The Mad Masters) filmi Rouch'un sinema anlayışının önemli bir örneğidir. Rouch, filmlerinde katılımcı gözlem yaparak kabile mensubu insanlarla birlikte yaşamış, onları sadece gözlemlememiş, gelenek-görenek, örf ve adetleri içerisinde bu süreçlere nasıl reaksiyon verdiklerini kamerası ile kaydederek şekillendirmiştir. Rouch, kamerayı filme çekilen insanların tepkilerini biçimleme süreci olarak görmektedir (Armes, 2019: 81).

Jean Rouch ve Edgar Morin ikilisinin birlikte çektiği 1960 yapımı Bir Yaz Güncesi (Chronique d'un été) filmi ise Cinéma Vérité akımı içerisinde oldukça önemlidir. Filmde ikili, insanların kamera önünde ne denli dürüst olabileceğini, onların kayıt esnasında herhangi bir maske (persona) takarak, farklı bir kimliğe bürünüp bürünmediği durumunu tartışmaya açarak 1960 yaz'ında Paris'te yaşayan insanlara aşk, mutluluk, kültür, ırkçılık gibi konularda sorular yöneltmiştir. Filmin sonunda ise aynı kişilere röportajları izletilmiş ve onların bu konu hakkındaki yorumları alınmıştır. Armes'a göre, Morin, filmini geleneksel araştırma tarzını bir dizi röportaj ve

karşılaştırmalar üzerine kurmuştur ve burada da salt gözlem değil, filme alınan insanların tepkilerinin ölçümünü yapmıştır (Armes, 2019: 81).

Akımın bir diğer önemli ismi Chris (Christian François Bouche-Villeneuve) Marker ise 1963 yapımı Güzel Mayıs (La Joli Mai / The Lovely Month of May) filmi ile akımın en önemli yapımları arasındaki yerini almıştır. Rouch ve Morin ikilisinin filmi gibi Marker da Cezayir Savaşı ve Évian Anlaşmaları'nın bitişinin ardından Paris sokaklarında farklı kültüre, statüye ve değerlere sahip insanlarla 55 saatlik röportajlar gerçekleştirmiştir. Bu röportajlarda onların kaygılarını, sorunlarını, sıkıntılarını, özlemlerini kayda alan Marker'ın filmine röportaj yapılan insanlar yön vermektedir (Teksoy, 2009: 504).

Katılımcı gözlemin uygulandığı bu filmlerde akademisyenlere göre önemli bir nokta vardır. Film içinde gerçekleştirilen röportaj ve karşılaşmalar esnasında yönetmen ve öznesi arasında etik ve politik bir takım sorumluluklar taşımaktadır. Cinéma Vérité akımı içerisinde gerçekleşen tüm filmlerde etik sorumluluklar söz konusudur:

“...Bu yalnız biri kameraya sahip iki kişinin karşılaşmasıdır. Yönetmen ve toplumsal oyuncu birbirlerine nasıl tepki verirler? Anlaşmazlıklar karşısında bile birbirlerine saygı duyabilirler mi, yoksa aldatma, kötüye kullanma, çarpıtma gibi hisler mi üstün gelir? Denetimi ve sorumluluğu paylaşma konusunda nasıl anlaşılır? Yönetmen, bahsetmesi acı veren bir konu üzerinde ne kadar ısrarcı olmalıdır? Bir kişiyi kamera karşısına koymanın yol açtığı duygusal sonuçlar üzerinde yönetmenin ne kadar sorumluluğu vardır? Yönetmen ve özne hangi amaçlar etrafında bir araya gelirler ve hangi gereksinimler yüzünden ayrı düşerler? (Nichols, 2017: 200).”

Bu ince çizgi içerisinde gerçekleştirilen Cinéma Vérité akımına bağlı filmleri yapım pratiklerine göre belirli başlıklarla bir araya getirmek mümkündür. Gündeş'e göre akımın ortak noktaları şunlardır:

- 1) Davranış biçimlerine ve tepkilerini ortaya koymak istedikleri için söyleşilerin üzerinde dururlar,
- 2) Gerçek kişilerin davranışlarını kayda alırlar, kurmaca filmlerde yer alan rol yapma durumuna karşılardır,
- 3) Taşınabilir kamera ve ses ekipmanları sayesinde yaşanan olayları denetim olmaksızın kayda alırlar,

- 4) Teknik engellerle karşılaşmak istemeyen yönetmenler, her türlü ekipmanı önceden hazırlar,
- 5) Kamera, kurmaca filmlerden farklı olarak insana odaklanır, kurmaca filmlerde ise oyuncular kameraya odaklanır,
- 6) Film yapımcısı veya yönetmeni röportaj gerçekleştirirken bir muhabir gibi film konusuna yaklaşabilir,
- 7) Kurgu aşamasında olayların gerçekliğini yitirmemesi için film yapımcısı veya yönetmen, kurgucu görevini üstlenerek olayların olduğu gibi aktarımını sağlar,
- 8) Kurgu aşamasında film yapımcısı veya yönetmen olabildiğince objektif olmalı,
- 9) Müzik ve dış anlatım gibi izleyiciyi yönlendirebilecek unsurlar kullanılmamalıdır (Gündeş, 1998: 89-90).
- 10) Akımda yönetmenler, katılımcı gözlem yöntemini kullanarak öznelere sordukları sorularla onlarla etkileşim kurmaktadır. Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan iletişim ve davranışlar filmin konusunu oluşturmaktadır.

1.3.4.2. Doğrudan Sinema (Cinema Direct)

Gözlem dürtüsü ile yola çıkan bir diğer çağdaş belgesel film akımı ise 1950'lerin sonu, 1960'ların başında Amerika'da ortaya çıkan Doğrudan Sinema (Cinema Direct)'dir.

Doğrudan Sinema akımına ismini veren Albert Maysles ve kardeşi David Maysles ile Frederick Wiseman, Robert Drew ve ortakları Richard Drew, D.A. Pennebaker ve Richard Leacock gibi yönetmenler topluluğunun gerçekleştirdiği filmlerle bu akım belgesel sinema tarihindeki yerini almıştır. O dönemde kendilerine gösterim mecrası olarak televizyonlarda yer bulan yönetmenlerden Robert Drew'ün, Flaherty'nin Louisiana Story filminde kameraman olarak çalışma imkanı bulan, ancak onun anlatım biçiminden kendini ayıran Richard Leacock'un filmlerinin ilgisini çekmesi üzerine bir araya gelen ikiliye, Donn Alan Pennebaker, David ve Albert Maysles kardeşler, Richard Drew, Frederick Wiseman katılmıştır (Armes, 2019: 77-78). Topluluk içinde bulunan yönetmenlerden Albert Maysles'in sosyoloji eğitimi almış olması, Drew'ün gazetecilik deneyimleri, Leacock'un mühendislik eğitimi ve

İkinci Dünya Savaşı'nda muharebe kameramanı olarak çalışması, Pennebaker'ın mühendislik geçmişi olması hem teknik hem de film konularına yaklaşımlarında onlara geniş bir perspektif sağlamıştır (McLane, 2012: 228).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Flaherty, Lorentz, Eisenstein, Grierson'un lirik ve yarı gerçekçi yaklaşımlarına karşı çıkan bu yönetmenler, yapım pratiklerinde önceden hazırlanmış öykü ve senaryoyu, stüdyo ve yapay oyuncuyu, yapay aydınlatma ve dekor kullanımını reddederek, taşınabilir cihazlar yardımı ile gerçek öyküyü ve yaşamdan parçaları toplumsal birer belge olarak sunmuşlardır (Gündeş, 1998: 92).

Doğrudan Sinema akımı, Cinéma Vérité akımı, Özgür Sinema akımı ve Arı-Göz Sinema hareketi ile ortak özelliklere ve yaklaşımlara sahiptir. Rosenthal'a göre, Cinéma Vérité akımının ABD'deki ismi Doğrudan Sinema'dır (Rosenthal, 2002: 265). Ancak bu iki terim birbirinden farklıdır. Saunders'a göre, Cinéma Vérité terimi sıklıkla ve kafa karıştıracak şekilde Doğrudan Sinema teriminin yerine kullanılmakta, bu iki akımı birbirinden ayıran en önemli unsur Cinéma Vérité'nin kendi hakikatini sunarken, Doğrudan Sinemanın ise gelişen teknolojinin yardımı olduğu kadar yaratıcısının siyasi gündemine de etki etmesidir (Saunders, 2014: 73-79). Ayrıca bu iki akım, film konularını gözlemlemesi yönünden birbirinden ayrılmaktadır. Doğrudan Sinema, kameranın görünmez olması prensibine dayanarak objektif önünde gerçekleşen eyleme hiç veya çok az müdahale ederken, Cinéma Vérité ise gerektiğinde kışkırtmalarla eyleme doğrudan müdahale ederek görüntülemektedir (Glynn, 2011: 22).

Cinéma Vérité, film konularına katılımcı gözlem olarak isimlendirilen yöntemi kullanarak yaklaşmaktadır. Katılımcı gözlemde yönetmen, film yapım sürecinde toplumsal oyuncular ile birlikte konuya dahil olmaktadır. Cinéma Vérité filmlerinde, yaşamın varoluş nedenini açıklamak istemektedir. Ancak Doğrudan Sinema akımında yönetmen, kendi varlığını yansıtmamak ve öznenin doğal eğilimini kaydedebilmek için (Armes, 2019: 79) hayatın normal akışı içerisinde, salt gözlem yöntemini kullanarak konuya dahil olmadan sadece gözlemlerle hayatın savunmasız yönlerini açığa çıkarmaya çalışmakta ve hayatın kendisini göstermesine izin vermekte, bunu yaparken sahneyi hiçbir şekilde yönlendirmemekte, kameranın varlığı ise denekler tarafından kabul edilerek bir süre sonra görmezden gelinmekte veya unutulmaktadır (McLane, 2012: 229-233).

Bu nedenle Doğrudan Sinemada yönetmenlerin toplumsal oyuncularla arasındaki güven ilişkisi oldukça önemlidir. Cinéma Vérité'nin katılımcı gözleminden farklı olarak Doğrudan Sinema akımı içerisinde yönetmenler, izleyiciyi ikna edebilmek ve aksiyonun içinde hissettirmek için ilk olarak senaryosuz performansları kamerayı kimse tarafından fark edilmediği salt gözlem şeklinde kullanmıştır (Saunders, 2014: 75). Böylelikle bu yapım pratiği ile yönetmenler izleyiciye orada ve olaya dahil oldukları izlemine vermişlerdir.

Akımın öncü isimlerinden Robert Drew, Amerikan güncel haber programlarının kullandığı “tanrı sesi” (görünmez dış ses anlatımı) kullanımına karşı çıkmış, bu akıma bağlı filmlerde resimsel mantığı (Drew’ün Life Dergisindeki fotoğraf gazeteciliğinden gelen resimsel hikaye anlatıcılığını) öne çıkarmıştır (Saunders, 2014: 74).

Bu yönetmenler topluluğu, kamerayı kendileri kullanmış, kurguyu çekim esnasında şekillendirdikleri için çok az kurgu prensibine başvurmuşlardır (Gündeş, 1998: 93). Film çekim esnasında sadece biri kameraman ve biri de sesleri kaydeden 2 kişilik bir ekip bulunmuştur.

Film konusu açısından bakıldığında ise Doğrudan Sinema'nın yönetmenleri, filmlerinde izleyiciyi dönemin olayları hakkında sorgulatmayı ve düşündürmeyi istemişlerdir. Bu nedenle filmlerinde kameralarını Amerika'nın kenar mahallelerinin durumuna, çocuk suçlulara, protesto yürüyüşlerine, yasaklı madde sorunlarına, insan haklarına çevirmişlerdir (Gündeş, 1998: 93). Bunun en sorgulayıcı betimlemesini yapan Frederick Wiseman olmuştur.

Öykü dünyasına ait sesleri kullanan, altyazı veya hikaye anlatımına yer vermeyen Wiseman, 1970 yapımı Hastane (Hospital) filminde Metropolitan Merkez Hastanesinin acil bölümü ve poliklinikleri üzerinde durarak insanların günlük faaliyetlerini ortaya koymuştur. Diğer tüm filmlerinde Amerika'nın başarılı bir şekilde portresini tüm çıplak gerçekliği ile çizen Wiseman, okullar ve büyük mağazalar gibi kurumlara veya toplumsal uygulamalara, devlet kurumlarına odaklanarak izleyicinin olaylara müdahil olmasını istemiştir (Nichols, 2017: 122):

“...Bu filmlerin ne tek bir karakteri ya da meseleyi takip eden ne de bir üst ses anlatımıyla birbirine bağlanan çok sayıda olaydan oluşan mozaik benzeri örgüsü, izleyiciden o anda olmaktan olana tepki

vermesini ve bununla beraber, filmde ele alınan özgül toplumsal çerçeve içinde, güç ve denetim, gereksinim ve müdahale gibi daha büyük ölçekli kalıpların ayırıcılığına varmasını bekler (Nichols, 2017: 122).”

Saunders’a göre Wiseman’ın bu filmleri politik bir gestalt çerçevesinde konuşan, düzeni eleştiren ve reform talep eden toplumsal hassasiyete sahip yapımlardır (Saunders, 2014: 79). Wiseman’ın bu akıma sıkı sıkıya bağlı yapımlarından sonrasında kurgusal olmayan türler gibi daha öznel ve kişisel yapımlar olarak bir dönüşüme uğramış, yayıncıların ilgisizliği ve Drew’ün Tarafsızlık Doktrinini’ne bağlılık göstermeyip, devlet çıkarlarını gözetlemesi üzerine Leacock, Pennebaker ve Maysles bu gruptan ayrılmıştır (Saunders, 2014: 77-79).

Doğrudan Sinema akımında belgesel film yapım pratiklerinin ortak nitelikleri şunlardır:

- 1) Belgesel filmlerde bol olaylarla gelişen bir hikaye mevcuttur,
- 2) Belgesel filmlerde önceden herhangi bir yapılandırma söz konusu değildir,
- 3) Belgesel filmleri hikayeyi olduğu anda ve yerde takip etmektedir,
- 4) Belgesel filmlerde son derece yüksek 40 veya 51 çekim oranı (ratio) kullanılmaktadır,
- 5) Belgesel film yapım esnasında yönetmen veya kameraman ile konu arasında yönlendirme, yönetme veya röportaj yoktur,
- 6) Belgesellerde filme dair yorum çok az vardır veya hiç yoktur,
- 7) Kurgu masasında film parçaları bulunarak belgesel film olayların akışı mantığı ile kurgulanmaktadır (Rosenthal, 2002: 265-266).
- 8) Bir önsezinin takibi ile yapılandırılmamış ve hazırlıksız bir biçimde başlayan film yapım süreci, senaryosuz gerçekleştirilen çekimlerle sürmektedir. Bu süre zarfında yönetmen, ne olacağını bilmeden kamerasıyla film konusunu izlemekte, çekim sonrası aşamada ise çok fazla çekim materyalinin olması sebebiyle post prodüksiyon maliyetleri yükselmektedir (Rosenthal, 2002: 267).

Doğrudan Sinema filmlerinde en önemli sorun, filme alınan öznenin yaşantısı ve mahremiyetidir. Doğrudan sinemaya yapılan eleştirilerden biri bu yöntemin etik olmadığı yönündedir. Rosenthal’a göre film yapımcısı veya yönetmeni onların kişisel

alanlarını ihlal ederek, kendi şöhreti ve serveti için toplumsal oyuncuların hayatlarını kullanabilmektedir (Rosenthal, 2002: 274).

Cinéma Vérité ve Doğrudan Sinema akımlarına dair yöneltilen bir diğer eleştiri ise gerçeği yansıtma şekli ile ilgilidir. Doğrudan Sinema yönetmenleri için “Duvardaki Sinek” –esasinda hiçbir zaman tamamıyla görünmez olamayan ancak her şeyi de görebilmesi mümkün olan- benzetmesini yapan Saunders, grubun dağılmasından kısa bir süre sonra 1964’te keskin bir değerlendirmede bulunan Peter Graham’dan şunları aktarmaktadır: “(Gözlemci ekol) hakikati değil, kendi hakikatini sunar. Cinéma Vérité teriminin mutlak hakikat iddiası bir aldatmacadan başka bir şey değildir...”(Saunders, 2014: 79). Cinéma Vérité ve Doğrudan Sinema yönetmenlerinin ele aldığı gözlemsel bakış ile gerçekliği gözlemesinin mümkün olmadığını dile getiren ve belgesel filmin yalnızca bir temsil olduğu düşüncesini aktaran Stella Bruzzi’ye göre belgesel, bir temsilden ibarettir ve imge ile olay arasındaki boşluğu asla kapatamayacağı için gözlemci gerçekçiliğin savunucularının ortaya koyduğu belgesel düşüncesinin gerçekleşmesi mümkün olmayan bir hayaldir (Saunders, 2014: 79).

Fransa’daki ve Amerika’daki haliyle Cinéma Vérité düşüncesi, film konularına yaklaşım biçimleri ekseninde katılımcı gözleme veya salt gözleme dayanması noktasında birbirinden ayrılrsa da Lumière Kardeşler’den itibaren var olan gerçekliğin kayıt altına alınması arzusunun teknolojik dönüşümler sayesinde bir adım daha ileri taşınmış, onu Bazin’in ifade ettiği şekli ile gerçeklik yitimi yaşanmaksızın gerçeğe daha da yaklaştırmıştır. Sinema-gerçek, Leacock ve Rouch’un tasarladığı biçimiyle bütün film yapım yöntemlerine uygulanamasa da, kameranın gerçekliği olduğu gibi kaydedebileceği düşüncesinin önünü açmıştır (Armes, 2019: 82).

1.3.4.3. Özgür Sinema (Free Cinema)

Bir diğer çağdaş belgesel sinema akımı olan Özgür Sinema (Free Cinema) ise İngiltere’de televizyonun etkisiyle ortaya çıkmış, tıpkı Cinéma Vérité ve Doğrudan Sinema düşüncesi gibi o dönemin sosyo-ekonomik ve politik yapısı içerisinde belgesel film yapım pratiklerinde teknolojinin yardımı ile dönüşüm meydana getirmiştir.

İngiltere’de film yapım sürecinde hem düşünsel, hem de finansal (mali) açıdan özgür olmak isteyen yönetmenler topluluğu bu hareketi gerçekleştirmiştir. Nichols’e göre özgür sinema, hükümetin propaganda ihtiyaçlarından, düşünsel özgürlüğü

kısıtlayan sponsorlardan ve gelenekselleşmiş film türünün kurallarından özgürleşmiş bir sinema anlayışı olarak tanımlanmaktadır (Nichols, 2017: 50).

3 Şubat 1956 yılında, Londra’da National Film Theatre British Film Institute (İngiliz Film Enstitüsü) tarafından Free Cinema (Özgür Sinema) başlığıyla gösterilen programda 16 mm. ile çekilen üç film: Lindsay Anderson’ın 1953 yapımı sadece tek bir 16 mm. film kamerası ve ses kayıt cihazıyla gerçekleştirdiği, Margate Dreamland isimli lunaparkı tüm acımasızlığıyla⁴ belgeleyen O Dreamland (Düşler Ülkesi) filmi, Karel Reisz ve Tony Richardson’ın birlikte çektiği 1953 yapımı Londra’da bir caz kulübünü belgeleyen Mamma Don’t Allow (Anne İzin Vermiyor) isimli iki kısa film ve Lorenza Mazzetti’nin 1956’da gerçekleştirdiği, orta metraj uzunluğunda (52 Dakika), Londra’nın Doğu Ucu’nda iki sağır liman işçisini belgeselleştirdiği Birlikte (Together) filmlerinin gösterilmesiyle bu yeni sinema anlayışının ilk örnekleri ilan edilmiş, gösterimlerin ardından Anderson ve Reisz ortaklaşa kaleme aldıkları bildiriye, gerçekliği doğal akışı içinde görüntüleyebilmek adına, taşınabilir kamera ve ses kayıt cihazları ile işyerleri, okul, eğlence yerleri gibi mekanlarda ve özellikle gençlerin dünyasını ele alan çekimlerin yapılması gerektiğini, bunu yaparken endüstriden bağımsız ve her türlü baskıdan uzak “özgür” filmlerin yapılması gerektiğini duyurmuşlar ve belgesel film yapım pratiklerini bu manifestoda bildirmişlerdir (Teksoy, 2009: 505-506). McLane’e göre de bu yönetmenlerin “Özgür Sinema” olarak kast ettiği şey; esasen her şeyden bağımsız oldukları, bu bağımsızlığın ise İngiliz belgeselinde olduğu gibi sponsorun amaçlarına hizmet etmekten muaf olmak ve gişenin taleplerinden uzak olmaktan geldiğini dile getirmiştir (McLane, 2012: 208).

Filmlerin gösterimini sağlayan İngiliz Film Enstitüsü (British Film Institute-BFI) o dönemde açılışta Özgür Sinemaya dair görüşlerini şu satırlarla ifade etmiş, hareketi ise şu şekilde ilan etmiştir:

“Bu filmler birlikte yapılmadı; ne de onları birlikte gösterme fikri. Ama birlikte geldiklerinde ortak bir tavırları olduğunu hissettik.

Bu tutumda örtük olan, özgürlüğe, insanların önemine ve gündelik hayatın anlamına olan inançtır.

⁴ Özgür Sinema akımının destekçisi ve bu harekete kuramsal bir bakış kazandıran Gavin Lambert’in filme dair yorumların için bakınız: (<http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/001461.php> Erişim Tarihi 23.09.2020).

Film yapımcıları olarak inanıyoruz ki,
Hiçbir film çok kişisel olamaz.
Görüntü konuşur. Güçlendirilmiş ses ve yorumlar.
Boyut önemli değil. Mükemmellik bir amaç değildir.
Tutum, stil demektir. Tarz, tavır anlamına gelir.
Lorenza Mazzetti
Lindsay Anderson
Karel Reisz
Tony Richardson (McLane, 2012: 206).’’

Bu yönetmenler kuşağının akımın ilk adımlarını attığı fikri süreci, 1940’lı yılların sonunda Oxford Üniversitesi’nde başlamış; 1947’de Film Topluluğu Dergisi (Film Society Magazine), sonrasında Sequence ve en son olarak Sight and Sound ile kuramsal yaklaşımlarını dile getirmişlerdir. Dergide Penelope Huston ilk editör olurken, Gavin Lambert editör olarak, Tony Richardson, Karel Reisz (orijinal grubun Oxford’dan olmayan tek erkek üyesi olarak Grierson mezunlarının büyük bir kısmının geldiği Cambridge’ten gelmekteydi) ve Lindsay Anderson üç müdür olmuştur (McLane, 2012: 204).

Derginin film yapımına dair editöryel vurguları ise bu süreçte tartışma konusu olmuştur. Onlara göre, İngiliz eğlence film endüstrisi, Hollywood’un hakimiyetinde olduğu, ulusal karaktere sahip filmler yapamadığı için eleştirilmiş, İngiliz belgesel filmleri ise didaktik, donuk ve kolektif yaratım nedeniyle küçümsenmiştir, akım çağdaş Avrupa kurgu filmlerinden etkilenmiştir (McLane, 2012: 205).

Özgür Sinema’nın film yapım pratiğine göre film yapımcısı/yönetmeni, diğer akımlardaki gibi sadece gözlem yapmalıdır. Film çekim aşamasında film yapımcısı, kendisini mekanlarda duyulabilen ve görülebilen olaylarla sınırlamaktadır (McLane, 2012: 210). Görüntü, ses ve yorumların bir toplamı olarak yönetmenler stillerini ortaya koymaktadırlar. Kurgu aşamasında ise kurgucu olmamalıdır (Gündeş, 1998: 92). Sembolik zıtlıklar ile görsel-işitsel zıtlıklar filmlerde yan yanadır (McLane, 2012: 210).

1954-1959 yılları arasında ses teknolojisinde gelişmeler sayesinde (senkronize olmayan sestten simüle edilmiş senkronizasyona ve sonrasında mevcut görüntülerle eşleşen sese kadar) kamera, mevcut film konusuna farkındalığı artmış, daha istikrarlı

ve daha dikkatle çekilmiş görüntüler elde etmiştir ancak ses teknolojisi henüz gelişmediği için bu dönemde gerçekleştirilen filmlerde çok az diyaloga yer verilmiştir (McLane, 2012: 210). Bu dönemde kullanılan 16 mm. Bolex marka kamera ise kolay taşınabilir ve hafif olmasına rağmen film makaraları çekim uzunluğunu sınırlamış, filmlerde yüksek aydınlatmaya ihtiyaç duyulmuştur (McLane, 2012: 210).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının “Kameranı al ve sokağa çık” anlayışını kendisine örnek alarak toplumsal meselelere yönelen bu hareket, aynı zamanda John Grierson’ın 1930 yıllarındaki belgesel film anlayışından da etkilenmiştir. Anderson, dönemin İngiliz sinemasının güldürü filmleri ve İngiliz askerlerinin kahramanlıklarını yücelten filmlerden ibaret olduğunu dile getirerek eleştirmiş, bu doğrultuda yönetmenler, Grierson’ın belgesel anlayışını geliştirerek, geleneksel film üretim yollarına karşı çıkarak filmlerde kurmacanın payının oldukça azaltılması gerektiğini savunmuşlardır (Teksoy, 2009: 505-507). Özgür Sinema akımının Grierson’ın izinden gidebilmesi değerlendirilen bir konu olmuş, bizzat Grierson ise aslında akımı kendisi ile bağdaştırmadığını Elisabeth Sussex’in 1972 yılında gerçekleştirdiği röportajda dile getirmiştir. Sussex’in “Özgür Sinema (Free Cinema) filmleri için ne düşünceniz neydi?” sorusuna Grierson, “Neyi temsil ettiklerini hiç bir zaman anlamadım.” (Adalı, 1986: 85) yanıtını vermiştir.

Özgür Sinema akımı içerisinde tekniğin katkıları ile gerçekleştirilen bu bağımsız belgesel yapımlar, dönemin İngiltere yaşantısına ışık tutmuştur. Bağlılık, bireysellik ve şiirsellik, özgür sinema retoriğinin ve içeriğinin anahtar terimleri haline gelmiştir (McLane, 2012: 208). Kendi dönemlerine yeni ve sade bir gözle bakan bu belgesel yapımlar, işçi sınıfını tüm çıplak gerçekliği ile –işlerinden çok kişisel yaşamlarıyla ilgilenmiş- temsil etmiştir (Nichols, 2017: 50).

Üç sezon süren bu akım, Richardson, Reisz ve Anderson’ın kurmaca filmler çekmesi ile son bulmuş olsa da, BBC televizyonu için üretimde bulunan Dennis Mitchell’in gözleme dayalı yapımlarıyla varlığını sürdürmüştür (Gündeş, 1998: 92). Özgür sinema akımının sona ermesini, yönetmenlerin kurmaca sinemaya geçişi ile bağlantılı olarak değerlendirilen Nichols, akımdan sonra üretilen kurmaca yapımların işçi sınıfının yaşantısını dramatize ederek kullandığı yönünde eleştiride bulunmuştur (Nichols, 2017: 50).

1.3.4.4. Arı-Göz Sinema Hareketi (Candid-Eye Movement)

Fotoğrafı belirleyici bir anı yakalamak olarak gören sokak fotoğrafçılığının öncü ismi Fransız hümanist fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson'un çalışmalarından etkilenen ve esinlenen Arı-Göz sinema hareketi, Kanada'da, 1958 yılında, Kanada Ulusal Film Örgütü'nün (National Film Board of Canada-NFB) B Birimi'nde (Unit B) sinema-gerçek düşüncesine bağlı yapımlar gerçekleştirmiş, aynı zamanda kendi sinema yaklaşımını da Arı-Göz (Candid Eye) olarak ortaya koymuşlardır.

“Devlet, halkın çıkarlarını en iyi biçimde güvenlik altına alan mekanizmadır” diyen ve film üretiminin yalnızca devlet eli ile yürütülmesi gerektiği düşüncesini raporlaştıran John Grierson'un bu adımından sonra çıkarılan yasa doğrultusunda NFB-National Film Board of Canada (Kanada Ulusal Film Örgütü) 1939 yılında kurulmuş ve 1941 yılında John Grierson bu örgütün başına geçmiştir (Adalı, 1986: 68). Grierson'un belgesel filme yaklaşımları ile temeli atılan bu örgüt, daha sonra Arı-Göz Sinema Hareketini de etkilemiştir.

Hareketin ortaya çıkış noktasını Tammy Stone'un 2002'nin Mayıs ayında Arı-Göz Sinema Hareketinin önemli isimlerinden Wolf Koenig ile gerçekleştirdiği röportajda “Arı-Göz Hareketi nasıl ortaya çıktı? Başlangıçta nasıl tasarlandı?” sorusuna akımın, Henri Cartier-Bresson'un fotoğrafları ve Özgür Sinema filmlerinin birleşimi ile ortaya çıktığını Koenig şu şekilde aktarmaktadır:

“...Henri Cariter-Bresson. Bir yıl bana Cartier-Bresson fotoğraflarından oluşan The Decisive Moment adlı bir kitap verildi. Fotoğraflar beni kesinlikle şaşırttı. İşte gerçek hayat, olduğu gibi, en büyük netlik ve anlam anında filme alınmıştı. Bu tür bir gözlemi film üzerinde yapabileceğimize ikna etmek amacıyla kitabı Roman, Tom ve diğerlerine gösterdim. İngiliz Özgür Sinema'sının çalışmalarını daha önce görmüştük ve etkilenmiştik. Ve sonra Pare Lorenz'in The Plow that Broke the Plains ve The River filmlerini görmüştük ve Desert Victory ve The True Glory gibi savaş belgesellerine aşinaydık. Yani film anlayışımız havadaydı ve Cartier-Bresson fotoğrafları son ilham kaynağıydı. Roman, denememiz gerektiğine karar verdi ve bu fikri bizimle aynı düşünceye sahip olan Tom'a götürdük. Az deneyimle ama çok fazla coşku ile gittik. Sanırım ilk filmimiz Noelden Önceki Günler, sezonun yaklaştığı düşünülürse doğal bir konu. Çoğumuz şehrin her yerine yayıldık ve kameralar aracılığıyla film çekmeye başladık (Stone, 2002: 36).”

Rüya ekibi olarak tanımlanan hareketin üyeleri: Birim başkanı Tom Daly, Colin Low, Roman Kroitor, Terence Macartney-Filgate, Wolf Koenig, Stanley

Jackson, John Spotton ve William Greaves yapımlarını, Henri Cartier-Bresson'un fotografik gerçekliğinden, "gerçek hayatı, gerçek zamanlı" fotoğraflamasından etkilenerik gerçekleştirmişlerdir (NFB İnternet Sitesi <http://onf-nfb.gc.ca/en/our-collection/series/?ids=171739&nom=Candid%2520Eye&type=liste-serie&pagenav=1> Erişim Tarihi 04.11.2020).

Bu yapımlar, 1958 ve 1959 sonbaharında Kanada Yayın Kuruluşu'nda (Canadian Broadcasting Corporation-CBC) Candid Eye televizyon belgesel serisi ismi ile yayınlanmıştır (Leach ve Sloniowski, 2003: 6). Her biri 24-30 dakika uzunluğunda olan ve toplam 13 belgeselden oluşan seri, hem sosyal konuları ele alan içerikleri bakımından, hem de taşınabilir görüntü ve ses ekipmanı kullanmaları bakımından NFB'nin en önemli yapımları arasındaki yerini almıştır (<http://www.ameriquefrancaise.org/en/article-555/Direct-Cinema-and-the-National-Film-Board.html> Erişim Tarihi 05.11.2020).

Fransa'da Cinéma Vérité, Amerika'da Doğrudan Sinema ve İngiltere'de Özgür Sinema hareketi gibi Arı-Göz hareketi de taşınabilir kameraların ve ses ekipmanlarının gelişimi ile bir hareket halini almıştır. Harekete bağlı olan bu film yapımcıları, çekim esnasında özgür olabilmek adına mobil (taşınabilir) kamera ve ses ekipmanları kullanmışlar, fakat teknik gelişmelerden o zaman dilimi içinde uzun vadede faydalanabilmişlerdir. Wolf Koenig, Tammy Stone ile yaptığı röportajda bu teknik gelişmelerin Candid Eye serisinin en başından itibaren olmadığını ve zaman içinde kullanabildiklerini şu sözleri ile ifade etmiştir:

"Ne yazık ki, Candid Eye'm başlangıcında bu harika yeni teknolojiye sahip değildik. Sahip olduğumuz tek şey küçük 16 mm. Arri S'idi, sessiz bir makine değildi, bu nedenle senkron ses çekmeye uygun değildi. Ses için, ses kayıtçısı, yayla sarılmış ve yaklaşık 50 pound ağırlığında, portatif bir çanta boyutlu kayıt cihazı olan Maihack'i taşımak zorunda kaldık. Çekimde bir süre sonra ses senkronizasyonu için dişli bir bant makinesi kullandık. Ses bandını ise NFB tarafından tasarlanan ve üretilen özel delikli çeyrek inçlik ses bandı kullanıldı. Ancak bu taşınabilir bir cihaz değildi. Nagra bir süre sonra geldi. Senkronize görüntü için 16 mm. Auricon'umuz vardı, ancak elde tutulamıyordu. 1.200 fitlik bir dergi ile yaklaşık 40 pound ağırlığındaydı, bu yüzden tripod kullandık. Birçok şeyimizi kullanışlı küçük Arri S ile çektik... Her neyse, Candid Eye serisinin sonuna doğru kamera ve mühendislik departmanları küçük, gürültüsüz bir kamera yaptı. Sonradan düzeltilebilecek bir tasarım sorunu vardı ve bu nedenle elde tutması biraz garipti. Ancak tam o

sırada Fransız Eclair şirketi NPR'yi piyasaya sundu. Elde tutmak için mükemmel dengelenmiş, nispeten hafif –yaklaşık 18 pound- ve neredyse tamamen sessiz. Ama Candid Eye için, Lonely Boy (Candid Eye serisinin yakın varisi) için bile çok geçti (Stone, 2002: 36- 37).”

Arı-Göz hareketi, Amerika’da Doğrudan Sinema ve Fransa’da ise Cinéma Vérité hareketleriyle birlikte hem birbirlerini, hem de Sinema-Gerçek düşüncesini geliştirmiştir. Bruce Elder’a göre, genel anlatılarda Kanada’nın sinema kültürünün, Amerika ve Fransa’nın arasındaki yakınlıktan etkilenerek ikisinin bir yansıması olduğu ifade edilmiş, ancak Elder’a göre, Doğrudan Sinema’nın önemli yönetmenlerinden Robert Drew’un çalışmalarını yürüttüğü Drew Associates (Drew ve ekibinin oluşturduğu topluluk) filmlerinde, Kanada Arı Göz Sinema Hareketinin “film anlatısında dramatik biçimin yarattığı gerilimi” kullanmış ve bunu Arı-Göz hareketinden türetmiştir (Elder, 1977: 87).

Arı-Göz hareketi belgesel film yapım pratiğinde kamerasını görünmez kılarak, film konusunu herhangi bir müdahale olmadan görüntülemiştir. Wolf Koenig ilgili röportajda kameranın gözleme dayalı biçimini şu sözlerle dile getirmiştir:

“...Candid Eye serisinin arkasındaki fikir basitti: Dünyamızı ve sıradan insanların yaşadığı hayatları, onları etkilemeden veya manipüle etmeden gösterin. Gözlemleyin ama rahatsız etmeyin; tercihen görünmez kalın. Niyetimiz, insanların toplumlarının ve içinde yaşadıkları dünyanın daha fazla farkına varmalarına yardımcı olmak için gerçek dünyayı filme –ses ve görüntü- almaktır. Başarılı olup olmadığımızı kim bilir. Hiçbir şey değilse, biraz tarih kaydettik... (Stone, 2002: 36).”

Filmlerinde ise konu olarak çoğunlukla tütün hasadı, günlük polis faaliyetleri, Noel’den önceki günler, popüler bir müzik yıldızının çok sıradan bir yanı gibi günlük olaylara yer verilmiş, Cartier-Bresson gibi Arı-Göz film yapımcıları dramatik önemden ziyade biçimsel titizliğe yönelerek Cartier-Bresson gibi fotografik imgenin müstakil ve nesnel bir temsil modeli sunması yaklaşımını, hareketleriyle sinemaya uyarlamışlardır (Elder, 1977: 92).

Arı-Göz hareketi içerisindeki filmler, günlük olaylara değinseler bile bu filmlerde görüntü dili aracılığı ile ciddi bir eleştirel yaklaşım söz konusudur. Arı-Göz Sinema Hareketi dramatik biçimleri reddetmiştir. Bunu Elder, Terence Macartney-Filgate’in yönettiği, Ontario’daki göçmen tütün işçileri ve çiftçilerin yaşadığı durumu “Sigara içenler rahatlatıcı olduğunu söylüyor ama tütün hasatçıları bunlara yırtıcı birer

yaprak diyor” cümleleri ile belgeselleştirdiği 1959 yapımı The Back-Breaking Leaf (Zorlu Yaprak) filminden verdiği örnekle açıklamıştır:

“Film, zengin tütün tarlalarına sahip olan zengin kasaba halkı ile yaz sonunda tarlalarda çalışan gezgin işçiler arasında bir tezat oluşturarak başlıyor. Filmin başında birkaç dakikalığına, bu karşıtlığın iki grup arasında dramatik bir şekilde bir çatışmaya dönüştüğü görülüyor. Bu öneri o kadar güçlü ki, dikkat çekici bir sahnede kasaba halkının rekreasyon merkezlerinde okçuluk yaptıkları gösteriliyor. Kamera, iki grup arasındaki gerilimi, gergin bir şekilde çekilmiş bir yay üzerinden görüntülerken, okçuluk faaliyeti ise aralarındaki düşmanlığı düşündürmektedir (Elder, 1977: 89).”

Arı-Göz Sinema Hareketinin önemli filmleri şunlardır: Terence Macartney-Filgate’in yönettiği 1959 yapımı göçmen tütün işçilerinin durumunu ele alan The Back-Breaking Leaf, 1958 yapımı Blood and Fire, 1958 yapımı Pilgrimage, 1958 yapımı Police, 1959 yapımı End of the Line, 1960 yapımı The Cars in Your Life, Stanley Jackson ve Wolf Koenig ile birlikte yönettiği 1958 yapımı The Days Before Christmas, Wolf Koenig’in yönettiği 1958 yapımı Country Threshing, Roman Kroitor ile yönettikleri şarkıcı Paul Anka’nın müzikal hayatını ve sahne arkasını 16 mm. el kamerası ile görüntüledikleri ve ismini Paul Anka’nın şarkısından alan 1962 yapımı Lonely Boy, yine ikilinin yönettiği 1959 yapımı Glenn Gould – On the Record ve Glenn Gould – Off the Record belgesel filmleri ile 1961 yapımı Festival in Puerto Rico, William Greaves’in yönettiği 1959 yapımı Emergency Ward, Stanley Jackson’ın yönettiği 1958 yapımı A Foreign Language ve Memory of Summer belgesel filmleri yer almaktadır (National Film Board of Canada-NFB <http://onf-nfb.gc.ca/en/our-collection/series/?ids=171739&nom=Candid%2520Eye&type=liste-serie&pagenav=2> Erişim Tarihi 04.11.2020).

Çeşitli yaklaşımların ve düşünce biçimlerinin bir toplamı olan tüm bu akımlar, sanat yapıtına gerçeğin tüm yönlerini dahil etmiş (Elder, 1977: 86), tekniğin sağladığı olanaklar dahilinde belgesel sinema tarihi içerisinde film konusuna yeni bir yaklaşım ve bakış açısı kazandırmıştır. Televizyonun etkisi ve teknik ekipmanlarda gerçekleşen gelişmelerin sonucunda taşınabilir cihazların üretimiyle stüdyo dışı çekimlere imkan tanınması belgesel film yapım pratiklerini ortaya çıkan bu akımlar çerçevesinde farklılaşmasını sağlamıştır (Gündeş, 1998: 93). Böylelikle tekniğin sunduğu imkanlar

ve yönetmenlerin film yapım düşünceleri çerçevesinde yeni belgesel film yapım biçimleri meydana gelmiştir.

1.4. Teknik ve Biçim-İçerik İlişkisi Bağlamında Belgeselin Televizyonda Geçirdiği Tarihsel Süreç

Lumière Kardeşler'le başlayan –belge niteliği taşıyan- gerçekliğin kayda alındığı görüntülerden, 1950'lere kadar sinemada var olan gerçeklik anlayışı ile çekilen belgesel filmler, 1960'lardan itibaren teknolojinin etkisi ile kendisine televizyonda gösterim imkanı bulmuştur. Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema ve Arı-Göz Sinema Hareketi içerisinde yapılan belgesel filmlerle televizyon yolculuğuna başlayan süreç, sonraları televizyonun doğası ve televizyon izleyicisinin beklentisi gereği hem biçim, hem de içerik yönünden “televizyon belgeselleri” olarak isimlendirilen yapımlara dönüşmüştür.

Gerçekleşen bu dönüşümü sanatlar ve teknolojik üretimler çerçevesinde ele alan Armes'a göre resim sanatının, akımların ve bu akımlara bağlı üretilen eserlerin, fotoğraf makinesinin icadı sayesinde dönüşüme uğraması gibi, belgesel yapımların da televizyonun ortaya çıkışı ile dönüşüme uğramaktadır. Ona göre, tıpkı 19. yüzyılda ressamın temsil edici geleneksel rolünü elinden alan ve ressamı soyutlamaya iten fotoğrafın icadı gibi, televizyonun doğalcılığı da yeni işlevler için film imgelerinin özgürleşmesine katkı sağlamıştır (Armes, 2019: 84).

Bu süreçte 1960'larda gerçekleşen çağdaş sinema akımlarıyla –Özellikle Leacock ve Rouch gibi yönetmenlerin başını çektiği sinema-gerçek hareketi ile gerçekliğin aktarımında sinema ve televizyon arasında ilk gerçek uzlaşım sağlanmıştır (Armes, 2019: 84). Bu uzlaşımın sebebi, Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema veya Arı-Göz Sinema akımlarının gerçekliği –görüntüleme yöntemleri, gözlem şekilleri birbirinden farklı olsa da- tıpkı sinemada olduğu gibi sadece 16 mm. formatı ile gerçekliği televizyonda aynı şekilde aktarmasıdır.

Belgesel filmin televizyonda geçirdiği tarihsel süreç, televizyonun gelişimi ile paraleldir. Hem I. Dünya Savaşı hem de II. Dünya Savaşı belgesel film içeriğine yön vermiştir. I. Dünya Savaşı'nda film görüntüleri propaganda amaçlı kullanılırken, II. Dünya Savaşı'nda propaganda dışı üretimler gerçekleştirilmiştir (Bikiç, 2019: 33).

Almanya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde deneysel ve çok sınırlı bir şekilde başlayan televizyon yayıncılığı, II. Dünya Savaşı ile sekteye uğramış fakat savaş sonrasında İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da düzenli yayınlara başlanmış, bu süreçte İngiltere'de BBC (British Broadcasting Corporation) televizyon kanalında 1953 yılında, belgesel film yönetmeni ve tarihçisi Paul Rotha'nın yönetiminde Belgesel Departmanı (Documentary Department) kurulmuş, ilk büyük belgesel dizisini ise 1952'den 1957'e dek süren Özel Soruşturma (Special Inquiry) isimli belgesel dizisi ile gerçekleştirmiştir (McLane, 2012: 186). BBC tarafından gerçekleştirilen bu program, bir belgesel magazin programı olarak, haftalık periyotlar halinde Norman Swallow tarafından yönetilmiş, bu programın bitişinden sonra, 1958-1960 yılları arasında Tim Hewat aynı araştırmacı geleneği Searchlight (Gösterici) isimli belgesel programıyla devam ettirmiş, Özgür sinema akımı içerisinde yer alan Mamma Don't Allow ve Nice Time filmleri ise televizyonda gösterilmiştir (Gündes, 1998: 96).

Bu dönemlerde savaş sonrası "tarihi hikayeler" olarak adlandırılan belgesel yapımlar, ilk televizyon belgesellerinde devam etmiştir (Bikiç, 2019: 33).

İngiliz Belgesel Hareketinin öncü ismi John Grierson ise sinemanın televizyona göre daha kısıtlı bir topluluğa ulaştığı düşüncesi ile televizyonun geniş kitlelere ulaşma gücünün farkında olarak, İskoç Televizyonu adına 1957-1968 yılları boyunca haftalık olarak yayınlanan This Wonderful World (Bu Harika Dünya) isimli programın yapımını gerçekleştirmiştir (McLane, 2012: 187). Grierson, televizyonun kitle iletişimine olanak sağlaması üzerinde durarak, tek tek bireyler yerine binlerce küçük aile grubundan oluşan, her yaş ve sınıftan karma bir seyirci öbeğine ulaştığının bilincinde olarak belgesel film yapımlarını televizyon için gerçekleştirmiştir (Adalı, 1986: 72). Böylelikle Grierson, belgesel yapımların kamuoyu oluşturma gücüne dair savını televizyon sayesinde daha geniş kitlelere yaymıştır.

Kanada'da televizyon yayıncılığı durumu ise anormal olarak değerlendirilmiştir, çünkü Kanada nüfusunun çoğu ABD yayınlarını alabilecek kadar güney sınırına yakın yaşamakta fakat bu süreçte Canadian Broadcasting Corporation (CBC) kanalı ve National Film Board (NFB) belgesel üretimini gerçekleştirmekteydi (McLane, 2012: 187). Kanada'da Days From Christmas (Noel'den Günler) ve The Back-breaking Leaf (Zorlu Yaprak) yapımları Wolf Koenig ve Terry Fillgate'in

Cinéma Vérité stili Arı-Göz hareketine bağlı gerçekleştirilen belgesel filmleri yayınlanmıştı (Gündeş, 1998: 97).

Amerika Birleşik Devletleri'nde ise televizyon yayıncılığı hayatına İngiltere'de olduğu gibi kamu yayıncılığı anlayışı ile değil, özel girişimlerin oluşturduğu tecimsel yayıncılıkla başlaması dolayısıyla farklı farklı televizyon yayın kuruluşları birçok belgesel yapımı gerçekleştirmiştir. Amerika'da yayınlanan belgesel film yapımlarının en önemlileri şunlardır:

İlk kez düzenli periyotlarla 1951-1952 sezonunda Edward R. Murrow' un ve Fred W. Friendly'nin See It Now (radyo serileri Hear It Now'dan televizyona uyarlanmış) isimli programı CBS (Columbia Broadcasting System)'de yayınlandı. Murrow'un II. Dünya Savaşı boyunca radyodaki en güvenilir, en güçlü ve en gerçek ses olması, bu programın televizyondaki başarısında etkili olmuştur. Bu başarıdaki en büyük pay sahibi ise programın haber filmlerinden çok daha sessiz ve samimi bir tona sahip olması ve bu özelliği sebebiyle oturma odası için uygun olmasıydı (McLane, 2012: 188).

1952-1953 sezonunda ise CBS (Columbia Broadcasting System)'de I Love Lucy ve ABD deniz savaşını anlatan Victory at Sea gösterilmiş, 1968'de ise önemli yapımlarından 60 Dakika (60 Minutes) Don Hewitt tarafından gerçekleştirilmiştir (McLane, 2012: 187- 196). Yine NBC (National Broadcasting Company) televizyonu, 1954'de See It Now'a karşılık Project XX (Project Twenty) ve 1960 yılında Irving Gitlin tarafından yönetilen White Paper (Beyaz Kağıt) belgesel yapımını, ABC (American Broadcasting Company) televizyonu ise Doğrudan Sinema akımının önemli yönetmenlerinden Robert Drew tarafından dizi fikri oluşturulan ve John Secondary tarafından gerçekleştirilen Close Up (Yaklaşma) isimli belgesel dizisini göstermiş, ve böylelikle teknik imkanlarla özgürleşen Doğrudan Sinema akımının yönetmenleri (Drew ve ekibi) televizyonda kendilerine yer bulmuştur (Gündeş, 1998: 96-97; McLane, 2012: 190). Doğrudan Sinema akımının bir diğer önemli yönetmenlerinden Frederick Wiseman ise kamu televizyonu (Kamu Yayın Hizmeti) PBS (Public Broadcasting Service) adına her yıl belgesel film yapımında bulunmuştur: Lise (High School-1968), Hukuk ve Düzen (Law and Order-1969), Hastane (Hospital-1970) ve Temel Eğitim (Basic Training-1971) (McLane, 2012: 195-196).

1960'lı yıllarda gerçekleşen Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema ve Arı-Göz Sinema akımları filmleri gerçeği doğrudan kaydederek ve filmi hilesiz bir şekilde kurgulayarak televizyonda gösterilmiştir (Gündeş, 1998: 97). Bu belgesel yapımların dışında sırasıyla çekilenler şunlardır: Indianapolis'te Argüman (Argument in Indianapolis-1953), Alcoa (Aluminum Company of America-1955) 'See It Now sponsorluğunda çekilmiştir', CBS televizyonu tarafından The Twentieth Century belgesel serisi (1957), Doğrudan Sinema akımının izleri görünen iki yönetmenden biri Nicholas Webster tarafından yapılan Walk in My Shoes (1961) ve Meet Comrade Student (1962) belgesel filmleri ile diğeri William Greaves tarafından gerçekleştirilen en bilindik belgesel yapımlar Ralph Bunche: An American Odyssey (2001), From These Roots (1974), Ida B. Wells: A Passion for Justice (1989), David L. Wolper ise başta The Race for Space (1958) ve televizyon ünlülerinin ilk biyografik belgeseli Hollywood and the Stars (1963) ile birçok belgesel yapımı gerçekleştirmiştir (McLane, 2012: 189-194).

Sonradan bu dönemde gerçekleştirilen yapımlar, soğuk nesnellikten uzaklaşarak kişisel bakış açısına yönelmiştir (Gündeş, 1998: 97). Belirli sezonlarda, belirli günlerde, belirli saatlerde bölüm bölüm yayınlanan seriler haline dönüşmüşlerdir.

1.4.1. Televizyonda Belgesel Programları: Televizyon Belgeseli

Sinemada olduğu gibi televizyonda da belgesel filmin geçirdiği tüm tarihsel süreçte esas belirleyici olan aracın yani televizyonun doğasının, belgesel film içerik ve biçimini belirlemesi olmuştur. Eco'dan alıntılanan Büker, bir anlatımın gereci değiştirildiğinde anlatımın biçiminin de değiştiğini belirtmektedir (Büker, 2012: 49). Televizyon aracı ortaya çıkışından itibaren belgesel film biçimine yön vermiş, geniş kitlelere seslenebilmek adına içeriklerini belirlemiştir. Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim isimli eserinde televiyon yayıncılığında akış kavramına değinen Raymond Williams'a göre gazete, drama, film, varyete, spor, reklam gibi kabul gören eski biçimlerin yeni teknolojiye (televizyona) uyarlanması, önemli değişikliklere ve bazı gerçek niteliksel farklılıklara yol açmış, aynı zamanda televizyonda drama belgesel olarak adlandırılan karışık yeni biçimler ortaya çıkmıştır (Williams, 2003: 37). Bu, televizyonda belgeselinin geçirdiği dönüşümün yalnızca bir parçasıdır.

Buscombe'un (2003) bahsettiği üçüncü dönem olan televizyonun gelişimi ile belgesel film, finansman sorunları nedeniyle sinema perdesinden televizyona geçmiş, bu yeni teknolojik araç ile yeni bir biçim olarak belgesel filmde "televizyon belgeseli" olarak adlandırılan yeni bir yapım biçimi ve pratiği halini almıştır. Televizyonun sürekli yapımları destekleyen en büyük finansör olması ve önemli toplumsal/siyasi durumlarda etkileşim sağlaması nedeniyle de belgeseller için önemli bir mecra olmuştur (Gündeş, 1998: 97). Televizyonun ekonomik yapısı ile birlikte belgesellerde post-belgesel (post-doc) bir döneme girildiğini vurgulayan Corner'a göre televizyon belgeselleri, melez bir belgesel türü olarak değerlendirilmiştir (Corner, 1995; Atabey, 2005: 220). Televizyon belgeseli, her yerle, her şeyle ve herkesle ilgilidir diyen Cereci'ye göre televizyon belgeselleri, gerçekliği belgelere dayanarak aktaran, düşüncenin yanı sıra duygulara seslenen, genellikle dünyanın veya uzayın bilinmeyen, ilginç ve hayranlık uyandırabilecek yönlerini ele alan yapımlardır (Cereci, 1997: 44-45). Gündeş'e göre ise belgesel film niteliği taşıyan televizyon izlencelerine belgesel izlence (TV) denilmekte, bu yapımlar; gerçek dışı olaylara, hayale yer vermemekte veya az yer vermekte olan, konusunu ve gerecini doğrudan doğadan alan, dış dünyayı gerçeğe uygun nesnel bir şekilde yansıtmaya çalışan televizyon türü olarak tanımlanmaktadır (Gündeş, 1998: 19).

Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde 1960'lı yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmelerle (Daha önce 1.3.4. Teknik ve Biçim İlişkisi Bağlamında Belgesel Filmde Çağdaş Akımlar: Cinéma Vérité, Doğrudan Sinema, Özgür Sinema, Arı-Göz Sinema ve Belgesel Film Yapım Pratikleri başlığında değinildiği üzere) televizyonun birleşimi bu belgesel biçimini ortaya çıkarmıştır. Teknik ekipmanlarda (16 mm. taşınabilir kamera ve ses kayıt cihazları) ve renkli filmde gerçekleşen dönüşüm ile özgürleşen belgesel film yönetmenleri, renkli filmin film yapım maliyetlerini arttırması sebebi ile kendisine televizyonda yer bulmuştur (Cereci, 1997: 43). Aynı zamanda televizyonun teknik kalite açısından 35 mm. geleneksel sinema formatının görsel niteliğini gerektirmediği için kullanılan 16 mm. televizyon için uygun bir norm haline gelmiştir (McLane, 2012: 196). Bu dönüşüm içerisinde rengin ve televizyonun içinde yaşadığı dönemde ve gelecekte belgesel filmin özünü değiştirmeden dönüştüreceğini öngören Paul Rotha, bu yeniliklerin toplumsal ilişkilerin bir yorumlanması olan belgeselin temel ilkelerini değiştirmeyeceğini ve

olumlu etki edeceği öngörüsünde bulunmuştur (Rotha, 2000: 153). Televizyonun getirdiği olanaklar ve teknolojik yenilikler televizyon belgeselleri olarak adlandırılan, ona yön veren yeni bir belgesel biçimini yaratmıştır. McLane'e göre, tıpkı hantal ekipman ve teartral (dramatik) sergilerin, 1895'ten 1945'e kadar belgesellerin biçimini dikte etmesi gibi, televizyonun teknolojisi ve mali temeli de hangi konuların ele alındığını (içeriklerini) ve belgesellerin biçimlerini belirlemektedir (McLane, 2012: 196).

Televizyon, belgesellerin yapım pratiklerine, biçim ve içeriğine yön vermektedir. Bu nedenle televizyon kavramına, televizyon akışına, televizyon biçimine ve izleyici kavramına değinmek gerekmektedir.

Televizyon tekniğinin ve yayıncılığın birleşimi ile televizyon yayıncılığı şu şekilde tanımlanmaktadır: Elektromanyetik dalgalar (Hertz dalgaları), enerjisi aracılığı ile bir olayın, iletinin (söz-müzik) topluma hem ses, hem görüntü (optik) olarak aktarılması ve aktarılanların, boşlukta yayılan ses ve görüntü sinyallerini alabilmesi için geliştirilmiş televizyon alıcıları ile alınması olarak tanımlanmaktadır (Aziz, 1981: 6). Bu tanımla televizyon, radyo teknolojisi üzerinden gelişen ve şekillenen hem görsel hem de işitsel bir araçtır ve bu araç, hayatı gerçek hali ile kendi gerçek zamanında gösterme gücüne sahiptir (Armes, 2019: 87).

Televizyon, dünyanın her yerinde bu araca sahip geniş kitlelere seslenen bir kitle iletişim aracıdır. Bu özelliği neticesinde televizyon, yayınlarını ulaştırabildiği hanelerin, ailelerin, grupların veya kişilerin düşünce sistemini etkilemektedir. Williams, çalışmasında televizyonun gösterim ve anlatım tekniği kadar program içeriklerinin de toplumsal algıya yönelik bilinçdışı bir etki yarattığını ve yaratılan bu etkinin toplumun değerlerini değiştirebileceği görüşündedir (Şentürk, 2009: 186). Televizyon, sahip olduğu teknoloji gereği bir "kitle" iletişim aracı olarak içeriği alımlayan kişilere ulaşarak, onların ilgili konular hakkındaki düşüncelerini ve algılarını şekillendirebilmektedir. Williams'a göre televizyon, özel hareket alanlarına diğer teknolojilere göre daha eksiksiz ve daha güçlü olarak ulaşabilmektedir (Williams, 2003: 61).

"Araç, mesajdır" diyen Herbert M. McLuhan da içinde bulunulan kültür çağında medyanın (araç), o kültürün karakterini (algılarını) şekillendirdiğini dile getirmektedir (McLuhan, 1967). McLuhan'ın bahsettiği kitle televizyon literatüründe

iki şekilde tanımlanmaktadır. Bunlardan ilki olan hedef kitle; televizyon yayıncısının ulaşmayı amaçladığı kitle, ikinci olan izler kitle ise televizyon yayıncısının ulaştığı kitledir. Televizyon Programı Yapılım Herkes İzlesin isimli çalışmasında Neşe Kars (Kars, 2012), bu iki kavrama değinmektedir. Ona göre, hedef kitle, televizyon yayın kuruluşlarının belirli bir grubun zevk, amaç ve beklentilerine göre içerik ürettiği topluluk iken, izler kitle ise fiili olarak belirli bir anda ilgili televizyon kanalını izleyen kişilerin toplamı olarak tanımlanmaktadır (Kars, 2012: 13-14).

Hedef kitle amaçlanarak hazırlanan yapımlarda izleyicilerin neden televizyon izlediği ve hangi içerikleri neden seçtiği sorusuna 1942 yılından başlayarak yanıt aramaya başlayan ve 1970’li yıllarda daha ayrıntılı olarak araştırmalar gerçekleştiren kitle iletişim kuramcıları arasında en önemli kuram “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı” olarak isimlendirilen, Elihu Katz ve Jay Blumler (1974)’in ve Denis McQuail ve arkadaşlarının (1972) ortaya koyduğu araştırmalardır ve bu araştırmalara göre bireyler, kitle iletişim araçlarına beklentilerinin oluşturduğu sosyal ve psikolojik gereksinimlere göre içerikler arasından tercih yaparak televizyon izlemektedir (Kars, 2012: 11-12). Katz ve Blumler’in araştırmasına göre: izleyiciler, içinde yaşadığı dünya ve toplum hakkında bilgi almak, günlük yaşamın sıkıntısından kaçarak vakit geçirmek ve toplumda kendi yaşamlarına benzer yaşamların olup olmadığını bilmek için televizyon izlerken, Denis McQuail ve arkadaşlarının yaptığı araştırmaya göre: gündelik yaşamın sorunlarından kaçmak ve duygusal olarak rahatlamak için, kişisel ilişkilerinde televizyon bir sohbet konusu ve iletişim ögesi olduğu için, kişisel kimlik gereksinimi gerçekleştirdiği ve insanın değerlerini pekiştirdiği için ve son olarak çevreyi gözetim altında tutmak ve içinde yaşanılan dünya hakkında bilgi sahibi olmak için televizyon izlemektedir (Kars, 2012: 12-13). Yapılan araştırmalardan günümüze değin, televizyon için gerçekleştirilecek tüm yapımlarda hedef kitlenin istek ve beklentileri göz önüne alınmaktadır ve içerikler ona göre hazırlanmaktadır. Bu durum Cerci ve Gündeş’in televizyon belgeselleri tanımından yola çıkılabileceği üzere televizyonda belgesellerin içeriklerini de belirlemektedir. McLane, 1950’ler ve 1960’lar boyunca televizyonda üç belgesel içeriğinin yaygın olduğunu belirtmektedir. Ona göre, bunlardan ilki, güncel haber değeri taşıyan konulara değinen ve televizyonda çok yaygın olarak kullanılan belgeseller, ikincisi tarihsel ve nostaljik konuları ele alan derleme diziler veya programlar, son olarak Doğrudan Sinema veya

Sinema Gerçek (cv/d) akımlarının ortaya koyduğu, merkezine insanı alan ve onların sorunlarına, yaşantılarına ve kişiliklerine ilgi duyan belgesel yapımlardır (McLane, 2012: 196-197).

Televizyon, haber verme, eğitime, eğlendirme, mal ve hizmetlerin tanıtılmasını sağlama, inandırma (ikna) ve harekete geçirme işlevlerine sahiptir (Aziz, 1981: 51). Televizyon mecrasında gerçeğin aktarımı düşüncesi ile hareket eden belgesellerde, hem geniş kitlelere ulaşabilmek, hem de ekranda yer bulabilmek için zamanla bu filmlerin içeriklerinde eğlence işlevi içerikli yapımlar ön plana çıkmıştır. Lyman Bryson, Popüler Sanat (The Communication of Ideas-1948) isimli makalesinde, kitle iletişim araçlarının sundukları deneyimin geleneksel sanat biçimlerinden çok bir dedikoduya benzediğini belirtmektedir, burada skandal sırlar ortaya çıkarılmakta, eğlenceli anekdotlar ve yerel olaylar anlatılmakta ve bilmeceler ortaya çıkarılmaktadır (McLane, 2012: 197). Bu dedikodu niteliği taşıyan yapımlar, Corner ve Kilborn'a göre, 21. yüzyılda doruk noktasına ulaşan ve factual (olgusal) eğlence programları olarak isimlendirilen reality show, docu-soup ve reality game-doc yapımlarına dönüşmüşlerdir (Çakaroz, 2008: 95). Bu yapımlar arasında özellikle docu-soup'lar belgesele yakınlığı nedeniyle önem taşımaktadır. Docu-soup yapımlar, belgeselin olgusal kısmını, pembe dizilerin (soup operas'ların) farklı karakterler merkezli hikaye yapısını birleştirmektedir. Docu-soup'lar, mümkün olan her yerde, gerçek çekim görüntülerini dahil edilerek (eğer bu olanak yoksa yapımcılar konuya göre suç mağduru veya ilgili kişileri davet ederek, aktörlerle olayı yeniden dramatik yapılanma ile gerçekleştirir) bir tür anlatıcı yorum ile ders çıkarılacak şekilde yapım tamamlanmaktadır (Kilborn, 2008: 146).

Olgusal programlama (factual programming), haberleri, güncel olayları, belgeselleri, kurgu dışı (nonfiction) olarak değerlendirilebilecek geniş bir tür yelpazesini içermektedir (Hill, 2007: 3-5; Kilborn, 2008: 143). İngilizce kökenli factual kelimesi, gerçek, olgusal, gerçeğe/olgulara dayalı anlamlarını içermektedir. Olgusal etiketi taşıyan programlar, ortaya koydukları malzemenin, doğrudan gerçek tarihsel dünyaya dayandığı iddiasında bulunmaktadır ve bu yapımlarda olaylar, durumlar ve kişiler gerçek dünyada karşılaşmayı umduğumuz şekilde izleyicilere sunulmaktadır (Kilborn, 2008: 143). Ancak bu yapımlar izleyiciyi ekrana çekebilmek ve gerçek izlenimi yaratabilmek adına çok fazla hileye başvurmaktadır. Bu

programlama türünün içerisinde televizyon belgeselleri yer almaktadır. Kilborn'a göre, içerik olarak bu sınıflandırmada yer alan belgesel yapımlar, ucuz ve neşeli belgesel dizilerinden, daha ciddi endişe veren çok bölümlü belgesel dizilerine kadar geniş bir kapsama sahiptir (Kilborn, 2008: 143).

Düşünce mi? Eğlence mi? sorusundan yola çıkarak televizyon belgesellerinin içeriğini eleştirel bir göz ile makaleleştiren Ahmet Oktan'a göre belgesel film, varlığını sürdürebilmek için hem biçim, hem de içerik yönünden televizyonun gereklerine göre yeniden şekillenerek, büyük ölçüde televizyonun genel anlatısına eklenmiş ve onu tamamlayan bir hal alarak evcilleşmiş, süre, tür, içerik ve anlatım açısından geleneksel niteliklerinden uzaklaşmış, yayınlanan belgesellerin önemli bir bölümünü ise bilgi verme ve tanıtmaya işlevinin ötesine geçmeyen tanıtım, biyografi, bilim, spor belgeselleri oluşturmuş, toplumu bilinçlendirecek ve onları televizyonda belirli konularda düşünmeye sevk edecek toplumsal belgesellerin varlığı azaltılmıştır (Oktan, 2008: 200-201-202). Gerçeğin aktarımı sorumluluğunu taşıyan belgesel film, televizyonda seyirlik bir eğlence haline gelmiştir. Gündelik yaşamın sorunlarından koparma vaadi taşıyan bu belgeseller, özellikle doğa veya egzotik yerlere gitme isteğini magazinsel öğelerle işleyen gezi veya doğa belgesellerine yer vererek seyircileri gerçeklikten uzaklaştırmaktadır (Oktan, 2008: 202).

Televizyon belgesellerinin finansör bulamama, yapımlarını gerçekleştirilememeye, geniş izleyici kitlesine ulaşamama, ekranda yer bulamama düşünceleri ve korkuları belgesel film içeriklerinde sorgulama işlevinin yerine eğlence işlevinin almasına sebep olmuştur. Atabey'e göre belgesel film yapımcıları, televizyon pazarına girebilmelerini tehlikeye atmamak için politik, tartışmalı ve geniş izleyici kitlesinin ortak değer yargılarına ters düşecek yapımları üretmemeye itmiştir (Atabey, 2005: 220). Ayrıca üretilen yapımlarda belgeselin gerçeği aktarma durumu televizyonun seyirlik yapısına eklenerek belgesellerin tanımlanması zorlaşmıştır. Belgesel film yapımcıları, tüm bu ticari korkuları taşıyarak yapımlarında kurmaca programların (drama diziler, müzik videoları ve reklamlar) özelliklerini bir araya getirmiştir (Çakaroz, 2008: 93). Ticari kaygı taşıyan bu yapımlarla, belgesel film gerçeklikten uzaklaşmış, belgesel filmin içeriği boşaltılmış ve yalnızca yayın akışını dolduran televizyon programlardan ibaret hale gelmiştir.

Televizyon, doğası gereği yayın akışı olan, düzenli ve sürekli olarak yeni içerikler üretilmesi gereken bir mecradır. Televizyonda yayın akışı kuramında Williams, bu konuya değinmektedir. Ona göre televizyon, farklı parçaların oluşturduğu bir program (program, zamanlanmış birimler dizisi haline gelmiştir) değildir, düzenli olarak içerik üretilen sekanslardan oluşan planlı bir akıştır ve bu akış olgusu, izleyicinin tüm bir akşam sekansı boyunca elde tutulması veya yakalanabilmesi için yayıncıların rekabet gereği önem verdikleri yeni bir iletişim fenomeni türüdür (Williams, 2003: 73-75). Bu doğrultuda yayın akışını dolduran televizyon yapımları şu şekilde tanımlanmaktadır: Televizyonun kendine özgü anlatım olanaklarını kullanarak, değişik kişilerin uzmanlık ve becerisinden yararlanarak, bir fikri, bir konuyu, bir olayı ya da bir görüşü, izler kitlenin beklentilerini karşılayacak, onları sıkmayacak, dikkatlerini dağıtmayacak, ilgiyi kaybetmeyecek şekilde, bir mesaj haline, bir görsel etkinliğe dönüştürerek üretilen yapımlar şeklinde tanımlanmaktadır (Kars, 2012: 1). Belgesel film, sinemada maddi kaygılara (iş, yoksulluk, barınma vb.) odaklanılırken, televizyonda birer seri olarak ve programlaştırılarak küçük ölçekli samimiyet sağlayabilmek adına bireylere değil, değerlere (etik, manevi, psikolojik) odaklanmıştır (McLane, 2012: 197). Yönetmenlerin odaklandığı bu farklılıklar iki araç arasındaki en belirgin ayrımı ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda televizyonun ticari yapısı gereği belgesellerin gösterim süreleri oldukça sınırlıdır. İyi bir belgesel üretilmiş olmasına rağmen süre sınırlaması dolayısı ile belgeseller, televizyon yayın akışını dolduran bir dolgu malzemesi olarak görülmüştür (McLane, 2012: 199). Bu yapısı nedeniyle televizyonda iyi bir estetik yapıya sahip belgesellerin üretilmesi ve gösterilmesi zordur.

“Televizyon belgeselinde belgesel film, televizyon aracılığıyla, sinema içeriğinden televizyon içeriğine geçiş yapmaktadır” (Öztürk, 2013: 72) ve geniş izleyici kitlesine ulaşan belgesel film içerikleri, izleyicilerin beklentileri doğrultusunda başka bir form halini alarak, televizyonun doğası ve sağladığı teknik olanaklar ile biçimsel olarak değişmektedir.

Televizyon belgesellerinde yorumcu, yıldız bir isim olarak ekran karşısına geçmektedir. Bu isim, daimi olarak ekranın başındadır ve muhabirlerine seslenmeye hazırdır. Ekranın yıldızları olan Ed Murrow, Walter Cronkite, Charles Kuralt, Chet Huntley, Dan Rather gibi isimler, 1950’lerden 1980’lerin ortalarına kadar ekran

yorumcusu olarak kendi bakış açılarını dengeli ve belirsiz bir şekilde vermişlerdir (McLane, 2012: 198). Sinemada ise genellikle dış ses (Tanrı sesi) veya otorite sesi (film için konuşanlar) anlatımına dayanan ve anlatıcının gözükmediği yapımlar gerçekleştirilmektedir.

Televizyon belgeselleri, dizi/seri mantığıyla üretilmektedir. Bu belgesellerde yapım pratiği olarak olaylar canlı ve yönetilmemiş gibi çekilmektedir (McLane, 2012: 198) ve spontane geliştiği izlenimi seyirciye verilerek merak unsuru yaratılmaktadır. Bu da izleyiciyi ekrana bağlamakta, televizyonun ticari düşünce sistemini işletmektedir.

Televizyon belgesellerinde ses unsuru ve röportajlar ön plana çıkmaktadır. Bu unsurların etkileyici bir biçimde kullanılması ile seyirci olaya dahil edilmektedir. Bu devamlılıkta araya girilen reklamlar, belgesellerin varlığını sürdürebilmesi için önemlidir. Televizyonun ticari yapısı nedeniyle televizyon belgesellerinde McLane'in deyimiyle izleyicinin buzdolabına gidip neler olup bittiğini takip etmesine veya 'televizyona' göz kulak olurken oturma odasındaki halıyı süpürmesine izin veren bir sistem geliştirilmiştir (McLane, 2012: 199).

Televizyon için tercih edilen çekim planları (ölçekler), sinemadan farklıdır. Televizyonda görüntülerin seçilme gücü zayıftır ve bu nedenle yakın planlar daha çok tercih edilmektedir. Armes'a göre, televizyonda ideal bir şekilde yakın plan çekimlerin kullanılması beraberinde samimiyet, kendiliğindenlik, rahatlık ve ince oyunculuk gibi nitelikleri getirecek, böylelikle oyuncu ve izleyici arasındaki ilişki farklılaşacaktır (Armes, 2019: 87).

Televizyonlarda yapımların kurgu süreci, sinemadan farklıdır. Sinemada çekimler tamamlandıktan sonra kurgu aşaması uzayabilmektedir. Televizyonda ise yönetmenler görüntüleri o an hemen karar alarak seçmektedir. Armes'a göre, televizyon belgesellerinin kurgusunda yönetmen, ekran önüne oturarak hemen o an içerisinde şu ya da bu imge arasında seçim yaparak kurguya karar vermektedir (Armes, 2019: 87).

Belgesel film, tüm bu özellikleri ile televizyona geçmesi ile sinemadaki halinden içerik ve biçim yönünden farklılaşmıştır. Öztürk'e göre televizyon belgesellerinin yapım pratiği: gerçeği belirli bir format çerçevesinde, çoğunlukla dizi mantığı doğrultusunda seriler halinde, televizyon aracına uygun çekim teknikleri ile

aktaran, eleştirel bakış açısından yoksun ve eğlendirme yönü ağır basan, sunucular tarafından anlatılan ve röportajlarda sorduğu soruların duyulduğu veya altyazı ile verildiği, kurguda çok sayıda kesmeden oluşan, daha çok yakın planları ve detay planları kullanan, fonda müzik eşlik eden ve ses-görüntü efektlerini gerektiği kadar kullanan yapımlardır (Öztürk, 2013: 81). Öztürk, sinema ve televizyon arasındaki biçim ve içeriksel ayrımı ise tablo 1.4. ile özetlemektedir:

Tablo 1.4. Sinema Belgeseli ve Televizyon Belgesellerinin Yapım Pratikleri Karşılaştırması

Sinemada Belgesel Film	Televizyonda Televizyon Belgesel Dizisi
Gerçeği, yönetmenin yaratıcı üslubu ile yorumlayan yapı.	Gerçeği, belirli bir format ekseninde kayda alıp aktaran yapı.
Tek parçadan oluşur. (Bir seferinde izlenebilir film formatındadır)	Eklektik yapılıdır. (Çoğunlukla bölümlere ayrılan, seri ya da serial program formatında)
Sinema salonunda beyaz perdede izlenir.	Televizyon ekranında izlenir.
Çekim ve sunum olanakları sinema perdesine göre ayarlanır.	Çekim ve sunum olanakları televizyon ekranına göre ayarlanır.
Sosyal içerikli konular tercih edilir ve konular eleştirel bakış açısı ile yorumlanır.	Popüler kültüre dayalı, eğlendirmeye dönük, eleştirel bakış açısından yoksun sisteme entegre olmuştur.
Belgesel sinemada ‘dış ses’ kullanımı vardır ve çoğunlukla bu ‘dış ses’i izleyici görmez, sadece sesini duyar. (Öykü Dışı Anlatıcı)	Televizyondaki belgesel programlarda sunucular, belgeselin ‘anlatıcısı’ konumunda olabilmektedirler. (Öykü İçi Anlatıcı)
Yapılan röportajlar esnasında sorular duyulmaz, akış onu gösterir.	Yapılan röportajlar esnasında soru duyulabilir, ya da

	direkt altyazı olarak girebilir.
Sinema belgeseli kurgusu incelendiğinde kesmelerin az olduğu bir yapı hakimdir.	Televizyon belgeseli kurgusu incelendiğinde kesmelerin çok ve hızlı olduğu yüksek tempolu devingen bir yapı hakimdir.
Sinema belgeselinde çekimler geniş açıda ve genel planda tutulur.	Televizyon belgeselinde çekimler dar açıda yakın planda tutulur ve bol detay görüntülerden oluşan çekimler ön plandadır.
Sinema belgeselinde filmin müzik kullanımı filmin başında ve sonunda olmasının dışında gerektiği durumlarda kullanılır.	Televizyon belgeselinde fonda sürekli olarak yer alan bir müzik duymak mümkündür.
Sinema belgeselinde ses ve görüntü efekti kullanımına fazlaca rastlanabilir.	Televizyon belgeselinde ses ve görüntü efekti kullanımına nadiren/çok gerektiği durumlarda rastlanmaktadır.

(Öztürk, 2013: 80-81).

Belgesel filmin içinde yaşanan tarihsel dünyayı temsili bir şekilde aktarması, sinema veya televizyonda gibi farklı mecralarda, farklı biçim ve içeriklerde olsa da, özü ve amacı gereği aynı kalmaktadır. Armes'a göre, ister sinema, ister televizyon için belgesel yapımı gerçekleştirilsin veya biçim yönünden değişsin, tüm bu mecralarda belgesel film esas amacı itibari ile aynı kalmakta, içinde yaşanan dünya hakkında izleyiciyi bilgilendirmekte ve dünya ile kurulan ilişkiyi zenginleştirmektedir (Armes, 2019: 52).

1.4.2. Televizyonda Belgesel Yapım Pratikleri: BBC'nin ve TRT World'ün Belgesel Yapım Pratiği Şablonu

Bir kamu hizmeti yayıncılığı yapan BBC (British Broadcasting Corporation-İngiliz Yayın Kurumu), 1922 yılında İngiliz Posta İdaresi'nin "Bağımsız şirketlerin bir araya gelmeleri durumunda yayın yapmalarında sakınca yoktur" ibaresinde

bulunması ile ilk olarak British Broadcasting Company (İngiliz Yayın Şirketi) ismi ile kurulmuş, 1927 yılında kraliyet fermanı ile kamu kuruluşu halini almıştır (Kırık, 2012 :62). Yayın hayatına 1924 yılında radyo ile başlayan BBC, ilk düzenli televizyon yayınlarına ise 2 Kasım 1936'da başlamıştır (Kırık, 2012: 64).

BBC'nin önemi, onun kamu hizmeti yayıncılığı yapmasından gelmektedir. Kamu hizmeti yayıncılığı, kamu yararı gözetilen, yansız, doğru ve toplumu eğitici yayınlar gerçekleştiren bir yayın sistemidir (Aziz, 1981: 34). Kamu hizmeti yayıncılığı yapan kuruluşların giderleri, devlet ve vatandaşlardan alınan vergiler ile karşılanmakta, reklam faaliyetlerine yer verilmemekte ve yayın kuruluşu bağımsızlığını bu şekilde sağlamaktadır.

BBC'nin önemli genel müdürü olan Sir John Reith, bir yayın kuruluşunun özgür olabilmesi, kamu yararını gözetebilmesi, dış müdahalelere ve baskılara kapalı olabilmesi için finansal açıdan gücünü devletten alması gerektiğini dile getirmiştir ve Reith İlkeleri olarak isimlendirilen yayın ilkeleri ortaya çıkmıştır. Bu ilkeler şunlardır:

1. Devlet Tekelinin Sürdürülmesi İlkesi
2. Yayınların Ticari Çıkarlardan Uzak Tutulması İlkesi
3. Yayınların Her Türlü Otoriteden Uzak Tutulması İlkesi
4. Yayınların Halkı Eğitmesi, Bilgilendirmesi ve Ulusal Unsurları

Vurgulaması İlkesi (Uslu, 2011: 55-56-58-60).

BBC'nin belgesel yapımı için attığı ilk önemli adım 1953 yılında, belgesel film yönetmeni ve tarihçisi Paul Rotha'nın yönetiminde Belgesel Departmanı (Documentary Department) kurulması olmuştur (McLane, 2012: 186). Sonrasında ise diziler halinde belgeseller üretmiştir. 1990'ların başlarına gelindiğinde ise ticari rakipleri ile yarışabilmek için olgusal (factual) programları içeren birçok melez (hybrid) form üretmiş, bu programların arasında BBC 1'de yayınlanan 1996 yapımı Havaalanı (Airport) ve 1997 yapımı Sürücü Okulu (Driving School) programları yerini almıştır (Kilborn, 2008: 145).

BBC'nin şu anda aktif olarak BBC 1, BBC 2, BBC 3, BBC 4, CBBC, Cbeebies, BBC News Channel, BBC Parliament, BBC ALBA, BBC World News, S4C, BBC Hindi TV, BBC Marathi TV, BBC Scotland olmak üzere 14 televizyon kanalı bulunmaktadır (<https://www.bbc.co.uk/programmes> Erişim Tarihi 24.11.2020). Komedi, drama, eğlence, müzik ve etkinlikler ile olgusal yapımların üretimini BBC

Stüdyo (BBC Studio) tarafından gerçekleştirilmektedir ([BBC Studios – Wikipedia](#) Erişim Tarihi 25.11.2020).

BBC, Walking with Dinosaurs (Dinozorlar Dünyası) ve Planet Earth (Yeryüzü) belgeselleri gibi yapımlar ile canlı ayrıntılarla dolu bir dünyayı sunarken, Tribe gibi bilgilendirici belgesellerinde ender olarak karşılaştığımız insanlar ve kültürler hakkında bilgi vermekte, Michael Wadleigh'in Woodstock'u gibi belgesellerle ise tarihteki bazı eşsiz anları izleyenlere sunmaktadır (Glynne, 2011: 26). BBC, sanattan habere ve güncel olaylara, spordan dramaya, komediden belgesellere, eğlenceden eğitime ve dine kadar geniş bir program yelpazesine sahiptir. Bu program çeşitliliği, tüm yelpazeyi ve çok geniş kültürleri temsil etmeyi amaçlamaktadır. Ürettiği belgesellerin konusunu ise insanlar, kültürler, dünya, gezegenler, doğal hayat, su altı, ekoloji, vahşi yaşam, bitkiler gibi yaşamın her alanından alarak gerçekleştirilmektedir.

BBC'nin ürettiği belgesel yapımlar için söz edilmesi gereken iki konu vardır. Bunlardan ilki, David Attenborough'un öncülüğünde BBC Doğal Tarih Birimi (BBC Natural History Unit) tarafından doğa, yaban hayatı, sualtı, gezegenler, yaşama dair gerçekleştirilmiş içeriklerdir ([BBC Natural History Unit filmography – Wikipedia](#) Erişim Tarihi 25.11.2020).

İkinci olarak ise 2014 yılında uluslararası piyasaya yayın yapacağını duyuran ve abonelik yayınlar yapan BBC Earth televizyon kanalıdır. BBC Earth, BBC Doğal Tarih Birimi tarafından gerçekleştirilen 1000'den fazla belgesel yapımı yayınlamaktadır. Ayrıca Birleşik Krallık'ta BBC iPlayer üzerinden ve BBC 1, BBC 2, BBC 3, BBC 4 gibi kanallarından olgusal tür, belgesel formatı başlığı altında belgesel yapımlarını yayınlamaktadır ([BBC – Programmes categorised as Factual](#) Erişim Tarihi 25.11.2020).

BBC'nin belgesel yapımına dair oluşturulan şablonda ‘‘Producers’ Guidelines The BBC’s Values and Standards’’ (Yapımcı Yönergeleri BBC'nin Değerleri ve Standartları) isimli kılavuzundan yararlanılmıştır ([1 PRODUCERS’ GUIDELINES PRODUCERS ... – BBC downloads.bbc.co.uk > guidelines > Legacy Guidelines \(google.com.tr\)](#) Erişim Tarihi 01.12.2020).

Bu klavuza göre, personellerinin, birlikte çalıştıkları serbest çalışanların ve BBC'nin görevlendirdiği bağımsız yapımcıların BBC için program üretirken dikkat etmesi gereken ilk husus BBC'nin temel editoryal değerlerine uygunluktur. Yer alan

editoryal değerler, Reith İlkelerinin genişletilmiş halidir ve bu editoryal değerler şunlardır:

1) Tarafsızlık: BBC'nin kalbini oluşturan bu değerde, tım programlar ve hizmetler açık fikirli, adil olmalı ve gerçeğe saygı gıstermeli, hiçbir önemli dışune biçimi yansıtılmamalı veya yeterince temsil edilmemelidir.

2) Doğruluk: Program için toplanan bilgiler için m mk n olan her yerde ve bizzat orada olarak, bu m mk n değilse orada olan kişilerden bilgi toplanmalı, çapraz kontrol edilmeli ve tavsiye alınmalıdır.

3) Adalet: BBC programları, adalete, açıklığa ve d r stl öğe dayanmalıdır. Katkıda bulunanlara d r st ve saygılı davranılmalı, programın ne ile ilgili olduğu, onlardan ne t r bir katkıda bulunmaları beklendiği açıklanmalı, programın canlı mı yoksa bant şeklinde mi hazırlanacağı, sonradan mı kurgulanacağı bilgisi verilmelidir.

4) İnsanlara ve K lt rlere Tam ve Adil Bir Bakış Verme: Birleşik Krallık'ta ve tım d nyada BBC program ve hizmetleri, yaşamı olduğu gibi yansıtma için yeni yeteneklere, bakış açılarına, y özlere ve seslere yer vererek çeşitliliği sağlamalı, sosyal grupları tasvir ederken stereotiplerden kaçınmalıdır.

5) Editoryal B t nl k ve Bağımsızlık: İzleyiciler, BBC programlarının b t nl ğine g venebilmelidir. Kararların siyasi, ticari veya özel çıkarlar gibi uygunsuz baskıların bir sonucu olarak değil, yalnızca editoryal gerekçelerle alındığından emin olunmalı, program yapımcılarının dışarıdaki faaliyetleri BBC programlarını uygunsuz bir şekilde etkilememelidir.

6) Gizliliğe Saygı: BBC, bireylerin mahremiyetine saygı gıstermektedir. Daha geniş bir kamu yararı olmadıkça özel davranış, yazışma ve konuşma gibi verileri kamuya açık hale getirmemelidir.

7) Beğeni ve Ahlak Standartlarına Saygı: Program yapımcıları, izleyicilerin genellikle neyin saldırgan olup olmayacağına dair farklı g r şlerinin farkında olmalı ve bunlara saygı duymalı, izleyicilerin belirli programlara, hizmetlere ve zaman aralıklarına ilişkin beklentileri dikkate alınmalıdır.

8) Anti Sosyal ve Suç Davranışlarını Taklit Etmekten Kaçınma: İzleyiciler, televizyonda ve radyoda alımladıkları içeriklerin taklit edilmesinden edişe duymaktadır. BBC proramlarında, yaşamı tehdit eden anti sosyal ve suç eylemlerini teşvik edilmemesini sağlamalıdır.

9) Çocukların Refahının Korunması: Program yapımcıları, programlarda çocukların refahını korumalı, içeriklerin herhangi bir çocuk üzerindeki olası etkisini dikkatlice değerlendirmelidir.

10) Görüşülen Kişilere Adalet: BBC röportajları iyi huylu ve nazik olmalı, araştırmacı, keskin, şüpheli, bilgili ve konuya yönelik olmalı, saldırgan ve kaba olmamalı, görüşülen kişilere sorulara tam yanıtlarını vermeleri için adil bir şans verilmelidir.

11) Birleşik Krallık'taki Farklı Kitlelere Saygı: BBC program ve hizmetleri Birleşik Krallık'ta yaşayan her izleyici için alakalı ve uygun olmalıdır.

12) Ticari Çıkarlardan Bağımsızlık: BBC programları, herhangi bir ürünü, hizmeti veya şirketi onayladıkları veya tanıttıkları izlenimini asla vermemelidir. Tüm ürün ve hizmetlere yapılan atıflar haber amaçlı olarak gerekçelendirilebilir olmalı ve herhangi bir bağlantı unsuru olmamalıdır.

Ayrıca BBC'nin gazetecilik vaadi üzerinde taviz verilmeyecek olan, Neil Report'da (Haziran 2004) ortaya konan beş temel editoryal şu değerlere dayanmaktadır:

- 1) Doğruluk ve Kesinlik,
- 2) Kamu Yararına Hizmet Etmek,
- 3) Görüş Çeşitliliği,
- 4) Bağımsızlık,
- 5) Hesap Verilebilirlik

BBC'nin belgesel formatlı yapımlarının biçim ve içerik yönünden yapım pratiği şablonu yayınladıkları "Producers' Guidelines The BBC's Values and Standards" (Yapımcı Yönergeleri BBC'nin Değerleri ve Standartları) isimli kılavuzuna dayanarak hazırlanmış ve Tablo 1.5.'de şu şekilde şablonlaştırılmıştır:

Tablo 1.5. BBC Olgusal Tür ve Belgesel Formatlı Yapımların Biçim ve İçerik Yönünden Yapım Pratiği Şablonu

BBC Olgusal Tür ve Belgesel Formathı Yapımların Biçim ve İçerik Yönünden Yapım Pratiği Şablonu	
1.	Belgeseller, BBC temel editoryal değerlerine uygun olmalıdır.
2.	Belgeseller, Neil Report'da (Haziran 2004) ortaya konulan beş temel editoryal değerleri taşımaktadır.

<p>3. Tartışmalı kamu politikası, siyasi ya da endüstriyel konularla ilgilenen olgusal programlar, adil, doğru ve gerçeğe uygun olmalı ve tarafsızlık taahhüdünü sağlamalıdır. Karşıt görüşlerin yanlış temsil edilmemesini sağlamalı, yanıtlama hakkı yükümlülüğünü yerine getirmelidir.</p>
<p>4. Siyasi veya endüstriyel tartışmalarla ilgilenmeyen belgeseller, uygun bir dizi görüş ve perspektifi makul süre içinde yayınlanmasını sağlamalıdır.</p>
<p>5. Belgeseller, belirli bir düşünceyi yansıtmamalı ve yeterince temsil edilmemelidir.</p>
<p>6. Çağdaş durumları tasvir eden drama ve drama belgeseller, yaşayan insanları veya çağdaş durumları gerçekçi bir şekilde yansıtmalıdır. Dramalar olaylara adil, tarafsız ve yuvarlak bir bakış açısı kazandırmaya çalışmalıdır. Büyük ölçüde gerçeklere veya gerçek karakterlere dayanan dramalar ile gerçek olayları yeniden kurmayı amaçlayan drama belgeseller arasında net bir ayırım yapılmalıdır. İzleyiciler gerçeği mi yoksa kurguyu mu izledikleri konusunda net bir fikir sahibi olmalıdır. Tartışmalı güncel bir olayın dramatize edilmiş herhangi bir yeniden inşası, olgusal programlara uygulanan adalet standardına uygun olmalıdır. Karakterizasyon, diyalog ve atmosfer gibi unsurlar yeniden kurgusal bir hale getirilirken gerçekleri çarpıtmamalıdır. Dramada gerçek insanların tasviri uygunsa, dramada canlandırılan kişiler veya hayatta kalan yakın akrabaları önceden bilgilendirilmeli, mümkünse işbirliği sağlanmalıdır. İşbirliği sağlanamaz veya onay alınamazsa drama devam etmemelidir. Bu, yalnızca drama kamu menfaatine hizmet ediyorsa, tasvir adilse, tasvir ne ölçüde önemliyse ve doğrulanabilir kanıtlar varsa sürdürülebilmektedir. Tarihi tasvir eden dramalarda yapımcılar, kurgusal karakter ile tarihsel figürler arasındaki ayrımı net bir biçimde yapmalı ve izleyicinin kafa karışıklığına engel olmalıdır.</p>
<p>7. Olgusal programların içerisinde yer alan belgesellerde film biçimi (sinematografi) izleyiciyi yanıltmamalıdır. İzleyici, gördükleri ve duyduklarından emin olmalıdır. Fly on the Wall ve gözlemci belgeseller, yönetmen müdahalesini içermemektedir. Tek kamera konumlu çekimlerde (özellikle televizyonda) tüm olayları kaydetmek imkansızdır. Yönetmenler, bir sekansı yaratıcı bir şekilde kapsayabilmek için çeşitli açılardan çekim yapabilir, kurgu tekniklerini öyküyü bozmadan ve izleyiciyi yanıltmadan kullanabilir, belgeselde yer alan toplumsal oyunculardan düzenli</p>

<p>olarak yaptıkları rutin işlerin tekrarını isteyebilir fakat bu müdahaleler dikkatlice dengelenmiş yargıları içermelidir. Bu sayede ses ve görüntüyü düzenlemek için kullanılan geleneksel beceriler (yapım grameri) izleyiciler tarafından anlaşılabilen ve kabul edilebilmektedir.</p>
<p>8. Belgeselin konusu üzerine yapılan araştırmalar kapsamlı ve doğru olmalıdır. Özellikle belgesel içerisinde yer alan konu ve kişilerin kimlikleri çift kontrole tabii tutulmalıdır.</p>
<p>9. Belgesellerde cinsel konular yapımcı tarafından dikkatlice planlanmalı, etiketleme ve işaretlemeyi buna uygun tasarlamalı, duygusallıktan kaçınmalı ve aşırı cinsel davranışlar normalmiş gibi gösterilmemelidir.</p>
<p>10. Doğa Tarihi (Natural History) programlarında vahşi yaşam film yapımı tek kameralı çekime dayanmaktadır. Ancak bir program, belirli bir hayvanı tekil olarak tanımladığında veya ona odaklandığında tüm çekimleri tek seferde yapması mümkün olamamaktadır. Bu nedenle materyal, hayvanın yaşam döngüsündeki doğal olayları tasvir ettiği sürece, biyolojik bir hikayeyi doğru anlatabilmek adına, yetersiz olarak kaydedilen doğa olaylarında uygulanabilir bir sekans oluşturmak için ana eylemden farklı bir zaman diliminde kaydedilen adı geçen hayvanın veya olayın ek çekimleri yapılmaktadır. Bu teknik, doğa tarihi program yapımının vazgeçilmez grameridir. Doğa Tarihi programlarında yapımcı, aynı hayvanın çekimlerini kullanarak film anlatısı için önemli olan eylemi göstermemeli, onu adlandırılmış bir hayvan olarak tasvir etmemelidir. Yapılan çekimlerin yetersiz olduğu durumlarda işe yarar bir sekans oluşturmak için aynı (ikame) hayvanın ek çekimleri hikaye bütünlüğünü bozmadan yalnızca rutin olayları aydınlatmak amacıyla kullanılabilir. Ancak izleyiciye aynı hayvanı görmedikleri bilgisi verilmelidir. Burada tasvir edilen şeyin adil ve doğru bir resmini sunmak önemlidir.</p>
<p>11. Vahşi yaşam film yapımında dramatize unsurlar kullanılsa bile program yapımcıları bilimsel gerçeklere dayanan hikayeleri anlatmayı amaçlar.</p>
<p>12. Doğa Tarihi programlarında yapımcılar, hayvanları olduğu yerlerin dışına götürmemelidir.</p>

13. Belgesel yapımların içerisinde görsel teknik kullanımı yapılacaksa bunun bilgisi izleyiciye net bir şekilde verilmelidir. Örneğin, biyoloji veya ekolojinin ilkelerini gösteren bir Doğa Tarihi programında, izleyiciye normalde gözün göremeyeceğini göstermek için laboratuvar koşullarında hızlandırılmış çekim teknikleri kullanılabilir veya çekimi mümkün olmayan bir sekansın görsel tekniklerle oluşturulması sağlanabilir.
14. Nadir veya tehlikeli doğası nedeniyle orijinal olayı filme almanın mümkün olmadığı durumlarda simülasyona izin verilmektedir. Yapımcılar, simülasyon kullanımı bilgisini izleyiciye yenilikçi post prodüksiyon teknikleri neticesinde geliştirilen işaret/etiketleme sistemi veya son çare olarak bitiş jeneriğinde vermelidir.
15. Gerçekleştirilen çekimlerde kamu yararı olmalı ve gerçeklik filme alınmalıdır.
16. Doğa Tarihi programlarında hiçbir canlıya zarar verilmemelidir.
17. Hayvanlarla yapılan tüm çekimlerde uzman tavsiyesi alınmalıdır. Riskler değerlendirilmelidir.
18. Belgesel veya olgusal yapımlar, konuya nesnel bir şekilde yaklaşmaya özen göstermelidir.

[\(1 PRODUCERS' GUIDELINES PRODUCERS ... – BBC](#)

[downloads.bbc.co.uk > guidelines > Legacy_Guidelines \(google.com.tr\)](https://downloads.bbc.co.uk/guidelines/Legacy_Guidelines) Erişim Tarihi 01.12.2020).

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını gerçekleştirmek için 01 Mayıs 1964'te özel bir yasayla özerk tüzel bir kişiliğe sahip olarak kurulmuştur (<https://www.trt.net.tr/Kurumsal/tarihce.aspx> Erişim Tarihi 26.12.2020). 31 Ocak 1968'de ise TRT Ankara Televizyonu deneme yayınlarına başlamıştır (Süyür, 1999: 56). TRT, Anayasanın 133. Maddesi ve 2954 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kanunu uyarınca tarafsız kamu tüzel kişiliğine sahip bir kamu yayın kuruluşudur ([TRT – Yayın İlkelerimiz](#) Erişim Tarihi 26.12.2020).

Tıpkı BBC gibi kamu yayıncısı olan TRT'nin yayın ilkeleri vardır. Bu ilkeler, 2954 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kanununun 5. Maddesine göre şu şekildedir:

1) Anayasanın sözüne ve ruhuna bağlı olmak; devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü, milli egemenliği, Cumhuriyeti, kamu düzenini, genel asayişini, kamu yararını korumak ve kollamak,

2) Atatürk ilke ve inkılaplarını kökleştirmek, Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmasını öngören milli hedeflere ulaşmayı gerçekleştirmek,

3) Devletin milli güvenlik siyasetinin, milli ve ekonomik menfaatlerinin gereklerine uymak,

4) Devletin bir kişi veya zümre tarafından yönetilmesini veya sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yahut Devleti ve Devlet otoritesini ortadan kaldırmak veya dil, ırk, din ve mezhep ayrımı yaratmak yahut sair herhangi bir yoldan bu kavramlara ve görüşlere dayanan bir Devlet düzeni kurmak amacı güden rejim ve ideolojilerin propagandasına yer vermemek,

5) Genel ahlakın gereklerini, milli gelenekleri ve manevi değerleri gözetmek,

6) Türk milli eğitiminin temel görüş, amaç ve ilkelerine uymak,

7) Kolayca anlaşılabilir, doğru, temiz ve güzel bir Türkçe kullanmak,

8) Toplumun beden ve ruh sağlığına zarar verecek hususlara yer vermemek,

9) Karamsarlık, umutsuzluk, kargaşa, dehşet, saldırganlık gibi olumsuz duygular uyandırmak ve telkin etmek amacına yönelik yayın yapmamak,

10) Kişilerin özel hayatlarına, şeref ve haysiyetlerine saygılı olmak ve dürüstlük anlayışına bağlı kalmak,

11) Haberlerin toplanması, seçilmesi ve yayınlanmasında tarafsızlık, doğruluk ve çabukluk ilkeleri ile çağdaş habercilik teknik ve metodlarına bağlı olmak,

12) Haberler ile yorumları ayırmak ve yorumların kaynaklarını açıklamak,

13) Kamuoyunun sağlıklı ve serbestçe oluşabilmesi için kamuoyunu ilgilendirecek konularda yeterli yayın yapmak; tek yönlü, taraf tutan yayın yapmamak ve bir siyasi partinin, grubun, çıkar çevresinin, inanç veya düşüncesinin menfaatlerine alet olmamak ([TRT – Yayın İlkelerimiz](#) Erişim Tarihi 26.12.2020).

TRT, şu an 14 televizyon kanalı ve 14 radyo kanalında yayın yapmaktadır. İlk kuruluşundan günümüze dek belgeseller TRT'nin farklı kanallarında yayınlanmıştır. Günümüzde TRT 2 kültür ve sanat kanalında, 17 Ekim 2009'da yayın hayatına başlayan ve tarih, toplum, doğa, çevre, spor, kültür-sanat, bilim, teknoloji alanlarında belgesellerle tematik yayın yapan TRT Belgesel ve dünya'ya İngilizce yayın yapan bir

haber kanalı olan TRT World’de belgesel içeriklerine yer vermektedir ([TRT – Tanıtım Televizyon](#) Erişim Tarihi 26.12.2020).

TRT’nin özerkliğini, tarafsızlığını ve belgesel yapımlarını inceleyen Süyür, araştırmasında (1999) TRT’de yer alan belgesel içeriklerinin tanıtım amaçlı ve toplumun geleneksel sanat ve folklor değerlerinin anlatıldığı programlar olarak değerlendirmiş, çoğunlukla sistem ve düzene muhalif olması beklenen belgesellere rastlanılmadığını dile getirmiştir (Süyür, 1999: 61).

Bu çalışmada TRT’de yer alan belgesel yapım pratiklerine dair örnek olabilmesi adına dünyaya İngilizce yayın yapan TRT World kanalının belgesel yapım pratikleri biçim ve içerik yönünden incelenmiştir. TRT World, TRT’nin yayın ilkelerine bağlı olarak, eğlendiren ve etkileşim kuran, tartışmaya teşvik eden ve değişim için katalizör görevi gören birinci sınıf belgeseller üretmeyi amaçlamaktadır. TRT World’ün belgesel yapım pratikleri şu şekilde tablolştırılmıştır:

Tablo 1.6. TRT World Belgesel Formatlı Yapımların Biçim ve İçerik Yönünden Yapım Pratiği Şablonu

TRT World Belgesel Formatlı Yapımların Biçim ve İçerik Yönünden Yapım Pratiği Şablonu
1) TRT World belgesel içeriklerinde TRT yayın ilkelerine ve RTÜK 6112 sayılı Yayın Yönetmeliğine uymaktadır.
2) TRT World, belgeseli izleyicilerin giderek karmaşıklaşan dünyayı anlamalarına yardımcı olabilmek için önemli bir parça olarak ele almaktadır.
3) Belgesellerde zamanın en acil konu ve hikayelerine yer vererek izleyici üzerinde bir tepki, bir bakış açısı uyandırmayı hedeflemektedir.
4) Bir haber kanalı olarak Türkiye ve Orta Doğu ile ilgili, güncel ve alakalı hikayeler aramaktadır.
5) Bunun yanı sıra tarihi belgeler, doğa tarihi veya yaşam tarzı programlarına da yer vermektedir.
6) Belgesel hikayelerinin temel yapı taşında gerçek, doğruluk, denge ve adalet gibi gazetecilik ilkeleri vardır.
7) Yer verdikleri belgesel içerikleri şu şekildedir: - Göç ve yoksulluktan kadın haklarına, iklim değişikliğinden günümüz köleliğine, dünyanın karşı karşıya olduğu durumlara hitap eden, sorunlara çözüm arayan, uygulayan, ilham verici karakterlere yer veren hikayeler,

<ul style="list-style-type: none">- Yolsuzluktan yasadışı ticaretlere veya gücün kötüye kullanımına ilişkin durumları ortaya çıkaran, manşetler oluşturan ve kuruluş statükosuna meydan okuyan araştırma özellikli belgeseller,- Dünyanın herhangi bir yerine örneğin, bir gecekondu mahallesine, bir acil servise veya gezegendeki en zorlu hapishaneye götüren, tek bir yerde veya kurumda gelişen karakterlere ve dramatik hikayelere yer veren samimi gözlemsel belgesel dizileri,- Bir ülkenin kültürüne, politikasına ve insanlarına sunucu liderliğinde yer veren seyahat serilerine,- Türkiye'yi dünyaya gösterecek, örneğin, İstanbul gibi bir mega kentin nasıl çalıştığını ortaya çıkaran veya ülkenin inanılmaz insanlarını ve kültürünü benzersiz ve yeni bir bakış açısıyla yakalayan, milletin ruhunu ortaya çıkaran karakterlere ve hikayelere yer veren belgeseller,- Bugünün dünyası hakkında önemli bir şey söyleyen ve benzersiz bir vizyona ve sese sahip olan belgesel filmler.
<p>8) Belgesel formatları:</p> <ul style="list-style-type: none">- Tek bölümlük ve en fazla 52 dakikalık belgeseller,- 26 dakika ile 52 dakika ile sınırlı, 2-6 bölüm arasındaki belgesel serisi,- Uzun metrajlı belgeseller.
<p>9) TRT World'de yer alan belgeseller şu başlıklarla sınıflandırılmıştır:</p> <ul style="list-style-type: none">- Dijital Belgeseller: TRT World'ün orijinal belgesellerinde kültür, tarih, politika ve yaşam tarzı hakkındaki belgeseller yer almaktadır. Bu belgeseller, anlatıyı zenginleştirmek için öykünün çeşitli perspektiflerini sunmaktadır. İnsanları birbirine yakınlaştırmak ve birbirlerini daha iyi anlamalarını sağlamak adına dünyanın dört bir yanında dijital hikayelere yer verilmektedir.- Pakistan Adında Bir Yer: Pakistan'daki insanlara, hayatlarına ve eşi benzeri görülmemiş yerlere yeni bir bakış açısıyla yer veren seyahat serisi,- Odak Noktası: Film yapımcılarının, dünyaya dair özgün bir bakış açısı kazandırarak ele aldığı belgeseller,- Kişisel yolculuklara, küresel hikayelere yer veren belgeseller,- Sosyal, politik ve çevresel değişimin ön saflarında yer alan insanları konu alan belgeseller.

([Documentary – TRT World](#) Erişim Tarihi 26.12.2020).

Kamu hizmeti anlayışı ile yayın yapan bu iki kanal, belgesellerini belirli konular, belirli başlıklar, belirli standartlar ve belirli kurallar dahilinde seriler halinde gerçekleştirmektedir. Yayınlanacak belgesellerin gerçekliği yansıtmasına ve izleyiciyi yanıltmamasına dikkat edilmektedir.

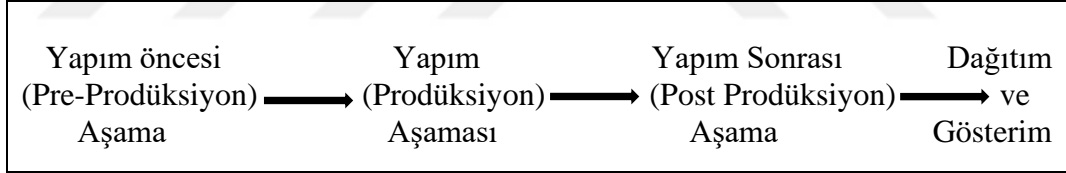


2. BÖLÜM

BELGESEL FİLM YAPIM SÜREÇLERİ

Bir belgesel film yapım süreci, yapım öncesi (pre-produksiyon), yapım (produksiyon) ve yapım sonrası (post produksiyon) aşamalarından oluşmaktadır. Bir fikir ile başlayan belgesel yapım süreci, yapım öncesinde ince detaylar ile işlenip, dosya haline getirilmekte ve belgesel film kağıt üzerinde görselleştirilmekte, film yapım aşaması için öncesinde finansman sağlanmakta, yapım aşamasında çekimler gerçekleştirilmekte, son olarak kurgusu yapılarak sinemada, televizyonda veya dijital platformlarda dağıtımını ve gösterimi gerçekleştirilmektedir. Arthur'dan alıntılan Saunders, bir sinema yapma tavrı olarak belgeselin, ortak bir üretim tavrı, bir kaynak yaratımı, çekim, post produksiyon ve sunum eğilimleri ağı olduğunu dile getirmektedir (Arthur, 2005: 20; Saunders, 2014: 27). Bu ağ içersinde her aşamasında detaylı olarak planlanan ve uygulanan belgesel yapımlar gerçekliği yaratıcı bir biçimde yorumlayarak izleyicilerle buluşmaktadır.

Tablo 2.1. Belgesel Film Yapım Aşamaları



2.1. Belgesel Filmde Yapım Öncesi Aşama (Pre-Produksiyon)

Belgesel filmde yapım öncesi aşama, belgesele dair atılan ilk adımları, ilk çalışmaları ve filmin ön hazırlık sürecini kapsamaktadır. Bu aşama, belgeselin sağlıklı bir zeminde hazırlanabilmesi ve ilerleyebilmesi için yapılan birçok detaylı çalışmayı içermektedir. Bir belgeselin yapım öncesi dönemi, araştırmayı takip ederek filmin konusunun ne olacağını, ekibin belirlenmesini, çekimde hangi görüntü ve ses ekipmanların kullanılacağını, çekim yöntemlerini, ayrıntı ve zaman çizelgesinin oluşturulmasını, finansman ve dağıtım adına alınan karar ve düzenlemeleri kapsamaktadır (Rabiger, 2004: 207). Belgesel film yapım öncesi aşama şu süreçlerden meydana gelmektedir: Fikir geliştirme, araştırma, proje önerisi hazırlama ve belgesel film finansman desteği bulma.

2.1.1. Fikir Geliştirme, Araştırma ve Proje Önerisi Hazırlama

Yapım öncesinde ilk adım, yapılması istenen belgesel filme dair fikrin ne olduğuyla ilgilidir. Bir belgeselin yapılabilmesi için yaratıcının kendisine sorması gereken ilk soru ilginç bir fikre sahip olup olunmadığıdır (Glyne, 2011: 29). Fikir, filmin özüdür. Belgesel filme dair oluşturulan fikir mutlaka bir hipotez içermelidir (Rabiger, 2004: 209) Fikir, karşılaştığımız, deneyimlediğimiz, gördüğümüz veya duyduğumuz, okuduğumuz, şahit olduğumuz her yerden ve her şeyden gelebilmektedir. Fikir, doğa ve ekoloji ile ilgili bir meseleden gelebildiği gibi, sağlık, eğitim, siyasi, bilim, sanat ile ilgili bir meseleden de gelebilmekte, hayatın içerisindeki her unsur belgesel filmin konusu olabilmektedir. Seçilen fikir ve konular, belgesel film yönetmenlerinin hayata karşı duruşları, olaylara yaklaşımları çerçevesinde oluşan zihinsel prizmalarından geçerek bütünleşmektedir. Doğrudan Sinema'nın önemli temsilcilerinden olan Ricky Leacock, hem iyi, hem de kötü olan deneyimlere olan tutkusundan dolayı belgesel film çektiğini, Albert Maysles, olayların paylaşılabilmesi için kaydedilmesi gerektiğinden bahsetmiş, Mike Grigsby ise sessizlerin sesi olduğu için belgesel film çektiğine değinmiştir (Rosenthal, 2002: 12-13).

Paul Rotha'ya göre belgesel fikri veya konusunun seçiminde film yapımcısı veya yönetmen, içinde yaşadığı siyasi yapının denetim mekanizması olması nedeni ile özgür değildir. Belgeselciler, film konusunun seçiminde devletin sahip olduğu (totaliter veya demokratik) fikir ile sınırlandırılmaktadır. Rotha'ya göre, parlamento sisteminde inançların tartışılması ve ortaya konulmasına belirli sınırlar çerçevesinde olanak sağlanmaktayken, totaliter sistemde ise düşüncelerin açıklanabilmesi için devletin görüşleriyle paralel olunması gerekmekte, film konusu seçiminde özgür olmayan yönetmenin film yapabilmek için sistemin amaçlarıyla uyum içinde bulunan ve kabul gören konularda yapımlar gerçekleştirmesi gerekmektedir (Rotha, 2000: 93).

Grierson ise film konusunun seçiminde yaratıcıların (yönetmen veya yapımcı) özgür olabilmesi için film yapım desteğinin hükümet dışında özgür kuruluşlarca desteklenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre, zor ve çelişkilerle açık konular ortaya konulmak isteniyorsa, hükümet baskısını ortadan kaldırabilmek için belgesel yapımlar hükümet yatırımları dışında destek bulmalıdır (Rotha, 2000: 182).

Belgesel film yapımcısı, yönetmeni ve eğitmeni olan Andy Glyne kendi yaşamından yola çıkarak belgeselcilerin filmlere dair fikirlerini, kişisel

yaşantılarından/kişisel gündemlerinden yola çıkarak oluşturduğunu ve filmleştirdiğini şu sözlerle dile getirmektedir:

“...Ben klinik psikoloji eğitimi aldım, dolayısıyla eskiden filmlerimin çoğu akıl sağlığı gibi alanlara odaklanıyordu. İnsanlar bu konuda çok az şey bildiğinden önyargılara sahipti, ben de bunları ortadan kaldırmak istiyordum. Tanıdığım birçok belgeselci de aynı şekilde kişisel gündemlerle yola çıktı (Glynne, 2011: 29).”

Bir belgesel yapımcısı/yönetmeni, filmine başlamadan evvel kendisine “Neden bu filmi gerçekten yapmak istiyorum?” sorusunu sormalıdır (Rosenthal, 2002: 10). Bu soruya vereceği cevap sonucunda belgesel filmin özü ve meselesi ortaya çıkacaktır.

Belgesel filme dair fikir oluşturulduktan sonra onun bir filme dönüşebilmesi için fikrin geliştirilmesi gerekmektedir. Fikrin geliştirilmesi, konunun hikayeleştirilmesini, tretman oluşturulmasını, senaryolaştırmasını ve yönetmenin konuya yaklaşım stilinin belirlenmesini kapsamaktadır.

Hikaye, izleyicinin ilgisini çekecek şekilde hazırlanan olay veya olaylar dizisinin anlatımı olarak tanımlanmaktadır, bir başı, ortası ve sonu vardır, zorlayıcı karakterlerle yükselen gerilime ve çözüme ulaşan bir çatışmaya sahiptir, izleyiciyi duygusal ve entelektüel düzeyde meşgul ederek onları bundan sonra ne olacağını bilmek istemeye motive etmektedir (Bernard, 2007: 15). Gerçekliği hikayeleştirerek izleyiciye aktaran belgesellerde yer alan toplumsal oyuncuların çıktıkları yolculuk ve bu yolculukta yaşadıkları süreç belgesel filmde anlatıyı oluşturmaktadır. Rosenthal’a göre, iyi bir belgesel yapmak için güçlü bir anlatım diline ve mümkün olan en ilgi çekici dramatik hikayeye ihtiyaç vardır (Rosenthal, 2002: 10).

Bir fikrin geliştirilebilmesi için belgesel film yapımcısı veya yönetmeni yapım öncesi aşamada şu sorulara cevap verebilmelidir (Glynne, 2011: 31-56):

- 1) Film, ilginç bir anlatıya sahip mi?
- 2) Karakter, belirli bir amacı gerçekleştirebilecek mi?
- 3) Karakterin önüne çıkan engeller neler olacak ve karakter bunları aşabilecek mi?

Tablo 2.2.’de belgesel yapımların fikir geliştirme adımı sorması gereken sorular detaylı bir şekilde yer almaktadır:

Tablo 2.2. Belgesel Yapımlarda Fikir Geliştirme Aşamasında Sorulacak Sorular

Film ne hakkında?
Filmin süresi ne kadar olacak?
Filmdeki karakterler kim?
Filmi nerede çekeceğim?
Filmin hikayesi nedir?
Karakterlerin başına ne gelecek?
Filmin başı, ortası ve sonu var mı?
Karakter(ler)in çıktığı bir yolculuk var mı?
Kameraya yalnızca mülakatlar mı çekiyorsunuz? Yoksa film bundan daha fazlası mı?

(Glynn, 2011: 55-56).

Belgesel filmlerde karakterler veya toplumsal oyuncular, anlatıya katkıda bulunanlar veya kahramanlar şeklinde tanımlanmaktadır. Oluşturulan hikayede karakterler, amaçlarını gerçekleştirebilmek adına önlerine çıkan engelleri, sorunları veya durumları aşabilmelidir. Bu noktada Bernard, arc kavramından bahsetmektedir. Arc, hikayedeki olayların karakteri dönüştürdüğü yol veya yolları ifade etmektedir (Bernard, 2007: 20). Arc, senaryonun dramatik yapısında karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles'in Poetika'sında piyeslerin başı, ortası ve sonu olmasını dile getirmesi ile başlayan dramatik yapı/olay örgüsü süreci, Syd Field'in üç aktlı yapı modeli, Robert Mc Kee'nin harekete geçiren olay, olayın çetrefillenmesi, kriz, klimaks ve sonuç, çözüm olarak ayırdığı beş parçalı modeli, Linda Seger'in sekiz parçalı modeli, Joseph Campbell'in monomiti ya da çok bölmeli modeli, John Truby'nin yirmi iki yapı modeli, Vogler'in kahramanın yolculuğu modeli ile çeşitli yaklaşımlarla sınıflandırılmıştır (Başol, 2010: 292-297). Tüm bu modellerde temel olarak en az bir karakterin ihtiyaçlarından doğan bir olay gerçekleşmekte, anti karakter (karşıt karakter) ile aralarında çatışma ve gerilim yaşanarak olay doruk noktasına ulaşmakta ve sonunda bir çözüme ulaşmaktadır (Rabiger, 2004: 213). Belgesel filmlerde hikayenin oluşumunda karakterin yaşadığı dönüşüm önemlidir. Bu dönüşümleri içerisinde barındıran hikayeler filmleştirilebilecektir.

Filmin hikayeleştirilmesinde ilk olarak sinopsis yani filmin birkaç cümlelik özeti yazılmaktadır. Sonrasında bu sinopsis, genişletilerek tretman (Geliştirim Senaryosu) haline almaktadır. Tretman, filme ait sahnelerin birkaç satırlık özetinin verildiği yazılmasıdır (Başol, 2010: 153). Son olarak filme ait senaryo ve yönetmenin

filme ait sahneyi hangi ölçek ile, hangi kamera ile ve hangi açı ile ele alacağını tasarladığı (Başol, 2010: 154) çekim senaryosu hazırlanmaktadır. Belgesel film yapımında senaryonun kullanımı, film yapımcısı/yönetmenin kararına bağlıdır. Konuya dair yazılan öyküleme veya akış metni de film yapım aşamasında senaryo yerine kullanılabilir. Belgeseller, gerçekliği ilgili zaman diliminde görüntülediği için neyin çekilebileceği belirsizdir. Bu nedenle kurmaca filmler gibi net bir senaryosu ve çekim senaryosu bulunmamaktadır.

Fikir, hikayeleştirildikten sonra yönetmenin konuya nasıl yaklaşacağı yani belgeselin biçemi belirlenmektedir. Biçemler, yönetmenin belgesel konusunu kamera ile nasıl kayda alacağını (gözlem şeklinin) ifadesi, yönetmenin belgesel filmdeki sinematik sesi veya imzasıdır. Biçem, o sanat yapıtı ile varlık kazanan, sanatçısına özgü olmaktadır (Savaş, 2019: 29).

Nichols'e göre belgesel sinemada açıklayıcı, şiirsel, gözlemci, katılımcı, dönüşlü ve edimsel olmak üzere 6 biçem vardır, bunlar; açıklayıcı biçem, belgesel anlatısının üst ses (tanrı veya otorite sesi) aracılığı ile gerçekleştirildiği, belgesel geleneğinin en başından beri var olan, filmin öne sürdüğü görüşü tek ve tutarlı bir kaynaktan aktarmak amacı ile sözlü anlatıma öncelik verilen biçem, şiirsel biçem, görsel ve işitsel motiflerin olgular öne sürmesinden ziyade yaratılan etkiye, üsluba, ruh haline odaklanan ve filmin biçimsel bütünlüğünü öne çıkaran biçem, gözlemci biçem, konusunu ve toplumsal oyuncularını yaşamlarına devam ederken kamera orada değilmiş gibi görüntüleyen ve üst ses anlatımını kullanmayan biçem, katılımcı biçem, gözlemci biçemin aksine yönetmenin, toplumsal oyuncular ile etkileşime girdiği ve kameranın önünde olup bitenleri şekillendirmesine katıldığı biçem, dönüşlü biçem, yönetmenin toplumsal oyuncular ile etkileşim içine girmediği fakat bizimle etkileşime girdiği biçem, edimsel biçem ise yönetmenin filmin öznesi ile olan bağının dışavurumcu niteliklerini öne çıkardığı biçem olarak tanımlanmaktadır (Nichols, 2017: 168-169-170-172-179). Biçemler, yönetmenin film konusu ile olan iletişimini belirlemektedir. Yapılan tercih sonucunda belgeselin anlatısı şekillenmektedir.

Fikir geliştirildikten, hikayeleştirildikten ve yaklaşıma karar verildikten sonra atılacak diğer adım araştırma (research) aşamasıdır. Araştırma, film konusunun ilgili kaynaklardan detaylı bir şekilde incelenerek detaylandırılması ve dosyalanmasıdır. Bu aşama, film yapım süreci boyunca devam eden bir aşamadır (Glynn, 2011: 39).

Araştırma, belgesel film yapımında dört nedenle önemlidir. Bunlardan ilki, konu hakkında yeterli bilgi yoksa iyi bir film yapılamayacak olması, ikincisi konuya ne kadar hakim olunursa, filmdeki toplumsal oyuncular ile o kadar iyi ilişki kurulabilmesi, üçüncüsü filmin finanse edilmesi için konuya hakim olunması gerekmesi, son olarak ise yapılan detaylı araştırma neticesinde filmi çekmeden önce görsel bir senaryo oluşturulmasını kolaylaştırmasıdır (Glynn, 2011: 39). Belgeselin konusu, internetten çevrimiçi olarak, kitaplardan gazetelerden, profesyonel dergiler ve makalelerden incelenerek birincil kaynaklardan alınmalı, daha önceden konuyu ele almış filmler incelenmeli, görsel arşivden faydalanılmalı, konunun uzmanlarından bilgi edinilmelidir (Rabiger, 2004: 209).

Konuya dair genel bir araştırma yapıldıktan sonra elde edilen veriler ile program önerisi hazırlanmadan önce öneri düzenleme formu doldurulmalıdır. Öneri düzenleme formu, program önerisinin eksiksiz bir şekilde hazırlanması için önemlidir.

Rabiger, proje öneri düzenleme formunu tablo 2.3. ile ifade etmektedir:

Tablo 2.3. Belgesel Film Yapım Öncesi Proje Öneri Düzenleme Formu

Öneri Düzenleme Formu	
Proje İsmi: _____	Format: _____
Yönetmen: _____	Kamera: _____
Ses: _____	Kurgu: _____
Oyuncu: _____	Oyuncu: _____
	(Diğerleri)
1. Çalışmanın Hipotezi ve Yorumlama. Filminizde göstereceğiniz dünya, filmin diyalektiğinden ortaya çıkarmak istediğiniz ifade hakkında ne düşünüyorsunuz?	
Aşağıdaki ifadeleri içeren bir hipotez ifadesi yazın:	
A. Hayatta inanıyorum ki (filminizin örnekleyeceği belirli bir yaşam ilkesine ilişkin felsefeniz) _____	
B. Filmim bir durumu keşfederek bu durumu eylem halinde gösterecek	
C. Filmimin ana çatışması _____ ile _____ arasındadır.	
D. Filmimin bakış açısı veya karakterin bakış açısı _____	
E. Filmimin yapısının _____ tarafından belirlenmesini bekliyorum.	
F. Konu ve bakış açısı _____ olan bir stili öneriyor.	
G. Nihayetinde izleyicini hissettiği _____	
H. ve bunu anlamak için _____	
2. Filmin konusunu (kişi, grup, çevre, sosyal sorun vb.) ve okuyucunun sunacağınız dünyayı görebilmesi için açıklayıcı bilgiler yazın.	

3. Eylem Sekansları: Karakterleri, bir olayı veya bir etkinliği gösterecek herhangi bir sekans hakkında kısa bir paragraf yazın.
4. Ana Karakterler: Her ana karakterin kimliği, filmle olan ilişkisi, filme katkısı, filmdeki metaforik rolü hakkında kısaca bilgi verin.
5. Çatışma: Filminizde ne tartışılıyor? Hangi karakterler çatışıyor? Bunları tanımlayın.
6. Filmin Sosyal Açıdan Önemi: İnsanlar neden bu filmi izlemeli? Filmdeki karakterler yaşam hakkında ne söylüyor?
7. Film Yapmak İçin Motivasyonunuz Nedir?
8. İzleyicinin Bilgileri ve Önyargıları:
 - A. Hedef Kitle Kim? (Lütfen Herkes Yazmayın): _____
9. Röportaj Yapılacak Kişilerin Bilgileri
10. Stil: Çekim ve kurgu tarzınızı yazın.
11. Ton: Filmin ruh halindeki ilerlemeyi ve filmdeki hakim tonu anlatın.
12. Yapı: Filmde zamanın nasıl ilerleyeceği, hikayeyi nasıl ve kimin anlatacağı, hangi unsurların (bir süreç vey bir yolculuk) filmi yapılandıracağı, hangi krizle karşılaşılacağı, ne kadar önemli bilgilerin ortaya çıkacağı yazılır.
13. Çözüm: Filminizin nasıl sona ermesini istediğinizi, izleyiciler için bunun ne anlama geleceğini hakkındaki öngörünüzü yazın.

(Rabiger, 2004: 214-215-216)

Proje önerisi, filmin yapım finansmanı bulabilmesi için önem arz etmektedir. Önerinin içerisinde şu veriler bulunmaktadır: Belgeselin açıklaması, sinopsisi, yapısı, teması, formatı (16 mm film, DVCAM, Dijital BetaCam, HDTV vb.), ses ve bakış açısı, ekip ve özgeçmişleri, başvuru sahibinin özgeçmiş, daha önceden tamamlanmış örnek çalışma, devam eden çalışmanın kaba kurgusu, fragmanı veya klibi (Rabiger, 2004: 216-217). Ayrıca yönetmen, kullanacağı ekipman, ekip ve giderleri için bir maliyet listesi oluşturmaktadır.

Belgesel filme dair bütün dosya çalışmaları tamamlandıktan sonra şu aşamalar uygulanmaktadır:

- 1) Kişiler ve çekim bölgesinin incelenmesi,
- 2) Çalışacak görevli ekibin belirlenmesi,
- 3) Ekipman seçimi,
- 4) Ekibin oluşturulması,
- 5) Çekim takviminin hazırlanması (Çekim günleri, sahne bilgileri, yerler, o günler için tahmin edilen hava durumu bilgileri, kişilerin müsaitliği, lokasyonlar arasındaki mesafeler, resmi tatiller veya özel olaylar varsa yazılır.)

- 6) Yasal çekim izinlerinin alınması,
 - 7) Çekim alanı dışında kalan yerlerdeki sorunlar ile ilgilinilmesi
- (Rosenthal, 2002: 144-152).

Bütün verilerin eksiksiz hazırlanması neticesinde filmin finansal açıdan desteklenmesi sağlanabilecektir.

2.1.2. Belgesel Film Yapım Destekleri

Bir belgesel film projesinin hayata geçebilmesi için finansmana sahip olması gerekmektedir. Film finansmanını belgesel film yönetmeni kendisi sağlayabileceği gibi, yapımcılarla filmin bağımsız editoryal bütünlüğünü koruyarak veya çeşitli kuruluşlar (film festivallerinin pitching bölümleri, devlet sinema yapım desteği, özel kuruluşların sponsorluk desteği, internet üzerinden gerçekleşen kitlesel fonlama uygulamaları) aracılığı ile sağlayabilmektedir. Bir belgesel yönetmenin filmi seyirci ile buluşturabilmesi ve sinema salonlarında var olabilmesi için teknik, post prodüksiyon ve dağıtım açısından yapım desteğini sağlayan sermaye sahiplerine ihtiyaç duymaktadır. Armes'a göre sinema endüstrisi, filmlere fon bulabilmek adına daima bankalara veya büyük işletmelere ihtiyaç duyduğu için finans dünyasının insafına kalmıştır (Armes, 2019: 95-96).

“Sinemayı gerçek olanın üstünde kurmalıyız. Paramız, yalnızca gerçekle ilgilenen kişilerden geliyor... (Adalı, 1986: 54-55)” diyen belgesel film yönetmeni Grierson'un bahsettiği bu kişiler birer kurum olarak günümüzde çok çeşitlidir. Günümüzde belgesel film yapımı için devlet desteğinden, özel kuruluşların sponsorluk desteğine, bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları kitlesel fonlamadan, film festivallerinde gerçekleştirilen pitching'lere ve yapım desteklerine kadar birçok film ve belgesel film yapım desteği bulunmaktadır. Belgesel film yapım destekleri, araştırma geliştirme desteği, film yapım desteği, yapım sonrası post prodüksiyon desteklerinden oluşmaktadır.

Yapım desteği söz konusu olduğunda filmin editoryal özgürlüğü ile finansman birbirine bağlı iki unsur olarak ele alınmaktadır. 1930'larda belgesel filmin gelişiminin genel bir panoramasını sunan Rotha, film yapım desteğinin kuruluşlara bağımlı olduğunu ve bu kuruluşların da filmlerde egemen çıkarlarının sürdürülmesi isteğini yansıttığını dile getirmiştir (Rotha, 2000: 38).

Belgesel sinema tarihine bakıldığında sponsorluk uygulamaları ilk olarak Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook (Nanook of the North-1922) filminde görülmüştür. Flaherty'nin filmini çekebilmesi için Revelion Freres'in kürk şirketi sponsor olmuş, sonrasında Louisina Hikayesi (Louisina History-1948) belgesel filmini Standard Oil Company desteklemiştir (Armes, 2019: 33-38). John Grierson ise bir belgesel filmin hükümet ve resmi kuruluşlar tarafından finanse edilmesi gerektiği görüşüne sahipti. Fakat bu durum, belgesel içeriklerine de yön vermiştir. Grierson'a göre hükümet ve resmi kuruluşların finansal desteği karşısında bürokratik işleyiş ve kamusal sorunlarla ilgili (Örneğin, Wright "Ceylon Tea Propaganda Board" için Song of Ceylon 1934 yapımı filmini, Anstey de Londra'daki "Gas, Light and Coke Company" için Enough to Eat 1936 yapımı filmini) halka yönelik eğitim hizmeti içeren filmler yapılmıştır (Armes, 2019: 48). Bu görüşle Grierson filmlerini EMB (Empire Marketing Board/İmparatorluk Pazarlama Kurulu) ve GPO (General Post Office/Genel Posta İdaresi) bünyesinde gerçekleştirmiştir (Adalı, 1986: 49-65). Rus yönetmen Dziga Vertov ise yaratımlarını VGIK= Vsesojuzniy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii isimli sinema okulu bünyesinde devlet desteği ile gerçekleştirmiştir (Armes, 2019: 41). 16 mm. taşınabilir film kameralarının ve taşınabilir ses kayıt cihazlarının ortaya çıkması ise film yapımcılarını ilgili desteklerden bağımsız kılmıştır. Ortaya çıkan taşınabilir teknik ekipmanlar sayesinde film yapım maliyetleri düşmüş, Fransa'da Cinéma Vérité, ABD'de Doğrudan Sinema (Cinema Direct), İngiltere'de Özgür Sinema (Free Cinema) ve Kanada'da Arı-Göz Sinema Hareketi (Candid Eye Movement) ortaya çıkmıştır.

Günümüzde belgesel film yapım destekleri, televizyon kuruluşları, devlet, özel kuruluşlar, film festivalleri, kitlesel fonlama gibi kuruluşlar ve oluşumlar tarafından sağlanmaktadır. Her ülkenin kendine özgü film yapım destekleri vardır ve bu ülkeden ülkeye değişkenlik göstermektedir (Glynne, 2011: 79-80).

Türkiye'de devlet kademesinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından belgesel film yapım desteği verilmektedir. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanuna dayanarak hazırlandığı Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmeliğinde belgesel film yapım desteği şu şekilde tanımlamaktadır: "Bilimsel, güncel, tarihi, doğal ve benzeri olgu veya düşüncenin sinema sanatına özgü

dil ve yöntemler ile araştırıldığı, anlatıldığı ve kurgulandığı filmler için verilen destektir ([Mevzuat Bilgi Sistemi](#) Erişim Tarihi 10.12.2020).”

Özel kuruluşların gerçekleştirdiği sponsorluk uygulamaları, özel bir kişi, etkinlik ya da kurum için karşılıklı ya da karşılığı olmayan herhangi bir finansal veya buna benzer destek biçimi şeklinde tanımlanmaktadır (Çölgeçen, 2008: 11). Özel kuruluşlar, kurumsal kimliklerinin tanıtımını yapabilmek adına film yapımlarına finansal açıdan destek sağlamaktadır. Çölgeçen’e göre kurumun imajının oluşması, tanıtım ve algı değişikliği yaratılması adına özel kuruluşlar kültür ve sanat sponsorluğu yapmaktadır (Çölgeçen, 2008: 24). Belgesel film yapım sponsorluk desteğinin tarihçesine bakıldığında bu faaliyetler 1960’lı yıllara dayanmaktadır. 1960 sonrasında ilk belgesel film alanında çalışmalar yapan kuruluş Eczacıbaşı Fabrikaları olmuş, 1968 yılında Yapı ve Kredi Bankası, 1974’te ise Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Suha Arın öncülüğünde belgesel film yapımlarını gerçekleştirmiştir (Adalı, 1986: 110-114-115). Türkiye İş Bankası ise Tolga Örnek’in Tanrıların Dağı ve Can Dündar’ın 4.Nesil belgesel filmlerine sponsor olmuştur (Çölgeçen, 2008: 112).

Belgesel film yapım desteklerinden bir diğeri, film festivallerinde gerçekleştirilen pitching’lerdir. Pitching, yapım öncesi aşamada hazırlanan ve dosyalaştırılan belgesel projesinin aracı editörlerin önünde tanıtılması ve destek alınabilmesi için projenin fon vereceklere sunulması olarak tanımlanmaktadır (Glynne, 2011: 69). Türkiye’de Antalya Altın Portakal Film Festivali, Antalya Film Forum başlığı altında Belgesel Work In Progress Platform ismi ile Başka Sinema Dağıtım Ödülünü, Belgesel Work In Progress Ödülünü, Postbıyık Ses Post Prodüksiyon Ödülünü vermektedir ([Ödüller | 57. Antalya Altın Portakal Film Festivali \(antalyaff.com\)](#) Erişim Tarihi 10.12.2020). İKSV’nin gerçekleştirdiği İstanbul Film Festivali, her yıl Türkiye ve komşu ülkelerden yapımcı, yönetmen ve senaristleri uluslararası sinema profesyonelleri ile buluşturduğu ortak yapım, eğitim ve networking platformu olan Köprüde Buluşmalar’da Work in Progress ile belgesel yapımları desteklemektedir. Burada Color Up Post Prodüksiyon Ödülü, Başka Sinema Dağıtım ve Pazarlama Ödülü, Daire Creative Görsel Tasarım Ödülü ve Paz Dijital İletişim Ödülü isimleri ile verilen destekler, Türkiye’de yapım sonrası post prodüksiyonuna devam eden filmlere verilmektedir. Work in Progress’e başvuran ve seçilen yönetmenlere, sunum, pazarlama ve sosyal medya alanında eğitimler

verildikten sonra profesyonellere (dağıtımıcılar, festival veya fon yöneticileri, medya temsilcileri) açık sunumlar (pitching'ler) gerçekleştirilmektedir ([Hakkında \(iksv.org\)](#) Erişim Tarihi 10.12.2020). İstanbul Bağımsız Filmler Festivali, PITCHING KEŞİF platformu başlığı altında belgesel film projelerini değerlendirmekte, seçilen projelerin yönetmen ve yapımcıları ile sunum dosyası ve tekniği üzerine atölye çalışmaları yapmakta, proje sunumları (Pitching'ler) gerçekleştirilmekte ve Pitching Keşif Ödülü verilmektedir ([Pitching Keşif Yönetmeliği.pdf \(ifistanbul.com.tr\)](#) Erişim Tarihi 10.12.2020). TRT Uluslararası Belgesel Ödülleri, belgesel film yapımına “Proje Destek Yarışması” adı altında destek vermektedir ([Şartname \(trtbelgesel.com\)](#) Erişim Tarihi 10.12.2020). Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivali, Safranbolu'nun tanıtımına odaklanan belgesel yapımlara Safranbolu Temalı Belgesel Film Yapım Desteği isimi ile yapım desteği vermektedir ([Altın Safran Uluslararası Belgesel Film Festivali | Belgesel Yarışması \(altinsafran.org\)](#) Erişim Tarihi 10.12.2020).

Son olarak bir belgesel filmin yapım desteği alabilmesi için başvuru platformları, kitlesel fonlama olarak da isimlendirilen yöntemlerdir. Kitlesel fonlama (Crowdfunding), kitle kaynak (Crowdsourcing) mantığı ile çalışan, kitlelerin katılımına dayalı sanat üretimi olarak tanımlanan, kalabalıkların bilgi, enerji ya da düşünceleri yerine, onların maddi desteklerini almaya yönelik uygulamalar bütünüdür (Kırel ve Aktaş, 2016: 107). Bu uygulamalar, teknik olarak destek arayan ve destek veren arasında para transferini sağlayan çevrim içi sistemlerdir (Kırel ve Aktaş, 2016: 107). Türkiye’de yönetmenler, film ve belgesel filmlerine yapım desteğini kitlesel fonlama siteleri olan Fongogo ve Crowdfon isimli internet siteleri üzerinden sağlayabilmektedir. Bir belgesel film yönetmeni, bu siteler üzerinden belgesel film projesinin detaylarını, amacını ve yapım desteği için hedeflediği tutarı girip sitedeki kullanıcıları ikna ederek belgesel film projesi için fon toplayabilmektedir. Burada aktif olarak üretici olmak isteyen bireyler, ilgili web sitesi üzerinden desteklemek istedikleri belgesel film projelerine maddi olarak yapım desteği sağlayabilmektedir (Aktaş, 2021: 73). Ortak kitlelerin finansman desteği sayesinde belgesel film yönetmeni film projesini hayata geçirebilmektedir.

2.2. Belgesel Filmde Yapım Aşaması (Prodüksiyon)

Belgesel filmin çekim sürecini kapsayan bu aşama için ilk olarak, film yapımcısının/yönetmenin sinematografik bilgilere hakim olması gerekmektedir. Yunanca “kinema” hareket ve “grafos” yazmak, çizmek, yazarak ya da çizerek temsil etmek anlamlarından oluşan sinematografi, düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm birimlerini alıp onları görselleştirme süreci olarak tanımlanmaktadır (Brown, 2011). Bir sinemacının, her şeyden önce kameranın dinamikleri olan hareket türlerine, planlarına, pozlamaya, aydınlatma ve renk unsurlarına, derinlik ve kompozisyon kurallarına, objektifin diline, kullanılan filtrelere ve lenslere, devamlılığa ve kurgu tekniklerine dair bilgisi olmalıdır. Tüm bu bilgilere sahip olan ve bu kuralların neden var olduklarını anlayan sinemacılar, yeniden yaratım eylemini gerçekleştirmek için onları güçlü bir araç haline getirerek kullanabilecektir (Brown, 2011).

2.2.1. Belgesel Filmin Yönetimi

Belgesel filmin yapım aşamasında yönetmen, hikayesini sinematografik unsurlar ile dramatikleştirirerek görselleştirir ve çekimleri kurguya hazır hale getirir. Kötü çerçevelenmiş, devamlılığı olmayan ve sesi kötü kaydedilmiş olan çekimler kurgu esnasında filmin bağlanması soruna neden olmaktadır ve bu nedenle yönetmen, hikayenin (gerçekliğin) çekimi esnasında kurguda işe yarayacak çekimlerin yapıldığından emin olmalıdır (Glynne, 2011: 199).

Hem ekibin yönetiminde, hem de filmin yönetiminde belgesel film yönetmenine çok iş düşmektedir. Belgesel yönetmeni, gerçeklikten sorumludur. Film içerisinde kaydettiği gerçeklik tekrarı olmadan akmaktadır, burada gerçekliğin görüntülenmesinde yönetmenin sorumluluğu, kurgu film yönetmeninin sorumluluk alanına göre farklıdır. Rosenthal’a göre, bir yönetmen, kurgu uzun metrajlı filmde hata yaparsa yeniden çekim yapabiliyorken, belgesel yönetmeni, tek seferlik bir olayda hata yaparsa ortaya bir film çıkmaz ve bu nedenle belgesel yönetmenin sorumlulukları oldukça önemlidir (Rosenthal, 2002: 163).

Belgesel film yapımında genellikle az ekipman (tek kamera, tek ses kayıt cihazı veya mikrofon) kullanılmakta ve küçük bir ekiple (kameraman, kamera asistanı, ses sorumlusu ve yönetmen) çalışılmaktadır. Rosenthal’a göre az ekiple çalışılmasının yararı, toplumsal oyuncular ile kurulan iletişimin olumsuz etkilenmemesidir. Kendi

tercihinin, en azından insanların samimi olduğu anları çekerken, mümkün olan en küçük ekiyle çalışmak olduğunu dile getiren Rosenthal, büyük bir ekibin, konunun önüne geçerek insanları uzaklaştırabileceğini, insanların mahremiyetini ve kurulan bağı bozabileceğini belirtmektedir (Rosenthal, 2002: 146).

Aynı zamanda yönetmen, bir belgeselin yönetim sürecinde aydınlatmanın kullanımı ve kontrolünden, ses kaydının gerçekleştirilmesinden ve görüşülecek kişiler ile yapılacak olan röportajlardan sorumludur. Bu nedenle yönetmenin yapım aşamasındaki tüm süreçlere hakim olması gerekmektedir.

2.2.2. Aydınlatma ve Ses

Sinemada ışık, bir anlatım unsuru olarak kullanılmaktadır ve varlığını köken olarak resim sanatına borçludur. Özellikle Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Michelangelo Merisi da Caravaggio ve Leonardo di ser Piero da Vinci gibi önemli ressamın eserlerinde kullandığı ışık ve gölge üslubu sinema için başvurulan önemli referanslar olmuştur ve Chiaroscuro Aydınlatması (Aydınlık-karanlık zıtlığı oluşturularak elde edilen aydınlatma), Rembrandt Aydınlatması (Nokta ışık oluşturan, konunun belirli bir yerini aydınlatan seçici bir aydınlatma), Düz (Notan) Aydınlatma (da Vinci'nin Mona Lisa tablosunda kullandığı yumuşak ışıklı ve nesnelerin görüntü boyutu içinde ayrıntılı olarak görülmesini amaçlayan aydınlatma) sinemada kullanılan aydınlatma yöntemleri olarak yerini almıştır.

Resim 2.1. Caravaggio'nun Aziz Matta'nın Çağrılışı Tablosu (1599-1600) ve Chiaroscuro Aydınlatma Örneği



Resim 2.2. Rembrandt'ın Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi Tablosu (1632) ve Rembrandt Aydınlatma Örneği



Resim 2.3. da Vinci'nin Mona Lisa Tablosu (1503-1507) ve Düz (Notan) Aydınlatma Örneği



Filme tonunu veren renk ve aydınlatmadır. Teknik açıdan ele alındığında aydınlatma, doğru pozlama için gerekli ışığı ve görüntünün iki boyutlu perdede üç boyut görünmesi sağlar. Ayrıca filmde aydınlatma ile dramatik bir etki yaratılmaktadır ve sinema ışık ve gölge sayesinde sanat olarak var olmaktadır.

Vardar, aydınlatmanın film içerisindeki amaçlarını şu şekilde sıralandırmaktadır:

- 1) En yüksek kalitede görüntü elde edilir,
- 2) Film içerisinde aydınlatma tutarlı ve bütünsel olmalıdır,
- 3) Aydınlatma, görsel etkiyi güçlendirmektedir,
- 4) Aydınlatma, film atmosferini yaratmaktadır,

5) Başarılı bir aydınlatma, seyircinin ilgisini önemli konulara yönlendirmektedir (Vardar, 2014: 218).

Tarihsel süreç içerisinde ele alındığında filmlerde aydınlatma, duyarlılığı düşük negatiflerin, yavaş objektiflerin ve denetlenebilen güçlü ışık kaynaklarının yoksunluğu nedeni ile başlangıçta sadece işlevseldi, bu nedenle stüdyolar bile açık havada kurulmakta, ışık kaynağı olarak ise güneş kullanılmaktaydı, fakat dramın etkisini güçlendirmek isteyen tiyatro oyuncusu David Belasco, ışık tasarımcısı Louis Harttman ve sahne tasarımcısı Adophe Appia birlikte çalışmalarını sürdürmesiyle gölgenin de ışık kadar etkili olduğu tespit edilmiş ve ışık-gölge kullanımının, fikirlerin aktarmında bir yol olduğunu ortaya koyulmuştur (Brown, 2011: 191-192).

Belgesel filmde aydınlatma, hem sinemasal bir hikaye anlatımını sağlayabilmek, hem de gerçekliği net bir biçimde görüntüleyebilmek adına doğal ve yerine göre yapay aydınlatma yöntemlerini kullanılmaktadır. Belgesel film çekimlerinde genellikle maliyeti düşürebilmek adına doğal ışık (güneş ışığı) kullanılmaktadır. Belgesel yönetmenin, konuyu anında görüntülediği için ek ışığın kurulumu ve bunun takibinin yapılması çekim esnasında zordur. Fakat gün ışığının yetmediği alanlarda ve iç mekan çekimlerinde yapay ışık kullanımına ihtiyaç duyulmaktadır.

Bir belgesel yönetmenin çekim esnasında iç ve dış mekanların aydınlatmasına dair şu hususları bilmesi gerekmektedir:

- 1) Gün ışığı (doğal ışık) ile aydınlatılan iç mekanlarda parlak ve gölgeli alanlar mevcuttur,
- 2) İç mekanda röportaj yapılacak kişi aydınlık bir pencerenin önüne oturtulmamalıdır,
- 3) İç mekan çekimlerinde röportaj yapılan kişi duvara yakın oturtulmamalı ve duvar ile röportaj yapılan kişi arasında en az bir metre boşluk bırakılmalıdır,
- 4) Yapay ışık ile aydınlatılmış iç mekan çekiminde insanlar hareket ettiğinde ten rengine yakın bir renk ortaya çıkmaktadır, bunu önlemek için pencere ışığı, iç aydınlatma renk sıcaklığı ile eşleyecek şekilde filtrelenmelidir,
- 5) Yoğun gölgelerin olduğu dış mekan çekimlerinde arka plan yoğun güneşli bir görüntü vermektedir, bu nedenle gölge alanındaki ışık seviyesini yükseltebilmek için aydınlatma veya reflektör kullanılmalıdır,

6) Dışarıda uzun süre çekim yapılıyorsa, kurguda devamlılık sorunu yaşamamak adına güneşin yer değiştirdiğini aklıda bulundurulmalıdır ve çekimleri ya çok geniş planlarda ya da yakın çekim kullanılıyor ise yansıtıcılar kullanarak ve aydınlatma ayarlarını değiştirerek yapılmalıdır (Rabinger, 2004: 302; Glynne, 2011: 122-123).

Belgesel filmde röportaj çekimi esnasında yeterli ışık yoksa genellikle üç nokta aydınlatma yöntemi kullanılmaktadır. Üç nokta aydınlatma, konunun eşit güçte üç ışık kullanılarak yapıldığı aydınlatma yöntemidir. Burada ilk olarak konunun üzerine doğrudan ana ışık ile odaklanılır ve çekimin renk tonu ile yoğunluğu ortaya çıkarılır, ikinci olarak ana ışığın yarattığı gölgeleri doldurmak ve yumuşaklığı sağlamak için onun ters açısına uzağa doğru dolgu ışık koyulmaktadır ve son olarak konunun arka tarafına onu arka fondan ayırabilmek ve onu çevreleyen nesnelere arasında berrak bir hat oluşturabilmek için arka ışık koyulmaktadır (Glynne, 2011: 125).

Belgesel filmde ses, filmin görselliği gibi temel unsurlarından biridir. Eğer belgeselde gerçek ses kaydı yapılamazsa, film güvenilirliğini kaybetme riski taşıyacaktır (Rabinger, 2004: 323). Bu nedenle çekim esnasında yönetmen, kameraman ve ses kayıt görevlisinin aralarındaki uyum önemlidir.

Bir belgesel filmde ses, kameraya bağlı shotgun mikrofon, yaka mikrofonu, boom mikrofon veya ses kayıtçısı aracılığıyla kaydedilmektedir. Ses kayıt esnasında cihazdan veya kamera üzerinden sesin patlamamasına (sesin ani yükselmesi) veya tam tersine ses seviyesinin düşük olmasına dikkat edilmelidir (Glynne, 2011: 127). Rüzgarlı havalarda çekim yapılıyorsa, sesin anlaşılabilmesi ve teknik bir sorun yaşanmaması için tüylü rüzgar başlıkları kullanılmalıdır (Rabinger, 2004: 316). Kurguda kullanılabilmesi adına bulunan ortamdan boş ortam sesi kaydedilmelidir.

Ses kayıt görevlisi çekim esnasında şunlara dikkat etmelidir:

1) Ses kayıt esnasında ekstra kablo, batarya ve teknik alet bulundurulmalıdır,

2) Katılımcılar, röportaj esnasında ses yapabilecek suni giysiler giymemeleri konusunda bilgilendirilmelidir,

3) Katılımcılar, yaka mikrofonu kullanıyorsa ses yapabileceği için kolye vb. takı takmamaları gerektiği yönünde bilgilendirilmelidir,

4) Katılımcılara duyulmak istemedikleri zaman kablosuz mikrofon vericilerini kapatması anımsatılmalıdır,

5) Belgesel film için kaydedilecek ses parçaları önceden tasarlanmalı ve körü körüne ses toplanmamalıdır,

6) Çekim başlamadan ses ekipmanları kurulmalı ve çekimde sorun yaşanmaması adına denenmesi gerekmektedir (Rabiger, 2004: 323).

2.2.3. Röportaj (Görüşme)

Belgesel filmde röportajlar, film anlatısına yön vermektedir. Rabiger'e göre, film, tek bir konuşan kafa (talking head) dahi içermese bile, röportaj belgeselin kalbidir (Rabiger, 2004: 329).

Belgesel filmde röportajlar, belgesel film biçemleri ile ilişkilidir. Yönetmenin kameranın karşısında röportaja dahil olup röportaj yaptığı toplumsal oyuncusu ile etkileşim mi kuracağı, kamera içinde yer almayıp röportaj verenin seyircilere doğrudan mı hitap edeceği yoksa toplumsal oyunculara sorular yönelterek onların arasındaki çatışma ile daha az resmi bir yaklaşım ile mi filme alacağı yönünde vereceği kararlar belgesel film için önem arz etmektedir (Bernard, 2007: 187). Bu kararlar, belgesel filme dair seçilen biçemlerdir. Yönetmen, filme başlamadan önce film biçimini (açıklayıcı, şiirsel, gözlemci, katılımcı, dönüşlü ve edimsel) belirlemektedir ve röportajını seçtiği yaklaşımlar doğrultusunda gerçekleştirmektedir.

Belgesel film için gerçekleştirilen röportajlar, film anlatısına hizmet etmelidir ve röportajlar inandırıcı olmalıdır (Bernard, 2007: 190). Yönetmen, hazırlayacağı röportaj sorularında “Evet” veya “Hayır” cevabını alacağı kapalı uçlu sorular sormamalı, “Ne, niçin, nasıl, nerede, ne zaman, kim” gibi gazeteciliğin temelini oluşturan 5N1K yöntemini kullanarak açık uçlu sorular sormalıdır. Bu soruları hazırlarken, röportajın ele alacağı asıl konulara ve hikaye ile ilgili asıl noktalara dair sorular oluşturulmalıdır ve filmde hikayenin özü/meselesi sorular aracılığı ile ortaya çıkarılmalıdır (Bernard, 2007: 188). Rabiger'e göre, röportajın yönetilmesi, bir nehrin daha hızlı ve daha derin akmasını sağlamak için nehir kıyılarının yükseltilmesi gibi bir sürece benzetilmektedir (Rabiger, 2004: 330). Belgesel film yönetmeni, tıpkı bu şekilde filmin meselesini ortaya çıkarabilmek için röportaj yaptığı kişiye derinlikli sorular sormalıdır. Böylece yönetmen, röportaj esnasında soruları ile toplumsal

oyuncuların yalnızca bilgi açıklayıcı konumda olarak değil, onların hikayedeki varlıklarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu durumu Bernard, Boyd Estus'dan alıntılıyarak şeytanın avukatını oynamayı içeren bir sohbete dahil etme sözü ile ifade etmektedir (Bernard, 2007: 188).

Röpotaj esnasında toplumsal oyuncudan kameraya doğrudan bakması istenmemektedir. Bunun için röportajı gerçekleştiren kişi, kameranın solunda veya sağında oturmalıdır (Bernard, 2007: 189). Yönetmen röportaj esnasında toplumsal oyuncu ile göz teması kurmalı, bir sonraki sorusunu asla düşünmemeli (bu toplumsal oyuncuyu dinlemekten alıkoyar), röportajın tüm kontrolünü katılımcıya bırakmamalı, katılımcının kullandığı kelimelerin arkasında gizli olan alt metinleri ortaya çıkarmalı, sezgilerini, içgüdülerini takip etmeli ve görüşmenin belirli bir yerinde o zamana dek anladıklarını yineleyerek katılımcının tamamlamasını istemeli, eğer görüşülen kişi susarsa, sessizliğine saygı gösterilmeli ve devam etmesi beklenmeli, teşvik edilmeye ihtiyacı varsa, son sözleri sorgulayıcı bir tonda tekrarlanmalı, her şey ilk kez duyulmuş gibi dinlemeli, katılımcı kriz noktasına geldiğinde soru sormaya devam edilmeli ve görüşme sonlandığında eksik olan noktaları ekleme fırsatı verilmelidir (Rabiger, 2004: 346-347).

Glynn'e göre, doğru bir röportaj süreci gerçekleştirebilmek için röportajın neyi kapsayacağı filmin neyi anlattığı ortaya çıkarılarak bilinmeli, yalnızca röportaj yapılacak kişi değil, röportajın konusu iyice araştırılmalı, belgeseldeki toplumsal oyuncular ile iletişim ve uyum inşası sağlanmalı, röportaj esnasında sabit durulmalı ve dikkat dağınıklığına sebebiyet verilmemeli, yönetmen aktif bir dinleme süreci gerçekleştirmeli ve söylenenlerdeki alt metinleri ortaya çıkarabilmeli, röportaj esnasında sessizliğe (katılımcının durakması, düşünmesi, o hissi yaşamasına) önem vermeli, kurgu aşamasında röportaj yapan kişinin görünmez kılınması için (Kurgu aşaması için röportaj) röportaj esnasında karşı tarafa verilecek ifadeleri sessizce iletme becerisini sağlamalı, röportaj yapılan kişinin kültürel geçmişine ait bilgilere hakim olunmalı, sorular doğru yerde ve doğru esnada sorulmalı, yönetmen kendisine en uygun röportaj tarzını belirlemelidir (Glynn, 2011: 147-154).

2.3. Belgesel Filmde Yapım Sonrası Aşama (Post Prodüksiyon, Dağıtım ve Gösterim)

Yapım sonrası aşama, belgesel filmin kurgulanmasından, dağıtılmasından ve gösterilmesinden oluşmaktadır. Bu süreçte ilk olarak belgesel filmin kurgu aşaması gerçekleştirilmektedir. Kurgu/montaj, filmin hem teknik, hem de sanatsal yönünü içermektedir. Kurgu, teknik yönü ile çekimlerin birleştirilmesiyle bir anlatımın ortaya çıkarılmasıdır. Nişancı'ya göre kurgu, bir filmin tamamlanmış çekimlerinin kurgu masasında, bir bütün oluşturacak ve sinema salonunda izlenir hale gelecek şekilde bir araya getirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Nişancı, 2018: 29). Sanat yönü ile kurgu, bir filmin yeniden inşası ve yeniden yaratımdır. Murch'a göre film kurgusu yapıdır, renktir, harekettir, zamanla oynamaktır ve daha birçok anlamı ifade etmektedir (Murch, 2005: 9).

Kurgu, yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası kapsayan ve bir filmin her aşamasında var olan geniş bir sürece işaret etmektedir. Nişancı'ya göre, bir filmin yaratım sürecinde kurgu, film çekiminden önce kurgu (zihinde kurgu, senaryoda kurgu ve çekim senaryosu), çekim sırasında kurgu, çekim sonrası kurgu olarak ayrıştırılmıştır. Nişancı'ya göre, bir bütün olan dünyanın zihinde, parçalar halinde ayrıştırılıp yazım aşamasında tekrar bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan senaryonun, çekim sırasında tekrar parçalara ayrıştırılıp kurgu masasında tekrar ve bir bütünlük içerisinde bir araya getirilmesi süreçlerinin tümü kurgudur (Nişancı, 2018: 11).

Belgesel filmin çekim aşaması kurguda bir bütün oluşturacak şekilde tamamlandıktan sonra filmin hayat bulduğu, bir anlama kavuştuğu ve yeniden yaratıldığı kurguyu içeren yapım sonrası süreç başlamaktadır. Bu süreç Glynne'e göre, ortaya bir belgeselin çıkıp çıkmayacağını anlaşıldığı süreçtir. Ona göre, belgeselin kurgusu gerçekten bir filme mi yoksa birbiriyle bağdaşmayan görüntüler derlemesine mi sahip olunduğunun anlaşılmasıdır (Glynne, 2011: 181).

Belgesel filmin kurgu süreci, kurmaca filmin kurgu sürecinden tamamen farklıdır. Kurmaca filmler, önceden hazırlanmış bir senaryoya ve öyküleme evrelerine sahiptir. Kurgucu, çekilen görüntüler arasından kendi çalışma prensibine ve kurgu algısına göre seçtiği çekim parçalarını senaryoya göre kurgulamaktadır. Belgesel film için ise kurmaca filmlerdeki gibi önceden detaylandırılmış bir senaryo söz konusu değildir. Belgesel filmin bir akış metnine göre veya detaylandırılmamış senaryoya göre çekimleri gerçekleştirilmiştir. Burada çok sayıda çekim parçaları mevcuttur. Glynne, belgesel film kurgusunu boş bir tuvale benzetmektedir, ona göre seçilecek

yaklaşım ve öyküyle ilgili olasılıklar sonsuzdur, bakış açısına bağlı olarak yaratıcı bir uğraş olabileceği gibi, filmin neye benzeyeceği konusunda ipucu vermemekte direnen boş bir tuvale de benzeyebilmektedir (Glyne, 2011: 197).

Belgesel filmin kurgusunda bütçeye bağlı olarak yönetmen kurgusunu kendisi yapabilir. Fakat yönetmenin objektif kararlar alan profesyonel bir kurgucu ile çalışmasında yarar vardır. Bir filmde kurgucunun rolünü Nişancı şu sözler ile açıklamaktadır:

“...kurgucu filmin çekimlerini ve şartlarını bilmediği için sadece gördüğü çekime bakar. O çekim sırasında sette verilen uğraşın, emeğin yani kadraj dışında yaşananların dışında kalır. Çoğu yönetmen uzun uğraşlar sonucu çektiği bir sahnenin ya da çekimin, kurgucu tarafından bir çırpıda filmde atılmasına karşı çıkar. Ancak yetenekli bir kurgucu filmin anlatımına katkıda bulunmayan her parçayı, nesnelliği sayesinde filmin dışında tutar. Bu durum bazen bir sahne için olabileceği gibi, bir plan hatta bir kare için bile olur (Nişancı, 2018: 32).”

Kurgucunun veya yönetmenin kurgu sürecine başlamadan önce belgesel filme dair birtakım noktaları göz önünde bulundurması ve kurguyu zihinlerinde taslak olarak oluşturabilmek adına şu sorulara cevap verebiliyor olması gerekmektedir:

- 1) Hikaye: Nedir? ve nereye gidiyor?
- 2) Karakter: Hikayeyi taşıyacak en güçlü karakter bulunmalı ve karakterin varsa tuhaflıkları, zaafı, ayırt edici özellikleri, sevecen mi yoksa itici mi olduğu sorularına yanıt aranmalı,
- 3) Odak: Filmin odak noktası nedir? ve bakış açısı nedir?,
- 4) Çatışmalar: Belgesel filmdeki çatışmalar nelerdir?
- 5) Basitleştirme: Hiçbir şey eklemeyen, yalnızca filmi yavaşlatan gereksiz malzemeler kaldırılmalıdır (Rosenthal, 2002: 203).

Bu sorulara verilen cevaplar ekseninde kurgu süreci başlamaktadır. Belgesel filmde kurgu süreci, kurmaca film ile aynı aşamalara sahiptir ancak önceden de belirtildiği üzere belgesel filme dair çekim aşamasında birbirinden bağımsız çok fazla görüntü ve ses toplanmıştır. Bunları, yukardaki sorulara verilen yanıtlar ışığında anlamlı bir bütüne dönüştürme çabası ile ilk kurgu süreci teknik anlamda başlamaktadır. Çekim sonrası bir kurgu süreci, temel olarak organizasyon, izleme, kaba kurgu, ince (Final) kurgu, ses kurgusu, renk düzenleme aşamalarından

oluşmaktadır (Nişancı, 2018: 11). Belgesel film yapımına değinen kaynaklarda ise bu aşamalara ek olarak sıralı kaydetme (Logging), ilk montaj (Assembly Cut), kağıt kurgu ve resim kitleme (Picture Lock), seslendirmenin eklendiği aşamalara yer verilmiştir (Rosenthal, 2002: 209; Glynne, 2011).

İlk montaj (Assembly Cut) aşamasına geçilmeden önce organizasyonda sıralı kaydetme (Logging) işlemi yapılmaktadır. Sıralı kaydetme, kurgu sürecinde tüm çekimlere aşına olabilmek için bunların sıralı bir şekilde gruplandırılarak kaydedilmesidir. Bu işlemi editör, organizasyon aşamasında kurguya girmeden önce gerçekleştirmektedir. Kurgucu, bu aşamada görüntüleri izlerken zaman kodunu, görsel eylemi, sesi ve çekim kurguda kullanılıp kullanılmayacağını değerlendirdiği bir sıralı kayıt tablosu oluşturmaktadır (Glynne: 2011: 182). Sıralı kaydetme tamamlandıktan sonra, ilk montaj aşamasına geçilmektedir. İlk montaj, kaba kurguya geçmeden yapılan aşamadır. Bu kavram, Nişancı'nın sınıflandırmasındaki izleme aşamasına denk düşmektedir. Burada kurgucu, teknik değil düşünceye dayalı bir süreç yürütmektedir (Nişancı, 2018: 305). İlk montaj aşamasında, en iyi malzemeler ve en iyi kareler seçilerek arka arkaya sıralanır, burada amaç neye sahip olduğuna dair kaba bir fikir edinmek ve film hakkında genel bir fikir vermektir (Rosenthal, 2002: 209). Ancak bu aşamada dikkat edilmesi gereken, işe yaramayacağı düşünülen çekimlerin kurgu sürecinin dışına atılmaması gerektiğidir. Nişancı'ya göre, kurgu sürecinde, kullanmayacağı düşünülen çekimler bile işe yarayabilmektedir ve bu nedenle silinmemelidir (Nişancı, 2018: 305).

Kaba kurgu aşamasına geçmeden önce, belgesel film yönetmeni filmi ile ilgili yüksek çözünürlüklü fotoğraf, video ve ses arşivlerine, varsa grafik veya animasyonlarını hazır hale getirmelidir (Glynne, 2011: 187-188). Kurgu esnasında kullanım durumu söz konusu olmasa bile filmin nesnel bir düzeyde inandırıcılığını sağlayan bu unsurların toplanması önemlidir. Sonrasında ise gerçekleştirilen röportajların deşifreleri (çekimlerde yer alan konuşmaların teknik bir metinde zaman aralıkları ile yazıya dökülmesi işlemi) hazırlanır ve kaba kurgu için hazır hale gelir.

Kaba kurgu aşaması, kurgunun gerçek anlamda başladığı ilk aşamadır. Bu aşamada çekimler, senaryo doğrultusunda hiçbir detaya yer vermeden dizilmektedir ve filmin akıcı bir şekilde izlenmesi sağlanmaktadır (Nişancı, 2018: 309). Amaç, filmin sahip olacağı öyküyü kabaca kurmaktır. Bu kısımda kurgucu, senaryoya hakim

olarak doğru bir yapı kurmak için doruk noktası, hız ve ritim unsurlarını göz önünde bulundurur, sekanslar arasındaki ilişkiyi ve sekans içinde yer alan çekimler arasındaki ilişkiyi bir düzene koyup sıralamaktadır (Rosenthal, 2002: 209). Belgesel film kurgusu için varsa hazırlanan akış metni/öyküleme doğrultusunda önceden seçilen çekimler bir anlatı oluşturacak şekilde detaylı olarak kesme yapılmadan arka arkaya dizilir. Böylelikle Glynne'nin belirttiği boş tuvale ilk çizimler yapılmış olur. Nişancı'ya göre ise kaba kurgunun en önemli işlevi filmin kurgusuna geniş bir perspektiften bakmayı sağlamasıdır (Nişancı, 2018: 309).

Kağıt kurgusu (Paper Cut) ise kaba kurgu içerisinde yer alan bir bölümdür. Burada çekimler izlenir ve kullanılması planlanan görüntü ve sesler küçük kağıt parçalarına yazılır, sonrasında peşpeşe sıraya dizilir ve duvara asılır (Glynne, 2011: 185). Bu kartlar, kurgu süreci boyunca takip edilerek, filmin nereye gidebileceğini görmede önemli bir rol oynamaktadır (Rosenthal, 2002: 211). Kağıt kurgusu, belgesel filmin puzzle'ı gibidir. Oluşturulan kağıt parçaları birleştirildiğinde ortaya belgesel filmin kendisi çıkmaktadır. Glynne'nin belgesel film yapımına dair çalışmasında kağıt kurgusu örneği şu şekildedir:

Resim 2.4. Kağıt Kurgusu Örneği



(Glynne, 2011: 185).

Kaba kurgunun bitiminde resim kitleme (Picture Lock) adımına geçilmektedir. Burada artık belgesel film kurgusunda kullanılacağından emin olunan çekimler nihai olarak kitlemektedir. Sonrasında kurgucu ve yönetmen birlikte kaba kurguyu izlemektedir ve öykünün/anlatımın köşelerinin yumuşadığı, sahnelerin iyice anlamlı hale geldiği ince (Final) kurgu gerçekleştirilmektedir.

Kurguda yapılan her kesme film anlatısı için bir anlam ifade etmelidir. Kurgulanan her yeni çekimin yeni bir bilgi içerdiğinden ve çekimler arasında bir süreklilik olduğundan emin olunmalıdır (Glynne, 2011: 197).

İnce kurgu sonrasında belgeselin ses kurgusu ve renk düzenlemesi yapılmaktadır. Bu aşamada belgesel eğer bir dış ses anlatımına (Tanrı Sesi veya Otorite Sesi) dayanıyorsa yapılan seslendirmeler ve belgesel filmde kullanılacak ortam sesleri veya müzik eklenmektedir. Son olarak belgesel filmin rengine dair düzenleme süreci gerçekleştirilmektedir.

Kurgu sürecinin bitmesinin ardından belgesel filmin dağıtım ve gösterim süreci başlamaktadır. “Film yapımının yaratım olanakları, yalnızca üretim araçlarına değil, aynı zamanda dağıtım araçlarına da bağlıdır (Rotha, 2000: 187).” ve bir filmi, film yapan onun sinemada, televizyonda veya dijital platformlarda izlenmesi ve izleyicilerle buluşmasıdır. Bu buluşmanın sağlanabilmesi için dağıtım aşaması önemlidir. Filmlerin seyirciler ile buluşmasını sağlayan kişi veya kurumlar dağıtımcılardır. Dağıtımcı, filmlerin sinema salonunda gösterime girmesinden, filmlerin bu salonlara basılı veya dijital biçimde teslim edilmesinden, lisanslamalardan ve pazarlamasından sorumludur (Ekinci, 2019: 226).

Film dağıtımının tarihçesine bakıldığında, Hollywood’un sekiz büyük dağıtım şirketi olan Paramount, Warner Bros., Walt Disney, Sony Pictures, Twentieth Century Fox, Universal, Metro Goldwyn Mayer/United Artist ve Dream Works dağıtım tekeli elinde bulundurmaktaydı (Erus, 2007: 6; Ekinci, 2019: 223). Bu dağıtım şirketleri, geleneksel dağıtım modeli olarak adlandırılan sistemle film dağıtımını yapmaktaydı. Bu sistemde dağıtımcı, gösterimciye (sinema salonu sahibi) filmleri göstermekte, bunun ardından gösterimci, dağıtımcıya her film için teklifte bulunarak aralarında anlaşma sağlanmaktaydı (Ekinci, 2019: 225).

Belgesel filmin dağıtımını iki şekilde gerçekleştirilmektedir. Belgesel film sahibi filmin dağıtımını kendi gerçekleştirebileceği gibi dağıtımcılar ile de çalışabilmektedir. Glynne’e göre dağıtımcılar ile çalışmanın avantajları şunlardır:

İlk olarak dağıtımcılar, dünya çapında birçok farklı dağıtımcılar ile kolayca bağlantı kurabilmektedir, ikinci olarak dünya çapında MipDoc ve Sunnyside of the Doc gibi çeşitli pazarlara katılarak geniş kitlelere ulaşabilmekte ve filmi pazarlayabilmektedir,

üçüncü olarak ise gerekli anlaşmaları yürütmektedirler ve yaptıkları iş karşılığında filmin net karından %30'unu almaktadırlar (Glynn, 2011: 201-202).

Belgesel film dağıtımını kendisi üstlenen bir yönetmen için önemli mecralar arasında film festivalleri bulunmaktadır. Film festivallerinde yönetmen, gösterim seçkisinde yer aldığı filminin gösterimini gerçekleştirebilmektedir. Ayrıca bu ortamlarda yönetmenler dağıtımcılara ulaşabilmektedir. İkinci'ye göre, festivallere katılan yönetmenler dağıtımcılarla çalışırsa, filmin tüm yapım aşamaları boyunca düşünsel bağımsızlığından ödün vermemelidir çünkü, kemikleşmiş yapı içerisinde dağıtımcılar, senaryonun yazımına veya film adının değişmesine, oyunculara ve finansmana kadar her konuya hakim olabilmektedir (Ekinci, 2019: 226).

Yeni iletişim ortamlarının gelişimi ile yönetmenler internet üzerinden dijital platformlar, bağımsız internet siteleri gibi mecralardan kendi filmlerinin dağıtımını gerçekleştirebilmektedir. İkinci'ye göre, internet sayesinde yönetmenlerin dağıtım sürecindeki rolü güçlenmektedir ve film dağıtımını istedikleri mecralarda kendileri gerçekleştirebilmektedir (Ekinci, 2019: 227).

Günümüzde dijital platformlar, belgesel yapımları belirli ücretler karşılığında satın almakta ve kendi platformları üzerinden gösterimlerini sağlamaktadır. Türkiye'de BluTV özellikle festivallerde gösterilen veya ödül ile dönen belgesel yapımlara platformunda yer vermektedir.

Belgesel film yapım aşamaları özetlenecek olursa tablo 2.4.'de yer aldığı gibidir:

Tablo 2.4. Belgesel Film Yapım Aşamaları

Yapım Öncesi Aşama (Pre-Prodüksiyon)	Yapım Aşaması (Prodüksiyon)	Yapım Sonrası Aşama (Post Prodüksiyon, Dağıtım ve Gösterim)
1) Fikir, 2) Fikir Geliştirme, 3) Hikayeleştirme, 4) Sinopsis Yazımı, 5) Belgesel Filmin Biçimini Belirleme, 6) Araştırma,	1) Belgesel Filmin Yönetimi, 2) Aydınlatma Kullanımı, 3) Sesin Kaydedilmesi, 4) Röportaj.	1) Çekim Sonrası Kurgu: 1.1. Sıralı Kaydetme, 1.2. İzleme ve İlk Kurgu, 1.3. Arşiv Görüntülerinin Toplanması ve Deşifre, 1.4. Kaba Kurgu, 1.5. Kağıt Kurgusu,

7) Proje Önerisi Hazırlama ve Bütçe Oluşturma, 8) Yapım Desteği Edinme.		1.6. Resim Kitleme, 1.7. İnce Kurgu, 2) Dağıtım ve Gösterim.
--	--	---



3. BÖLÜM

BLUTV'NİN BELGESEL FİLM YAPIM VE GÖSTERİM PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Dijitalleşme Ekseninde Dijital Yayıncılık, Dijital Platformlar ve BluTV

Teknolojinin gelişimi ve dijitalleşme ile televizyon yayıncılığı alanında bir dönüşüm meydana gelmiştir. Bu dönüşüm ile birlikte dijital yayıncılık ve akabinde dijital televizyon platformları ortaya çıkmış, bu platformlar editoryal değerleri doğrultusunda izleyicilerinin/abonelerinin seyir alışkanlığı ve beklentilerini göz önünde bulundurarak özgün ortak özel yapım belgesel içerikleri üretmeye başlamıştır.

Dijital yayıncılık öncesinde var olan geleneksel (analog) televizyon yayıncılığı, yayıncılığın analog yöntemlerle yapılması esasına dayanmaktadır. Burada içerik, belirli bir kitleye, bir noktadan, hareketli resim kareleri ve ses analog işaretleri halinde PAL, SECAM ve NTSC gibi farklı kodlama programları ile kodlanarak dağıtılmaktadır (Yaman, 2017: 243-244).

Dijital yayıncılığın ve dijital televizyon platformlarının ortaya çıkışında dijital ve dijitalleşme kavramları önem arz etmektedir. Dijital yayıncılığın işleyiş mantığını kavrayabilmek için öncelikle dijitalin ve dijitalleşmenin ne olduğunu bilmek gerekmektedir.

Dijital (sayısal), kavram olarak Latince'de parmak anlamına gelen "digitus" kelimesinden türemiş, İngilizce "Digit" kelime kökü ise 0'dan 9'a kadar olan tam sayıları ifade etmek için kullanılmıştır ve dijitalin temelinde 0 ve 1'li rakamlarla çalışan, "ikili sayı sisteminden" oluşan bilgisayar sistemi yer almaktadır (Zengin, 2016: 186). 0 ve 1'ler, sayısal teknolojide bit olarak isimlendirilmektedir ve bu bitler bir bütün olarak, işlenebilmesi, iletilebilmesi, yayınlanabilmesi amacıyla daha az yer kaplaması ve hızlı iletilebilmesi için MPEG (Motion Pictures Expert Group) ismi verilen blok sıkıştırma algoritması ile sıkıştırılmaktadır (Yaman, 2017: 246-247).

Dijitalleşme ise bu temelde analog mesajları (görüntü ve ses) 0 ve 1'lerden oluşan ikili sayı sistemi halinde sinyallere dönüştürmektedir. Jenkins, görüntülerin, seslerin ve bilgilerin medya platformları arasında rahatça akabileceği ve farklı

ortamlarda kolayca yeniden şekillendirilebileceği bilgi baytlarına dönüşme sürecini dijitalleştirme olarak tanımlamaktadır (Jenkins, 2016: 424).

Bu ekseninde dijital yayıncılık teknik bir şekilde, analog olarak üretilen ses ve görüntülerin 0 ve 1'lerden oluşan bitlere dönüştürülüp gerekli olan kodlama teknikleri yapıldıktan sonra farklı modülasyon teknikleri kullanılarak alıcılara içeriklerin iletilmesi olarak tanımlanmaktadır (Eralp, 2010; Koyuncu, 2017: 316-317). Bu tanımlama bağlamında dijital yayıncılık, geleneksel televizyon yayıncılığında kullanılan analog yöntemlerden, teknolojinin sağladığı dijital imkanların kullanımıyla televizyon yayıncılığının dijitalleştiği yeni bir süreci işaret etmektedir. Dijital televizyon yayıncılığı, sıkıştırma tekniklerinde ileri bir teknolojiye sahip olması nedeni ile analog yayıncılığa göre daha yüksek iletim kapasitesine sahiptir (Kandemir, 2013: 16). Yüksek iletim kapasitesi, yayınların ses ve görüntü açısından daha kaliteli olmasını sağlamaktadır. Dijitalleşme sürecinde yaşanan üç teknik ilerleme dijital yayıncılığın gelişimini sağlamıştır. Bunlar, konvansiyonel yöntemlerden fiber optiğe geçiş, uydu yayıncılığına geçiş ve internettir (Sarı ve Sancaklı, 2020: 248). Bu gelişmeler ekseninde dijital yayıncılık kendi içerisinde farklı gruplara ayrılmıştır. Bunlar, karasal sayısal televizyon yayıncılığı (DVB-T), uydu yayıncılığı (DVB-S), kablolu televizyon yayıncılığı (DVB-C), internet televizyon yayıncılığı ve IPTV olmak üzere dört yayın teknolojisini içermektedir (Yaman, 2017: 249).

Dijital televizyon yayıncılığının çalışma prensibi, verilerin önce paketler haline getirilip bu paketlerin zaman çoğullaması ismi verilen süreçte harmanlanması ve sonrasında tek bir bit dizisi haline getirilip kullanılacak yayın standardına bağlı olarak kiplenerek yayına gönderilmesine dayanmaktadır (Öztürk, 2010: 61).

İzleyici yönünden dijital televizyon yayıncılığı ele alındığında dijitalleşme, izleyicilerin televizyon izlemedeki konumunu değiştirmekte ve izleyiciyi dijitalleştirerek onu yeni bir konuma getirmektedir. Kandemir'e göre, sayısal televizyon yayıncılığı, belirli seviyelerde çoklu-ortam ve etkileşim özellikleri sayesinde sınırlı iletim kapasitesi olan program akışlı, tek yönlü ve etkileşimsiz geleneksel televizyon yayıncılığını ekonomik, sosyal ve kültürel yönden değiştirmekte ve televizyon yayıncılığı yeniden tanımlanmaktadır (Erdem, 2011: 77-78; Kandemir, 2013: 17). Gerçekleşen bu değişim ile etkileşimliliğe (interaktivite) olanak sağlayan dijital yayınlar, izleyicileri edilgen konumundan kopararak onları bu süreçte

“kullanıcı” olarak etkin bir konuma taşımaktadır. Kandemir’e göre, geleneksel yayıncılık, izleyiciyi pasif bir konuma sokmakta ve televizyon izlemek pasif bir davranış olarak değerlendirilmekte, dijital yayıncılığın gelmesi ile izleyici aktif bir konuma gelerek televizyon programını kendisi oluşturmaktadır (Kandemir, 2013: 17-78-79).

Ekonomik yönden ise dijital televizyon yayıncılığı, hem yayıncılık alanında, hem de yapım alanında maliyetleri azaltmıştır. Bu maliyet kalemleri arasında dijital yayıncılık işletme maliyetleri, yapım, yayın, verici maliyetleri vardır (Kandemir, 2013: 17). Dijital yayınlar, çok daha düşük güçlü veriler ile yayın yapabildiği için verici maliyetleri de düşmektedir (Yaman, 2017: 245).

Yapılan araştırmalarda (Parker, 1999; Chalaby ve Segell, 1999; Richeri, 2001; Prario, 2003) dijital televizyon yayıncılığının, analog yayıncılıktan farkı ve getirdiği yenilikler şunlardır:

- 1) Dijital yayınlar, aynı uydu aktarıcısı üzerinden daha kaliteli olarak çok daha fazla televizyon kanalının yayın yapmasına olanak tanımıştır,
- 2) Analog yayınlarda atmosfer şartlarının yaratacağı olumsuzluklar ve iletim ağı hataları nedeniyle meydana gelen gürültü ve parazitler giderilemezken, dijital yayınlarda parazit ve gürültüler giderilebilmekte, daha sağlıklı bir iletişim sağlanmaktadır,
- 3) Dijital yayıncılık, izleyicileri birer kullanıcı olarak aktif konuma sokmakta ve karşılıklı iletişimi mümkün kılmaktadır,
- 4) Dijital yayınlar, internet sayesinde kullanıcıların etkileşimli hizmetlere erişimine olanak vermektedir (Koyuncu, 2017: 317).

Bunlara ek olarak, analog televizyon yayınlarının içerisine yalnızca teletex bilgisi yerleştirilebilmekte iken, sayısal (dijital) yayınlar pek çok hizmeti sunulabilmekte, analog yayınlar sadece televizyondan sabit olarak izlenebilmekte iken, dijital yayınlar hareketli (mobil) olarak masaüstü veya dizüstü bilgisayarlardan, akıllı cep telefonlarından, tabletlerden, oyun konsollarından izlenebilmektedir (Yaman, 2017: 245).

Dijital yayıncılığa bağlı ortaya çıkan dijital platformların temelinde yeni medya ve yakınlaşma (yakınsama) kavramları yer almaktadır. İletişim kuramcısı Lev Manovich tarafından sayısal temsil, modülerlik, değişkenlik, kod çevrimi ve

otomasyon gibi teknik prensipler ışığında ele alınan yeni medya, tek bir medya üzerinden ortak bir sayısal dil inşa eden ve bu tek medya sayesinde tüm verilere kolayca erişilebilen medyalar üstü bir medya olarak tanımlanmaktadır (Yanık, 2016: 901). Bir diğer iletişim kuramcısı Everett M. Rogers (1986: 5-7) ise yeni medyanın etkileşim, kitlesizleştirme ve eşzamansızlık özelliklerine sahip olduğunu ve izleyicilerin bu özellikler sayesinde bireysel olarak kendi tercihleri doğrultusunda zaman ve mekândan bağımsız olarak içeriklerle etkileşim kurabildiğini dile getirmektedir (Yanık, 2016: 902). Yeni medyanın en önemli kavramlarından olan yaklaşma/yakınsama ise medya, iletişim (telekomünikasyon) ve bilgi teknolojileri alanlarının birbirine yaklaşması ve bütünleşmesidir. Bir bitişten çok, bir süreci işaret eden yaklaşma, mevcut teknolojiler, endüstriler, pazarlar, türler ve izleyiciler arasındaki ilişkileri, medya tüketicilerinin haberleri ve eğlenceyi işleme mantığını değiştirmekte, örneğin, cep telefonları yalnızca telekomünikasyon cihazları olarak kullanılmamakta, aynı zamanda internet sayesinde bir çok işi yapmayı mümkün kılmakta, böylelikle medya, yaklaşma sayesinde tüketim yollarını yeniden biçimlendirmektedir (Jenkins, 2016: 36). Medyanın kendisi de kazandığı yeni bağlantı yetenekleri ile karşılıklı olarak (con-) yaklaşp, anti-çizgisel bütünleşerek (-verge) yakınsama (converge) ile yeni medya halini almıştır (Yanık, 2016: 901).

İletişim kuramcısı Henry Jenkins, en genel tanımı ile yaklaşmayı farklı medya sistemleri arasındaki bir dizi kesişim olarak şu şekilde ifade etmektedir:

“Teknolojik, sektörel, kültürel ve sosyal değişiklikleri, kültürümüzde medyada dolaşma yollarına göre tanımlayan bir sözcüktür. Sözcüğün atıfta bulunduğu bazı ortak fikirler, içeriğin farklı medya platformları arasındaki akışını, farklı medya sektörleri arasındaki işbirliğini, eski ve yeni medya arasındaki boşluklarda kalan medya finansı için yeni yapılandırma araştırmalarını, istedikleri eğlence deneyimlerinin arayışında neredeyse her yere giden medya takipçilerinin göçebe davranışlarını içerir. Belki de en geniş anlamıyla, medya yaklaşması çeşitli medya sistemlerinin bir arada bulunduğu ve medya içeriğinin bu sistemler arasında akıcı bir şekilde dolaştığı bir duruma karşılık gelir. Yaklaşma, burada sabit bir ilişki olarak değil, süregelen bir süreç veya farklı medya sistemleri arasındaki bir dizi kesişim olarak anlaşılmaktadır (Jenkins, 2016: 436).”

Dijital yayıncılık, sayısal etkileşimli televizyonun ilk basamağını oluşturmuştur (Öztürk, 2010: 61). Yeni medyanın getirdiği yakınsama sayesinde ise

televizyon yayıncılığı dönüşerek dijital platformlar meydana gelmiştir. Srnicek (2015) platformları, müşteri, reklamcı, hizmet sağlayıcı, üretici, dağıtım ve farklı kullanıcıları bir araya getiren, iki veya daha fazla grubun etkileşim kurmasını sağlayan dijital arabulucular ve dijital altyapılar olarak nitelendirmektedir (Kandar, 2018; Yumurtacı, 2020: 287) Bu tanım ekseninde dijital arabulucular veya dijital altyapılar olan dijital platformlar, televizyon yayınlarının belli kurumlar tarafından dijital kodlara dayalı bir altyapı oluşturularak hedef kitleye sunulması olarak tanımlanmaktadır (Koyuncu, 2017: 317). Ödemeli Yayıncılık Platformu (ÖYP) olarak da tanımlanan bu platformlar, abonelik sistemi veya kullanıcı esaslı ile çalışmakta, ürettiği içerikleri aylık olarak belirli ücretler karşılığında izleyicilerine/abonelerine sunmaktadır (Ödemeli Yayıncılık Platformu (Pay TV) Raporu, 2015: 3; Koyuncu, 2017: 317). Bu platformlarda içerikler, yeni medya ortamı ve izleyiciler için onların istek ve beklentileri doğrultusunda yeniden üretilmektedir (Ergüney, 2017: 55). Bu üretim, Web 3.0'ın getirdiği imkanlar çerçevesinde sağlanabilmektedir. İnternetin geleceği olan ve semantik web adlandırılan Web 3.0, yapay zekaya sahip makinelerin okuduğu, anladığı, yorumladığı dev bir veritabanı sistemi olarak internetteki içerik ve bilgileri kontrol edebilen ve kullanıcılara en uygun kişiselleştirilmiş içerikleri sunan bir sistemdir (Güçdemir, 2015: 34-35). Bu dev veri tabanı sayesinde, doğru bilgi, doğru mesaj, doğru zamanda, doğru hedef kitleye aracısız ve doğrudan ulaşabilecektir (Güçdemir, 2016: 9).

McLuhan'a göre, her yeni araç kendisinden önce gelenin içeriğini alarak ortaya çıkmaktadır (Armes, 2019: 187). Televizyon yayıncılığının dijitalleşmesi ile ortaya çıkan dijital televizyon platformları, televizyonun temel yayın prensiplerini alarak, izleyicilerin beklentisi doğrultusunda hazırlanan içerikleri, dijital yayıncılığın bir getirisi olarak televizyonun yanı sıra telefon, tablet, dizüstü bilgisayar gibi taşınabilir cihazlardan sunmaktadır. Bu ekseninde dijital platformlar, internet ile televizyon yayıncılığını birleştiren, etkileşimli yayıncılığın önünü açan, içerikleri farklı beklentileri göz önünde bulundurarak hazırlayan mecralardır (Koyuncu, 2017: 319).

Dijital bir televizyon platformu olarak Türkiye'de yayın yapan BluTV, Doğan Holding bünyesinde 2015 yılında kurulmuştur ([BluTV – Vikipedi \(wikipedia.org\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/BluTV) Erişim Tarihi 17.12.2020) ve 23 Ocak 2016 yılında yayın hayatına başlamıştır (Ergüney, 2017: 55). BluTV, istenilen zamanda ve istenilen yerde, internet bağlantılı

bilgisayar, tablet, mobil cihaz ya da akıllı televizyonlar (Smart TV) aracılığı ile birbirinden farklı dizi, film, belgesel film veya canlı yayınların izlenebildiği abonelik sistemi ile çalışan reklamsız dijital bir televizyondur. Teknik altyapı olarak gerçek zamanlı veri akışı ve VOD (Video on Demand/İsteğe Bağlı Video Yayını) teknolojileri aracılığı ile internet üzerinden kullanıcılara hizmet sağlamaktadır. VOD teknolojisi, kullanıcıların görsel-işitsel içerik seçmelerine ve televizyon serisi veya filmlerini izlemelerine olanak tanımakta, izleyiciler kendi evlerinin konforlarında zaman ve planlama endişesi yaşamadan, aylık abonelik ücretler karşılığında (Netflix veya Amazon Prime gibi abonelik temelli SVOD Subscription based Video on Demand) platformun yayınladığı sınırsız içeriğe erişebilmektedir (Kandar, 2018; Yumurtacı, 2020: 289). BluTV’de içerikler, her ay BluTV üyelerine özel olarak güncellenmektedir (<https://destek.blutv.com/hc/tr/articles/115001651409-BluTV-nedir> Erişim Tarihi 30.06.2020).

3.2. Araştırmanın Problemi

Teknoloji ile belgesel film yapım ve gösterim pratikleri arasında sürekli olarak ilerleyen ve gelişen bir ilişki süreci söz konusudur. Bu süreçte teknoloji gösterim mecrasına bağlı olarak belgesel filmi biçim ve içerik yönünden değiştirmektedir. Günümüzde teknolojinin sağladığı teknik imkanlar, bu imkanlar doğrultusunda gerçekleşen dönüşüm ve dijitalleşme sayesinde günümüzde belgesel film, teknik açıdan gösterim mecrası olarak kendine abonelik usulü ile çalışan dijital platformlarda yer bulmakta, sinema ve televizyonda kendine has özellikler edinen belgesel film, bu platformların ve yeni medya mecrasının kendine has özellikleri ve izleyicinin/abonenin izleme edimlerinin değişmesine bağlı olarak yapım ve gösterim pratikleri biçim ve içerik yönünden değişerek dijital platformlarda yeni bir belgesel anlatı dili ortaya çıkmaktadır.

Bu araştırmanın problemi, tüm bu açıklamalar ekseninde dijitalleşme neticesinde ortaya çıkan dijital platformlarda, belgesel film yapım ve gösterim pratiklerinin geçirdiği dönüşümün ve ortaya çıkan yeni belgesel anlatı dilinin, yapım ve gösterim pratiklerinin ne ve nasıl olduğunun, sinema ve televizyondaki belgesellerden farklılıklarının neler olduğunun BluTV ortak özel yapım belgeselleri

özelinde inceleyerek dijital platformlara özgü yeni belgesel dilinin yapım ve gösterim pratikleri yönünden tanımlanmasından oluşmaktadır.

3.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada dijital platformlarda belgesel film yapım ve gösterim pratiklerinin, teknik ile yapım biçimi-içeriği ve gösterimi arasındaki ilişki ekseninde yapım öncesi, yapım, yapım sonrası süreçleri ve gösterimleri boyunca nasıl gerçekleştirildiğinin BluTV ortak özel yapım belgeselleri özelinde, BluTV ve ilgili yapımların yapımcı ve yönetmenleri ile görüşme gerçekleştirilerek incelenmesini, bu görüşmelerde elde edilen verilerin betimsel analizi yapılarak BluTV özelinde dijital platformlarda ortaya çıkan yeni belgesel anlatı dilinin dijital platformda geçirdiği dönüşüm sonucunda biçim ve içerik yönünden aldığı yeni formun tanımlanmasını, dijital platformlardaki belgesellerin yeni medyaya bağlı olarak sinema ve televizyon belgesellerinden farklarının neler olduğunun ortaya konulması amaçlanmaktadır.

3.4. Araştırmanın Önemi

Belgesel film, gösterim mecrası ve kullanılan teknikler değiştikçe yapım ve gösterim aşamaları açısından dönüşerek yeni bir belgesel formu halini almaktadır. Bu süreçte, tekniğin gelişimi ile belgesel filmin dönüşümü arasında ileriye dönük devamlı ilerleyen ve gelişen bir ilişki süreci söz konusudur. Belgeseller, sinemada belgesel film olarak isimlendirilirken, televizyonda televizyon belgeselleri veya belgesel diziler olarak isimlendirilmektedir. Dijital platformlarda ise belgesel adına bu kapsamda yeni bir tanımlama/isimlendirme yapılması gerekmektedir.

Bu araştırma, daha önce çalışılmamış olan dijital platformda belgesel filmin yapım ve gösterim pratikleri açısından geçirdiği dönüşümü BluTV örneğinde ortaya koyarak literatüre yeni bir katkı sunması, dijital platformlarda belgeselleri BluTV özelinde yeni bir şekilde tanımlaması/isimlendirmesi, bu belgesellerin yapım ve gösterim pratiklerini şablon olarak ortaya koyması ve daha önce çalışılmamış olan dijitalleşme ekseninde belgesel yapım ve gösterim pratikleri alanındaki çalışmalarda bir ilk olması, belgesele yeni bir bakış ve yeni bir çerçeve sunması açısından önemlidir.

3.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada dijital platformlarda belgesel film yapım ve gösterim pratikleri, BluTV özelinde incelenerek belgeselin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçleri

ve platformun teknik doğasına bağlı olarak gerçekleşen gösterim süreci ile dijital platformun doğasına bağlı olarak ortaya çıkan yeni belgesel anlatı dilini ortaya koyabilmek adına sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği kullanılarak dijital platform BluTV ile, BluTV’de Drama Departmanı Müdürlüğü yapmış Sarp Kalfaoğlu ile, Pavyon (2019) belgesel dizisi adına yapım yönetmeni Sami Öztürk ile, Ankara Havası (2020) belgesel dizisi adına Ankara Film Evi’nden belgeselin yapımcısı Duygu Çıkı ile, Ganyan (2020) belgesel dizisi adına belgeselin yönetmeni Cem Tabak ile, Parayı Vuranlar ve Sıkışmışlık belgesel dizileri adına 140journos yapım şirketi kurucusu ve yapımcısı Engin Önder ile yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Stewart ve Cash (1985) görüşmeyi, “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 129). Bu ekseninde yapılandırılmış görüşme, önceden belirlenmiş soru setine dayalı soru formu oluşturularak gerçekleştirilmektedir (Sayım, 2019: 104). Patton (1987), bu yöntemi, “Görüşme Formu Yaklaşımı” olarak tanımlamaktadır. Patton’a göre burada görüşme sırasında irdelenecek sorular veya konular önceden hazırlanır ancak görüşme esnasında araştırmacı daha detaylı bilgi almak isterse ek soru sorabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 132). Görüşme formunun kullanılması ile araştırma problemi ile ilgili tüm boyutların ve sorunların kapsanması güvence altına alınması sağlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 132). Görüşme formunda yer alan sorular, 3.8. Araştırma Soruları başlığı altında yer almaktadır.

Görüşme sonucunda elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz kullanılmıştır. Bu yaklaşımda elde edilen veriler, önceden belirlenen temalara göre özetlenmektedir, burada amaç, görüşülen kişi veya kişilerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek adına doğrudan alıntılara yer vererek görüşmeyi yorumlanmış şekilde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239). Betimleme işlemi, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya ilgili durumların ne oldukları veya belli özelliklerinin neler olduğunun ortaya çıkarılması işlemi olarak tanımlanmaktadır (Sayım, 2019: 40). Bu tanımdan hareketle betimsel analiz, araştırma problemine ilişkin olarak verilerin, neleri söylediğinin ya da hangi sonuçları ortaya koyduğunun betimlemelerle açıklanması, yorumlanması, neden-sonuç ilişkisine irdelenmesi ve birtakım sonuçlara ulaşılmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 238-239-

240). Burada sonuca ulaşabilmek için ilk olarak veriler, önceden belirlenmiş tema başlıklarına göre sınıflandırılmaktadır ve bu başlıklar çerçevesinde analiz yapılmaktadır (Baltacı, 2019: 379).

Yapılan görüşmelerde amaç, BluTV özelinde dijital platformlardaki belgesel yapım ve gösterim pratiklerini tanımlamaktır. Bu kapsamda görüşmelerde elde edilen verileri betimsel olarak analiz edebilmek adına dijital platform BluTV'nin ürettiği ortak özel yapım belgeseller, BluTV'nin belgesel yapım kararına ilişkin yaklaşımları, ortak özel yapım belgesellerin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları ve gösterim pratiklerine dair süreçler tematik çerçeveleri oluşturmakta ve bu bağlamda tematik çerçeve başlıkları hazırlanmaktadır. Görüşme soruları ekseninde oluşturulan tematik çerçeve başlıkları şunlardır:

- 1) Dijital platform BluTV'de ortak özel yapım belgeselinin yapım fikri, içeriği, süresi, bölüm sayısı ve kanalın editoryal çerçevesi gibi dijital platforma ait belgesel yapım kararı yaklaşımları,
- 2) Dijital platform BluTV'de ortak özel yapım belgeselinin yapım öncesi aşaması özelinde yapım pratikleri,
- 3) Dijital platform BluTV'de ortak özel yapım belgeselinin yapım aşaması özelinde yapım pratikleri,
- 4) Dijital platform BluTV'de ortak özel yapım belgeselinin yapım sonrası aşaması özelinde yapım pratikleri,
- 5) Dijital platform BluTV'de ortak özel yapım belgeselinin gösterim pratiği.

Tematik çerçevelere bulgular kısmı içerisinde görüşme soruları ve görüşmelerden elde edilen verilerle birlikte yer verilmiş, elde edilen veriler betimsel analiz edilmiş ve BluTV özelinde dijital platformlarda belgesel film yapım ve gösterim pratikleri şablonlaştırılmıştır.

3.6. Araştırmanın Evreni

Araştırma başlığını tarif eden ve araştırma sonuçlarının kendisi için genellendiği kitle olan evren (Sayım, 2019: 91), bu çalışmada araştırmanın başlığı olan dijital platformlar, bu platformların ürettiği ortak özel yapım olan belgeseller ve bu belgesellerin yapım ve gösterim pratiklerinden oluşmaktadır.

3.7. Sınırlılıklar ve Örneklem

Evrene göre daha küçük olan örneklem, içinden seçildiği evreni temsil ettiğine inanılan ve araştırmanın fiili kapsamını gösteren küçük bir grup olarak tanımlanmaktadır (Sayım, 2019: 91). Daha çok sayıda birey, olay veya olguyu içeren evren, belirli yöntemlerle örneklem adı verilen küçük ve çalışılabilir bir büyüklüğe indirgenerek elde edilen sonuçlar evrene genellenmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 113).

Evren hipotezin denenmesi açısından çok geniş olduğu için (Dünya çapındaki tüm dijital platformlar) ve Türkiye’deki dijital platformların belgesel film yapım ve gösterim pratiklerinin nasıl gerçekleştiğinin ortaya konulması amaçlandığı için çalışma ilk olarak Türkiye ile sınırlandırılmaktadır. Yapılan sınırlandırma içerisinde örneklem olarak Türkiye’de ilk kez abonelik sistemi ile (aylık ücret karşılığında) yayın yapan ve platformları adına birlikte çalıştığı yapımcı veya yönetmenlerle ortak özel yapım belgeseller üreten BluTV seçilmiştir.

BluTV platformunda yer alan belgesel kategorisi içerisinde ortak özel yapım belgesellerin yanı sıra film festivallerinde gösterilen veya bağımsız yönetmenler tarafından üretilmiş yerli belgesel yapımlara ve uluslararası belgesel serilerine yer vermektedir. Platformda yer alan ortak özel yapım belgesellerin haricinde BluTV’nin satın aldığı ve gösterime sunduğu yerli ve yabancı belgesel yapımlar şunlardır:

- 1) Kolej Havası (2019),
- 2) Kan Uykusu (2006) 1 Sezon-4 Bölüm,
- 3) Watergate (2018) 1 Sezon-6 Bölüm,
- 4) Sıra Dışı İnsanlar (2015),
- 5) The 2000s (2018) 1 Sezon-8 Bölüm,
- 6) North America with Simon Reeve (2019) 1 Sezon-5 Bölüm,
- 7) Yaşar Kemal Efsanesi (2017),
- 8) Expedition with Steve Backshall (2019) 1 Sezon-18 Bölüm,
- 9) The Sixties (2014) 1 Sezon-10 Bölüm,
- 10) Güzel Adam Süreyya (2018),
- 11) Kennedys (2018) 1 Sezon-6 Bölüm,
- 12) Vargit Zamanı (2019),
- 13) Marina Abramovic The Artist is Present (2012),
- 14) Resistance Fighters (2019),

- 15) The Nineties (2017) 1 Sezon-8 Bölüm,
- 16) Kedi (2016),
- 17) The Vagina Monologues (2002),
- 18) Women Make Film (2018),
- 19) Mediterranean with Simon Reeve (2018) 1 Sezon-4 Bölüm,
- 20) Russia with Simon Reeve (2017) 1 Sezon-3 Bölüm,
- 21) The Eighties (2016) 1 Sezon-8 Bölüm,
- 22) The Kingmaker (2019),
- 23) The Seventies (2015) 1 Sezon-8 Bölüm,
- 24) Anafartalar (2019),
- 25) The Cult of The Family (2019) 1 Sezon-3 Bölüm,
- 26) The Shadow of Gold (2019) 1 Sezon-2 Bölüm,
- 27) Stolen Daughters: Kidnapped by Boko Haram (2018),
- 28) Mommy Dead and Dearest (2017),
- 29) Wasted! The Story of Food Waste (2017),
- 30) 1968 (2018) 1 Sezon-4 Bölüm,
- 31) Hitchcock Truffaut (2015),
- 32) The Price of Everything (2018),
- 33) Meet Jim (2018),
- 34) Meeting Gorbachev (2018),
- 35) David Lynch The Art Life (2016),
- 36) Questioning Darwin (2014),
- 37) Inside Obama White House (2016) 1 Sezon-4 Bölüm,
- 38) Stacey Dooley Investigates: Fashion's Dirty Secrets (2018),
- 39) Rudolf Nureyev Düşlerinin Adası (2016),
- 40) Ballet Now (2018),
- 41) The Traffickers (2016) 1 Sezon-8 Bölüm,
- 42) Food Exposed The Traffickers (2018) 1 Sezon-8 Bölüm,
- 43) American Dynasties The Bush Years- Family, Duty, Power (2019) 1 Sezon-6 Bölüm,
- 44) Stacey Dooley Investigates: Shot By My Neighbour (2018),
- 45) Louis Theroux Surviving America's Most Hated Family (2019),

- 46) Louis Theroux Altered States; Choosing Death (2018),
- 47) Sensiz Yaşanmaz (2012),
- 48) Louis Theroux The Night in Question (2019),
- 49) Stacey Dooley Investigates: Face to Face with Suicide Bomber (2018),
- 50) EfsaneT (2020) 1 Sezon-5 Bölüm,
- 51) Renkli Veli (2020) 1 Sezon-3 Bölüm,
- 52) Sait Maden Şık Derviş (2018),
- 53) Hungry Eyes (2019),
- 54) Yüzyüzeyken Konuşuruz (2019),
- 55) Saz (2019),
- 56) Sistem Der Ki: Harca (2019),
- 57) Sistem Der Ki: Harca (2020),
- 58) Haydar (2019),
- 59) ISIS Leaks Inside The Monster's Mind (2018),
- 60) Clouds (2019),
- 61) Amina (2019),
- 62) Hermana (2017),
- 63) Kamilet (2013),
- 64) Heroes Şehitler (2019),
- 65) Hostage(s) (2019),
- 66) The Mediterranean Burnout (2018),
- 67) Matangi/Maya/M.I.A (2018),
- 68) Ghosts of Abu Ghraib (2007),
- 69) In Vogue: The Editor's Eye (2012),
- 70) The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley (2019), ([Belgesel – Belgesel İzle – BluTV](#) Erişim Tarihi 26.12.2020).

Söz konusu bu belgesel yapımlar dijital platform için özel olarak üretilmediği için tezin örnekleme dahil edilmemektedir. Dijital platform için (dijitale) özel olarak üretilen ortak özel yapım belgeseller (BluTV'nin istediği belgesel yapım fikri doğrultusunda belirlenen bütçe karşılığında dışarıdan ortaklaşa çalıştığı yapımcı veya yönetmenlerin üretmiş olduğu belgesel serileri) evreni yansıtacağı için araştırmanın örnekleme olarak seçilmiştir. Örneklemin incelenmesinde amaçlı örnekleme

yöntemlerinden kartopu veya zincir örnekleme seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasını, olgu ve olayların keşfedilmesini ve açıklanmasını sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 118). Amaçlı örnekleme yöntemlerinden olan kartopu veya zincirleme örnekleme ise araştırma hakkında zengin bilgi kaynağına sahip birey veya durumların saptanmasını sağlayan, “Bu konuda en çok bilgi sahibi kimler olabilir?” sorusuyla araştırma sürecinin başladığı, süreç ilerledikçe elde edilen isimler veya durumlar kartopu gibi büyüüp devam ederek belirli bir süre sonra belirli isimlerin öne çıkmaya başlamasıyla araştırmacının görüşmesi gereken birey ve ilgilenmesi gereken durum sayısı azaldığı bir örnekleme yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 122). Seçilen bu örnekleme yöntemi ile ilk olarak araştırma konusu hakkında detaylı bilgiye sahip olan BluTV ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, yapılan görüşmeler neticesinde ortak özel yapım belgesellerinin yapımcı ve yönetmenleri ile ortak özel yapım belgesellerinin yapım ve gösterim pratikleri üzerine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Örnekleme kapsamında ele alınan ortak özel yapım belgesel serileri şunlardır:

1) Pavyon (1 Sezon-6 Bölüm/2019): Ankara’daki eğlence mekânları olan pavyonları, anlatının öznesi konumuna getirerek gece hayatını kurmaca öğeler ile – oyuncular ile- birleştiren, anlatı içerisindeki karakterlerin bu mekânlar içerisinde kendilerini yeniden tanımlamalarını “Alemlerle Tanışma”, “Kim Kime Abone?”, “Angara Müziği”, “Atmosfer Yaratmak” ve “Müdavimler” bölümleri ile ortaya koyan, eğlence unsurunu Ankara müziği ile destekleyen ve bütününde Ankara pavyon kültürünü aktaran belgesel serisidir.

2) Ankara Havası (1 Sezon-4 Bölüm/2020): Ankara’daki yaşamı, her bölümünde panoramik olarak Ankara’ya özgü motifleri kullanarak ele alan, bölümlerinde Mustafa Kemal Atatürk sevgisine Ankara’lılara sorduğu sorular ile ortaya çıkararak değinen, Ankara’nın futbol takımı Ankaragücü’ne, Ankara’nın en önemli üniversitelerinden olan ODTÜ’ye ve Çiçin Yenidoğan’da yaşanan TOKİ kentsel dönüşümüne sosyolojik, ekonomik ve politik açıdan değinen ve bölümlerin toplamında bir Ankara portresi sunan toplumsal belgesel serisidir.

3) Ganyan (1 Sezon-4 Bölüm/2020): Türkiye’deki at yarışı kültürünü, yarışseverler, sunucular, at sahipleri, seyisler, jockeyler ve bahisçilerin anlatımı

üzerinden hikayeleştirerek aktaran, koşu anına kadar yaşananlardan, kaybedenlere kadar geçen sürece odaklanan belgesel serisidir.

4) 140journos Parayı Vuranlar (1 Sezon-3 Bölüm/2018): 1990'lar Türkiye'sinde insanların paralarını haksız olarak ellerinden alan dolandırıcıları Jed Fadıl, 900'lü Hatlar ve Saadet Zinciri bölümleri ile ele alarak aktaran, içerik yönünden araştırma veya derleme belgesel serisidir.

5) 140journos Sıkışmışlık (1 Sezon-6 Bölüm/2019): Farklı şehirlerde, birbirinden farklı hayatlar yaşayan 6 farklı karakterin (Örneğin, Ressam bir genç, Epilepsi Hastası Önder vb.) belirli durumlarda, aile, devlet ve toplum karşısında yaşadığı öfke, çaresizlik, utanç, kabulleniş ve mutluluk gibi duygu durumlarına odaklanarak anlatısını aktaran belgesel serisidir.

Araştırmanın gerçekleştirildiği ilgili tarihte BluTV'de yer alan Erkan Can ve Güven Kıraç'ın birlikte Küba seyahatlerini ele alan "Bize Gezmek Olsun" 1 Sezon-3 Bölüm (2018) yapım ile, sosyal medya fenomeni Sibil Çetinkaya ve 'AhmetKarya' hesabının sahibi Ahmet Aksöz'ün anlatıcı konumunda, Türkiye'nin Adana, Urfa, Tokat, Konya, İzmir, Giresun, İstanbul gibi farklı yerlerini gezerek yeni tatlar aradığı "Kafayı Yersin" 1 Sezon-13 Bölüm (2019) yapımları, BluTV belgesel kategorisinde olmasına rağmen belgesel filmin tanımlanması ve özü gereği yönetmenin kendine özgü bakış açısını sahip olduğu toplumsal bilinç ile içinde yaşadığı dünyada varolan gerçek olayları ve bu olayları yaşayan toplumsal oyuncuların gerçek benliklerini, kurmacaya yer vermeden ve gerçekliğe sadık kalarak kaydettiği, kendi görüşünü, kendi kişisel üslubunu hikayeleştirerek sunduğu belgesel biçimini taşımadıkları için söz konusu ilgili iki yapım araştırmaya dahil edilmemiştir.

3.8. Araştırma Soruları

Araştırmanın problemi ve amacı doğrultusunda BluTV'nin belgesel film yapım ve gösterim pratiklerini inceleyebilmek adına araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1) Dijital platform BluTV ortak özel yapım belgesellerinde ortaya çıkan yeni belgesel anlatı dili biçim-içerik ve teknik ilişkisi yönünden platformda nasıl bir form halini almaktadır? Bu soru ile dijital platformlarda ortaya çıkan yeni belgesel anlatı dilinin tanımlanması/isimlendirilmesi amaçlanmaktadır.

2) BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları nasıl bir süreç ile gerçekleşmektedir? Bu soru ile dijital platformların belgesel film yapım pratiklerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

3) BluTV ortak özel yapım belgesellerinin gösterim aşaması nasıl bir süreç ile gerçekleşmektedir? Bu soru ile dijital platformların gösterim pratiklerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

4) BluTV ortak özel yapım belgesellerini, sinemadaki belgesel filmlerden ayıran içerik ve biçimsel özellikler nelerdir? Bu soru ile dijital platformlardaki belgesellerin, sinemadaki belgesel filmlerden farklılıklarına göre tanımlanması amaçlanmaktadır.

5) BluTV özel yapım belgesellerini, televizyon belgesellerinden ayıran içerik ve biçimsel özellikler nelerdir? Bu soru ile dijital platformlardaki belgesellerin, televizyondaki belgesel dizilerinden farklılıklarına göre tanımlanması amaçlanmaktadır.

6) Teknolojinin sağladığı teknik yenilikler, yeni medya ve seyircilerin değişen izleme alışkanlıkları ile BluTV'nin belgesel film yapım ve gösterim pratikleri arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu soru ile teknolojinin, yeni medyanın ve buna bağlı olarak seyircinin değişen izleme alışkanlıklarının belgesel anlatı dilini değiştirdiğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

7) Gösterim mecrasının farklılaşması ile belgesel film yapım ve gösterim pratikleri arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu soru ile dijital platformlarda gösterimin, yeni medya mecrasının doğası gereği belgesel anlatısına olan etkisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

BluTV ve BluTV'nin ortak çalıştığı yönetmen ve yapımcılarla gerçekleştirilecek görüşme için araştırma sorularından yola çıkarak aşağıda yer alan yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış ve BluTV ile ilgili yapımların yapımcıları ve yönetmenlerine aşağıda alfabetik olarak sıralanan sorular sorulmuştur:

a) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi aşamasında hikayeleştirme (senaryolaştırma veya akış metni yazımı), araştırma ve ön hazırlık süreci nasıl ve hangi adımlarla gerçekleşmektedir?

b) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinde biçim (yönetmenin belgesel konusunu kamera ile nasıl kayda alacağı veya gözlem şekli),

kamera açısı, hareketi, konumu, çekim ölçeği ve aydınlatma tercihi (doğal aydınlatma veya yapay aydınlatma) gibi belgesele ait sinematografik unsurlar nelerdir ve bu sinematografik tercihler dijital platformlarda nelere dikkat edilerek, nasıl belirlenmektedir?

c) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin çekim öncesi, çekim ve çekim sonrası post prodüksiyon ekibi kimlerden oluşmaktadır?

d) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin çekim süreci nasıl gerçekleşmektedir ve dijital platform için üretilen belgesellerin yapım süreçleri boyunca özellikle hangi noktalara dikkat edilmektedir?

e) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin yapım aşamasında röportaj yapılacak kişiler için seçim kriterleri nelerdir? Seçilen karakterlerin (toplumsal oyuncuların) benliğinin gerçekte var olduğu gibi sunabilmesi için çekim esnasında nelere dikkat edilmektedir? Pavyon özel yapım belgeseli örneği özelinde belgeselde yer alan kurmaca unsurlara (oyunculara) neden yer verilmektedir?

f) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin yapım sonrası aşamasında belgeselin kurgusu (İzleme ve Organizasyon, Deşifre, Kaba Kurgu, İnce Kurgu) hangi aşamalarda nasıl bir süreçle gerçekleşmektedir? Dijital platformda yayınlanacak olan belgesellerin kurgusunda kullanılan ritim, tempo ile kesme sıklığı ve çekimler arası genel geçiş türleri gibi teknikler nelerdir? Kurgu sürecinin ve bu tekniklerin seçimi ile dijital platformlarda yayınlanması arasındaki ilişki nedir?

g) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinde anlatının röportajlar ile ilerlemesi veya görüntülere dayanarak ilerlemesi gibi kararlar hangi doğrultuda alınmaktadır?

h) BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinde anlatının boyut kazanabilmesi için kullanılacak olan müzikler nasıl belirlenmektedir? Anlatıda ne tür müzikler tercih edilmektedir? Ses kurgusu nasıl ve neye göre gerçekleşmektedir? (Dış Ses veya Otorite Sesine Dayalı Anlatımına Dayalı Kurgu, Karakterin/Tanıkların Anlatımına Dayalı Kurgu) Bu tercihler ile dijital platformda yayınlanması arasındaki ilişki nedir?

Bu sorulara ek olarak belgesel film yapım ve gösterim pratiklerini BluTV'nin bakış açısından ele alabilmek, kanalın editoryal değerlerine yer verebilmek, bölümler

ve gösterim süreçleri hakkındaki görüşlerini inceleyebilmek adına yukarıdaki sorulara ek BluTV ile yapılan görüşmede aşağıdaki 6 soruya yanıt aranmıştır:

i) BluTV bir belgeselin yapım fikrine nasıl karar vermektedir? Belgesel fikrinin belirlenmesi ile izleyici beklentisi arasındaki ilişki nedir?

j) Pavyon ve Ankara Havası ortak özel yapım belgeselleri örneği özelinde Ankara'ya özgü hikayeler neden tercih edilmektedir? Bu tercihin izleyici beklentisi ile ilişkisi nedir?

k) BluTV ortak özel yapım belgesellerinin konuları/içerikleri hangi kriterler doğrultusunda belirlenmektedir? Bu kriterler ile izleyici beklentileri arasındaki ilişki nedir?

l) Bir BluTV ortak özel yapım belgeseli ortalama kaç bölümden oluşmaktadır ve bir bölümlük ortalama süresi kaç dakikadır? Süreye, bölüm sayısına ve sezon devamlılığına nasıl karar verilmektedir? Bu kararlar ile izleyici beklentisi arasındaki ilişki nedir?

m) BluTV'de ortak özel yapım belgesellerin yayınlanma koşulları, editoryal değerler ve dikkat edilen unsurlar nelerdir?

n) BluTV ortak özel yapım belgesellerinin gösterim süreci nasıl gerçekleşmektedir? Bu içeriklerin gösterim zamanlaması nasıl ve neye göre planlanmaktadır?

3.9. Bulgular ve Verilerin Analizi

Dijital platform BluTV'ye ait belgesel yapım yaklaşımlarının oluşturduğu ilk tematik çerçeve, BluTV'nin ortak özel yapım belgeselleri için yapım fikrini ve yapım kararı almasını, yapımın içeriğini, süresini ve bölüm sayısını, kanalın belgesel yapımı özelinde editoryal değerlerinin neler olduğunun ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Bu doğrultuda ilk olarak BluTV'de ortak özel yapım belgeselin yapım kararına ilişkin platforma özgü süreci inceleyebilmek adına "BluTV bir belgeselin yapım fikrine nasıl karar vermektedir? Belgesel fikrinin belirlenmesi ile izleyici beklentisi arasındaki ilişki nedir?" sorusu ile "BluTV ortak özel yapım belgesellerinin konuları/içerikleri hangi kriterler doğrultusunda belirlenmektedir? Bu kriterler ile izleyici beklentileri arasındaki ilişki nedir?" sorusu sorulmuştur.

BluTV’de belgeselin yapım fikri ve yapım kararı ilgili dönemde drama departmanının çalışma pratiğine ve dijital platformun çalışma yoğunluğuna bağlı olarak değiştiği belirtilmektedir. BluTV Drama Departmanı Müdürlüğü yapmış olan Sarp Kalfaoğlu bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: “...Platform büyüdükçe BluTV daha fazla içerik sipariş edecek, daha fazla içerik sipariş ettikçe, sayı arttıkça her birine tek tek konsantre olma oranı azalacak. Dolayısıyla daha farklı belgesel kabul ediş biçimleri ortaya çıkacak BluTV tarafından.”

Bu açıklama ekseninde BluTV, iş yoğunluğuna bağlı olarak çalışma pratiklerinin şu şekilde ilerlediğini belirtmektedir: Drama departmanı, aktif olarak çalıştığı yapımlarda senaryo, oyuncu seçimi, yapımda kullanılacak müzikler ve post prodüksiyon aşaması da dahil olmak üzere tüm yapım süreçlerinde bilfiil yer almaktadır. Aktif olarak çalışmadığı yapımlarda ise, istediği yapım fikri çerçevesinde ortak yapımcılar ve yönetmenler ile koordineli bir süreç yürüterek, editoryal değerleri, kanalın beklentisi ve platformun doğası çerçevesinde yapımların takibini yürütmekte, gerekli bulunduğu noktalarda revizyonlar vererek ortak özel yapım belgesellerin hazırlanmasını sağlamaktadır.

Genel itibari ile BluTV, bir belgeselin yapım kararına Türkiye veya dünyanın gündemine, yayın politikasına ve yayın akışına göre karar vermekte olduğunu dile getirmiştir. Bu kararda, “ben bu içeriği, bu platform dışında hiçbir yerde izleyemezdim.” düşüncesinin hakim olduğu belirtilerek platformun izleyicisine/abonesine sunduğu belgesel içeriklerinin spesifik olmasına dikkat edildiği bildirilmektedir. BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, belgesel yapım fikirlerinin kararında diğer dijital platformlarda (Netflix, Amazon, Exxen, Gain vb.) veya diğer mecralarda (televizyon veya YouTube vb. yeni iletişim ortamları) olmayan, diğer ortamlarda yayınlanmaya cesaret edilemeyen, lokal odaklı belgesel içeriklerine yer verildiğini, BluTV’nin başarılı olmuş lokal belgesel içeriklerinde kültür, müzik, dans, komedi gibi öğelerin ve otantik karakterlerin olduğuna ve bu öğelerin ortak özel yapım belgeselleri olan Pavyon (2019), Ankara Havası (2020), Ganyan (2020) ve bir satın alım olan kurmaca anlatılı Benim Varoş Hikayem (2017)’de bulunduğuna değinmektedir. Ayrıca verilen belgesel yapım kararında belgeselin gerçekliği kaydetme unsurundan yararlanarak günümüz yaşantıları üzerine zamanın ruhunu taşıyan ve her daim izlenebilecek olan hikayeleri belgeselleştirdiklerini, platformlarında

izleyicileri/aboneleri ile buluşturdıklarını ve izleyicilerden aldıkları geri dönüşler neticesinde özgün belgesel hikayelere talep olduğunu BluTV şu sözlerle ifade etmektedir: “Belgesellerin tanıklık etme ve zamanın ruhunu kaydetme gibi özellikleri olduğu için çağımızın insanların hikayelerini, zamansız bir biçimde aktarabilmeyi hedefliyoruz...Hem datalar hem de sosyal medya hesaplarımız üzerinden aldığımız etkileşimler izleyicilerin belgesel yapımlara ilgi gösterdiği ve özgün hikayeler talep ettiği yönünde.” Bu doğrultuda BluTV, platformlarında yer almış/alacak olan ortak özel yapım belgesellerinde, çağın insanını anlamlamaya çalışan, çeşitlilik barındıran, araştırmacı, yeterince açığa çıkarılmamış ya da temsil edilmemiş konuların peşinden giden, merak duygusunu hayatının ana sürükleyicisi haline getirmiş hikaye anlatıcıları ile buluşturan belgesellere yer verdiklerini eklemiştir.

BluTV’de belgeselin yapım kararı alınmasında belgeselin senaryosuz (Non-Scripted) bir alan olması nedeni ile platform için birtakım zorlukları beraberinde getirdiğine değinilmektedir. Bir dijital platform için yapım kararının alınmasında senaryosu olan yapımların daha öngörülebilir işler olduğunu, senaryosuz olan belgesel yapımların ise tam olarak finalinde neyin ortaya çıkacağını belirsiz olduğu için karar alınmasında zorlanıldığını dile getiren Sarp Kalfaoğlu’na göre, bu durum yapımlar açısından bir önünü görme stratejisi olarak tanımlanmıştır: “Non scripted/senaryosuz denilen bu alan beraberinde şunu getiriyor, üreteceğiniz şey birazcık yaratıcının kafasında olan bir şey. Şimdi bir drama dizi yapılırken platforma bir senaryo getiriliyor, drama ekibi o senaryoyu okuyor, ondan sonra o senaryo üzerine aylarca görüşmeler gerçekleştiriliyor. Sonra işte 8 bölümse, 8 bölüm onun senaryosu yazılıyor. Ondan sonra platform olarak deniliyor ki bunu kim yönetebilir?, o yönetmen ile görüşüp biz böyle bir şey istiyoruz deniliyor ve işin içine yönetmen dahil ediliyor. Yapımcılara proje götürülüyor, kafamızda var olan referans işler ışığında görüntü yönetmenleri ile çalışılıyor... Bu bir aslında önünü görme stratejisi. Platform olarak bir işin içerisine giriliyor, milyon TL’ler işe yatırılıyor ve platformumun belirli bir sürecini bu işin getireceği başarıya adanıyor. Hal böyle olunca platform, bütün konsantrasyonunu ve önünü görmeyi istiyor. Nasıl bir şey çıkacağını birazcık göz önüne getirebilmek, birazcık hayal edebilmek isteniyor. Senaryolu işlerde, dramalarda böyle bir avantaj var fakat senaryosuz işlerde birazcık daha önünü görememe durumu yaşanıyor.”

BluTV’de ortak özel yapım senaryosuz belgesellerin yapım kararı ise platformun iş çalışma akışı doğrultusunda alınmaktadır. BluTV ile yapımcı/yönetmen arasında gerçekleştirilen görüşmelerde neyin, nasıl anlatılacağına dair ayrıntılı olarak hazırlanmış bir çalışma dosyası ve varsa fragman/ilk bölüm öngörülebilirliği sağlamak açısından talep edildiği belirtilmektedir. BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, Pavyon ortak özel yapım belgeselinin bu niteliklere sahip olarak platforma getirildiğini şu sözlerle dile getirmektedir: “Pavyon’da çok ayrıntılı olarak hazırlanmış bir dosya ve kendi imkanları ile hazırlanan neredeyse finalize olmuş bir ilk bölüm getirildi. Tabi ki sonradan revizyonlar oldu ama çok enteresan bir fragmanı vardı, çok enteresan bir müzik kullanımı vardı. Bizim yani ekibin daha önce başka dizilerde yaptığı ve başarı elde ettiği müzik kullanımına yakın bir müzik kullanımı vardı ilk fragmanında... Ve aslında evet önümüzde somut olarak bir fikir evet vardı ama diğer taraftan da bu fikir hayata geçerse aslında nasıl bir şey oluru görebileceğimiz bir materyal de vardı.”

BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, belgesel yapım kararının alınmasında izleyicinin/abonenin beklentilerinin, BluTV’nin alışlagelmiş beğenilerinin ve dijital platformun ticari mantığının etkili rol oynadığını dile getirmekte, BluTV’nin yayın akışı içerisinde birbirini destekleyecek, bir yapım için gelen aboneyi platformun içerisinde tutabilmek adına birbiri ile ilişkili ve ortak motifler barındıran belgesel yapımlar gerçekleştirildiğini Pavyon ortak özel yapım belgeseli ve Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi dizisi ikilisi örneği ile açıklamaktadır. Pavyon ortak özel yapım belgeseli anlatısı içerisinde müzik, eğlence, komedi, dans ve otantik karakterleri barındırması, odağında Ankara’yı, Ankara müziğini ve Ankara eğlence kültürünü bulundurması sebebi ile Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi dizisini desteklediğine veya tamamladığına değinen Sarp Kalfaoğlu, Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi dizisini izlemek için gelen izleyicileri/aboneleri dijital platformda tutabilmek adına Pavyon ortak özel yapım belgeseli ile desteklendiğini şu sözlerle aktarmaktadır: “Pavyon’u yetiştirmek istediğimiz tarih haziran/temmuz ayıydı ve haziran/temmuz ayında Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi başlayacaktı. Bütün mesaimiz haziran/temmuz bloğunda Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi’ni başlatmak üzerineydi. ...Masum dizisi yayınlandığında birçok yabancı polisiye dizi BluTV’ye aldık, birçok Nordic polisiye diziler aldık ki birbirini desteklesinler diye. Sahipli başladığında yanına korku dizileri koyduk. Çalınmış Hayatlar başladığında yanına The Handmaid’s Tale gibi kadın

kuvvetini, kadın gücünü gösteren diziler koymaya çalıştık. Bu hep böyle gelenek olarak sürdü. Sıfır Bir’de Gomorrah’yı aldık, El Puntero’yu aldık, El Marginal diye bir diziyi aldık, The Sopranos’u aldık, The Wire’ı aldık. Bunların hepsi Sıfır Bir kitlesini desteklemek amaçlı, yani içeride tutmak, tüketiciye başka şeyler sunmak amaçlı diziler. Dolayısıyla Pavyon’u ve Behzat Ç.’yi de biz biraz aslında böyle gördük, birbirlerine yakın, birbirlerinin seyircisi arasında geçişkenlik sağlayabilecek hikayeler olarak gördük. Dolayısıyla fikir aslında ilk olarak böyle çıktı. Behzat Ç.’nin çok abone getireceğine dair bir fikrimiz vardı ve o fikir aynı zamanda Behzat Ç.’nin çok abone getirmesi güzel bir şey ama bu aboneler nasıl bir şekilde içeride duracak, Pavyon gibi bir şeyle durabilirlerdi... Bunların hepsi aslında BluTV’nin alışlagelmiş birtakım beğenileri ve abonelere sunulan şeylerin içinde kalan hikayelerdi.”

BluTV, Ankara’nın bir panoramasını çeşitli motifler ile bölümlendiren ve sunan Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinin de aynı şekilde Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi dizisinin izleyici kitlesine hitap ettiği için yer vermek istediklerini, izleyici/abone beklentisinin bu anlamda yönlendirici olduğunu belirtmektedir.

BluTV’de Pavyon ortak özel yapım belgesel dizisinin ilgi görmesi üzerine belgesellerin diğer kurmaca yapımları desteklemesi yaklaşımının ve izleyici/abone tutma politikasının değiştiğini, ortak özel yapım belgesellerinin de başlı başına BluTV’ye izleyici/abone getirebileceğini gördüklerini ve kendilerinin belgesel projesi ürettiklerini Sarp Kalfaoğlu şu sözleri ile dile getirmektedir: “Pavyon’a kadar belgesellere şöyle baktık: yaptığımız büyük dizilerin destekleyicisi. Yani x bir dizi yapıyorsunuz o çok abone getirecek, yanında bunu da yapın, hem o daha hesaplı bir iş, hem daha ucuza yapıyorsunuz, onu yaparak o dizinin getirdiği kitleyi bir süre daha içeride tutabilmek gibi bir matematiğimiz vardı aslında. Ama Pavyon sonrası sıfır kilometre bir projenin de, senaryosuz bir projenin de abone getirebileceğini fark ettik. O sebepten ona yönelik kendimiz de konular bulmaya başladık... Spesifik olarak BluTV adına bir şeyler bulup insanlara bir şeyler götürmeye başladık.”

İlk tematik çerçeve içerisinde ortak özel yapım belgesellerin dijital platforma özgü bölüm sayısı ve süresi gibi ortak teknik yönlerini ortaya koyabilmek adına BluTV’ye “Bir BluTV ortak özel yapım belgeseli ortalama kaç bölümden oluşmaktadır ve bir bölümlük ortalama süresi kaç dakikadır? Süreye, bölüm sayısına

ve sezon devamlılığına nasıl karar verilmektedir? Bu kararlar ile izleyici beklentisi arasındaki ilişki nedir?’’ sorusu sorulmuştur.

BluTV, ortak özel yapım belgesel dizisinin en az 3, en fazla 5 bölümden oluştuğunu dile getirmektedir. BluTV ortak özel yapım belgeselleri incelendiğinde; Pavyon (2019), 1. Sezon-1. Bölüm 23 dakika, 1. Sezon-2. Bölüm 23 dakika, 1. Sezon-3. Bölüm 30 dakika, 1. Sezon-4. Bölüm 33 dakika, 1. Sezon-5. Bölüm 31 dakika, 1. Sezon-6. Bölüm ise yılbaşı özel programı olması ve Ankara Pavyon’larında ünlenmiş şarkıcıların performanslarından oluşması nedeni ile bir istisna olarak 1 saat 22 dakikadan, Ankara Havası (2020), 1. Sezon-1. Bölüm 23 dakika, 1. Sezon-2. Bölüm 27 dakika, 1. Sezon-3. Bölüm 24 dakika, 1. Sezon-4. Bölüm 21 dakikadan, Ganyan (2020), 1. Sezon-1. Bölüm 19 dakika, 1. Sezon-2. Bölüm 19 dakika, 1. Sezon-3. Bölüm 19 dakika, 1. Sezon-4. Bölüm 20 dakikadan, 140journos Parayı Vuranlar (2018), 1. Sezon-1. Bölüm 29 dakika, 1. Sezon-2. Bölüm 28 dakika, 1. Sezon-3. Bölüm 30 dakikadan, 140journos Sıkışmışlık (2019) ise 1 Sezon-1. Bölüm 22 dakika, 1. Sezon-2. Bölüm 21 dakika, 1. Sezon-3. Bölüm 19 dakika, 1. Sezon-4. Bölüm 22 dakika, 1. Sezon-5. Bölüm 18 dakika, 1. Sezon-6. Bölüm 22 dakikadan oluşmaktadır.

BluTV’nin ortak özel yapım belgesel süresi konusunda esnek olduğunu dile getiren Pavyon’un (2019) yönetmeni Sami Öztürk, ‘‘...Kanal o konuda inanılmaz rahat bıraktı, ilk bölüm 25-30 dakika arasındaydı ve o süreyi ben belirlemiştim. Kanal bu konuda esnekti... Sözleşmede ne kadar olacağına dair süre geçiyor, ama o konuda esnekler. Bu noktada bir hikayeyi 20 dakikada anlatabiliyorsam, 30 dakikaya gerek yok. Örneğin 4. Bölümde emin olamadığım şeyler oldu, çok mu sarktı diye. Çünkü süre ile mücadele halinde olduğunuz için çok sağlıklı karar veremeyebiliyorsunuz. Kanaldan süre ile ilgili bir kısıtlama gelmedi. Pilot bölümüm 25-30 dakikaydı ve onun üzerinden devam ettim. Sözleşmedeki süre 22-30 dakika arasındaydı.’’ sözleri ile BluTV’nin yaklaşımını desteklemektedir.

BluTV, ortak özel yapım belgesellerinin bölüm sayılarına ve sezon devamlılığına ellerindeki izlenme dataları üzerinden karar verildiğini, fakat bunların katı ve esnetilemez kararlar olmadığını, hikayenin nasıl anlatılması gerektiği üzerinden değişkenlik gösterebildiğini ifade etmektedir.

İlk tematik çerçevenin son kısmı olan BluTV’nin editoryal değerleri, ortak özel yapım belgesellerinin yapım kararını şekillendirmekte ve fikirden başlayarak tüm

yapım aşamalarına yön vermektedir. Bu nedenle BluTV'ye ‘‘BluTV’de ortak özel yapım belgesellerin yayınlanma koşulları, editoryal değerler ve dikkat edilen unsurlar nelerdir?’’ sorusu yöneltilmiştir.

RTÜK, Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmeliği Birinci Bölüm, Madde 1’de dijital platformların yetki alanlarına ve ilgili platformların denetimlerine ilişkin hususlara yer vermektedir: ‘‘Bu yönetmeliğin amacı; radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumuna, iletimine, medya hizmet sağlayıcılara yayın lisansı, platform işletmecilerine de yayın iletim yetkisi verilmesine ve söz konusu yayınların denetlenmesine ilişkin usul ve esasları belirlemektir ([1 Ağustos 2019 PERŞEMBE \(resmigazete.gov.tr\)](https://www.resmigazete.gov.tr) Erişim Tarihi 09.04.2021).’’ Dördüncü Bölüm Medya Hizmeti Sağlayıcı Kuruluşların ve İnternet Yayın Platform İşletmecilerinin Yükümlülükleri Madde 17-(1) (ç)’de ‘‘Medya hizmet sağlayıcı kuruluşlara tarafsızlık ve hakkaniyet ölçülerinde, makul ve ayrımcılık içermeyecek koşullarda hizmet vermekle yüküldürler’’ ibaresi ile ve Altıncı Bölüm Madde 21-(1)’de Çocukların Korunması başlığında ‘‘İnternet ortamından yayın lisansı verilen medya hizmet sağlayıcı kuruluşlar ile yayın iletim yetkisi verilen internet yayın platform işletmecileri, çocukların fiziksel, zihinsel veya ahlaki gelişimine zarar verebilecek türde yayınlara ebeveyn kontrolünü sağlayıcı tedbirleri almakla yükümlüdür ([1 Ağustos 2019 PERŞEMBE \(resmigazete.gov.tr\)](https://www.resmigazete.gov.tr) Erişim Tarihi 09.04.2021)’’ maddeleri ile dijital platformların yayıncılıkta uyması gereken editoryal kuralları bildirmektedir.

RTÜK’ün söz konusu yükümlülüğüne bağlı olarak BluTV, otantik, dürüst ve empati sahibi bir bakış açısına sahip olmayı önceliklendirdikleri ortak özel yapım belgesellerinin, Türkiye’den yola çıkarak, dünyanın herhangi bir coğrafyasında da etki uyandırabilecek, özdeşlik yaratabilecek kapsayıcılıkta bir perspektife sahip olması gerektiğini dile getirmektedir. Editoryal değerlerinin, RTÜK’ün ilgili sayılı yükümlülüğü ile eş olduğunu, ortak özel yapım belgesellerde, belgesel dilinin nefret söylemi, kadınlara, çocuklara, azınlık gruplara ve hayvanlara yönelik şiddet içermemesine dikkat ettiklerini Sarp Kalfaoğlu şu sözlerle açıklamaktadır: ‘‘Kadına yönelik, azınlıklara, hayvanlara yönelik şiddeti perçinleyici, toplumsal kaos yaratacak söylem ve içerikleri platformda barındırmıyoruz. Bizim RTÜK kurallarına bağlanmamızda yazan cümle şu: ‘Toplumun genel ahlak anlayışına mugayir

davranışlar içermemelidir.’ Platformumuzca toplumun genel ahlak yapısına mugayir hareket, kadına, azınlıklara, hayvanlara yönelik şiddettir. BluTV yapımlarında bunlara dikkat edilmektedir.’

BluTV’nin editoryal değerlere uyulması hassasiyetini, Pavyon ve Ganyan ortak özel yapım belgesellerinin yapım aşamasında anlatı dilinin oluşumu ve röportaj aşamasında danışmanlık desteği alınması ile gerçekleştirildiğini açıklayan Sarp Kalfaoğlu: “Pavyon ve Ganyan biraz ikircikli bir konu. Çok dikkat etmek lazım. Orada kadına yönelik şiddeti pişirecek, ısıtacak, destekleyecek, kadına yönelik şiddeti körükleyecek unsurları barındırmaması lazım. Söylenecekler çok dikkat etmeniz lazım. Bu sebepten danışmanlık almanız lazım. Danışmanlık, hem birisi başınızda otursun ve bu böyle bu böyle desin şeklinde olabilir, hem de üretilen birtakım şeyleri götürüp bu işin ehli birilerine gösterip bizlere bir ışık tutar mısınız demeniz lazım şeklinde olabilir. Pavyon’da bu anlamda bir grup insanla çalıştı. Bu insanlardan bir tanesi, Funda Şenol Cantek. Kendisi değerli bir akademisyendir, düşünürdür, yazardır ve bu konularda çalışmış bir insandır. Bir çalışması var hatta Pavyonlar ile alakalı. Kendilerini Pavyon’un içerisine danışman olarak aldılar. Bir sözü veya röportajı yer almıyor Pavyon’un içerisinde ama röportajların gidişatını, bak şu cümle tehlikeli bir yere gidebilir diyen kişilerden bir tanesidir. Kanal olarak bunu isteyebilirim... Pavyon’da kadına yönelik şiddet, Ganyan’da hayvana yönelik şiddet başka herhangi bir yerde sorun yaratabilir. Bunları yaparken dijital platformlarda söylem açısından daha dikkatli olunması lazım.” sözleri ile belirtmektedir.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan ikinci “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım öncesi aşaması özelinde yapım pratikleri”tematik çerçevelemesi, yapım kararının alınmasından sonra BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım öncesi aşamalarını hem BluTV, hem de ilgili yapımcı ve yönetmenlerin çalışma pratikleri boyunca inceleyerek, bu pratiklerin dijital platformda neler olduğunun ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Bu doğrultuda yapım öncesi aşamanın ilk adımını inceleyebilmek adına “BluTV için hazırlanan özel yapım belgesellerinin yapım öncesi aşamasında hikayeleştirme (senaryolaştırma veya akış metni yazımı), araştırma ve ön hazırlık süreci nasıl ve hangi adımlarla gerçekleşmektedir?” sorusu sorulmuştur.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinde yapım öncesi aşama ilk tematik çerçeveye bağlı olarak gerçekleşmektedir. BluTV’de ortak özel yapım belgesellerinin yapım süreçleri (yapım öncesi, yapım, yapım sonrası), BluTV ve ilgili yapımcı/yönetmen arasında koordineli bir şekilde yürütüldüğü BluTV tarafından belirtilmektedir. BluTV, ortak özel yapım belgeselleri için bu aşamada yapım anlayışlarına yakın gördükleri yapımcı/yönetmen ile birlikte çalışıldığını ve çalışma sürecinin ise “Yönetmen, yapımcı ve editörlerle düzenli toplantılar yaparak, süreç boyunca yönlendirmelerde bulunuyoruz ve kendi perspektifimizi dahil ediyoruz.” sözleri ile gerçekleştiğini dile getirmektedir. Bu aşamada BluTV’nin spesifik olarak ortak özel yapım belgeselinden beklentilerinin neler olduğu, hikayede ne olması gerektiği, karakterler ve anlatının ne olacağının belirleyici olduğunu BluTV adına Sarp Kalfaoğlu şu sözlerle ifade etmektedir: “Aslında bu etap yapımcı tarafından hazırlanıyor, kanalın çok özel bir beklentisi yoksa. Ama finalinde çekime geçilmeden önce kanal bunu okuyup revizyon veriyor. Bunu lütfen böyle yapalım diyor... Örneğin, Ankara’ya gidildi, Pavyon yapılacak, dediler ki bu hikaye bizi heyecanlandırdı, Pavyon’un yapımcıları oturdular, çalıştılar, geldiler kanala dediler ki biz birinci bölümde şunu anlatacağız, ikinci bölümde bunu anlatacağız, üçüncü bölümde bunu anlatacağız, dördüncü, beşinci bölümde bunu anlatacağız. Platform olarak bir bakılıyor ki içinde Sarı Tutku yok. Sarı Tutku Ankara Payonlarının çok önemli bir figürü. Şimdi bundan bahsedilmeden Ankara Pavyon’unun anlatılması çok zor bir şey. Ya da örneğin, Türkiye dizi yapımcılığı üzerine bir belgesel hazırlanıyor, belgeselde Şükrü Avşar’la görüşülmeyi unutmuşlar. Şimdi bu mümkün değil. O zaman kanal döner der ki bunu da işin içine dahil edelim, Şükrü bey’le de görüşelim gibi... Platformun özel bir beklentisi vardır. Mesela Yeşilçam’a dair bir belgesel hazırlanıyor diyelim çünkü Yeşilçam dizisi yayına girecek. Yeşilçam’ın senaryosunu bilindiği için kafamızda Yeşilçam’ın o tarafı var. BluTV’nin anlatacağı Yeşilçam, Hababam Sınıfı Yeşilçam’ı değil. Birazcık daha arka taraflarını anlatacak Yeşilçam’ın. Yapımcı/yönetmen çağırıldı ve bu anlatıldı, tamam biz hazırlayalım getirelim dediler ve platform olarak o yapım takip edilmedi, iyi brif verilmedi, böyle olmasını istiyorum denilmedi, ortaya Hababam Sınıfı’nın anlatıldığı bir iş çıktı, o yapım için büyük bir sorun. O yüzden bilfiil tüm sürecin başında platform olarak oturulması lazım... BluTV için hazırlanan özel yapım belgesellerinde yapım öncesi aşamada hikayeleştirme,

senaryolaştırma-akış metni yazma, araştırma ön hazırlık süreçlerinde BluTV bilfiil girip bunu ben böyle istiyorum dedikleri de var, siz bir hazırlayın görelim dedikleri de var. Bir noktada muhakkak bu özel yapımsa BluTV bir şey söyler. Ama her seferinde en ince ayrıntısına kadar bak kanal olarak şöyle bir şey istiyoruz, şu karakterin muhakkak kullanılması lazım gibi çok ince işlerin içerisine ancak belirli bir yere ateş etmek istiyorsa girer.’’

BluTV açısından ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi aşaması yapımcılar veya yönetmenler ile koordineli bir şekilde çalışılarak yürütülmektedir. Dijital platformda belgeselin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarını daha detaylı bir biçimde ilgili yapımların yapımcıları ve yönetmenlerinin gözünden inceleyebilmek ve dijital platformdaki çalışma pratiklerini ortaya koyabilmek adına Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeseli adına yapımın yönetmeni Sami Öztürk ile, Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeseli adına yapımcısı Duygu Çıkı ile, Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeseli adına yapımın yönetmeni Cem Tabak ile, Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgeselleri adına 140journos yapımcısı Engin Önder ile belirtilen ilgili aynı araştırma soruları ekseninde görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarına dair elde edilen veriler ikinci, üçüncü ve dördüncü tematik çerçeve başlığında BluTV ile birlikte yer almaktadır.

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinin yapım öncesi aşamasında hikayeleştirmenin (senaryolaştırma veya akış metni yazımı) önceden var olan bir ana izlek etrafında şekillendiğini, bu ana izleğin Pavyona dair önceden çekilmiş videolardan ve buradaki karakterlerden oluştuğunu yapımın yönetmeni Sami Öztürk şu sözlerle dile getirmektedir: ‘‘Pavyon öncesinde benim belirlediğim birkaç şey vardı aslında, ana izlek vardı, o ana izlek etrafında şekillendi... Beni asıl cezbeden internette veya kişilerin kendi arasında çektiği videolarda, kişilerin kendi eğlence pratiklerinde paylaştıkları videolarda, orada gördüğüm bazı karakterler, bazı tipler, beni inanılmaz cezbetmişti. Ve merak etmiştim, bunlar kim? Bunlar kim derken ötekileştirme değil, çok merak ediyorum, tanışmak istiyorum, bu karakterlere daha yakından temas etmek istiyorum. Öncelikli olarak beni ateşleyen şey buydu. Zaten birtakım karakterler vardı, bunların içerisinde Sarı Tutku olsun, Kirli Dilek olsun, Deli Bayram olsun, benim

normalde öncesinden ‘ben bu karakterlerle tanışmak istiyorum, ben bunları tanımak istiyorum’ motivasyonumun altındaki şeylerdi.’

Ana izleğin/hikayenin inşasında Ankara müziğinin varlığı sebebi ile Ankara Pavyonlarının seçildiğini, mekân olarak Pavyon’un kendisinin hikayenin odak noktasında yer aldığını ve özne olarak konumlandırıldığını, hikayede ele alınan karakterlerin ise belgesel anlatısı içerisinde kendilerini pavyona (mekâna) göre yeniden tanımladığını Sami Öztürk şu sözlerle ifade etmektedir: “Pavyon’da özneye mekânı koyduk. Mekânın çok birleştirici bir kuvveti var, özne kendisini tekrar tekrar mekâna göre tanımlıyor, dışarıdan da geldiğinde mekâna, o karakteri, o mekân üzerinden de anlamlandırılıyorsunuz, o karakter de kendisini mekân üzerinden tekrar tekrar tanımlıyor... Temelde merkeze koyduğum şey pavyon ama Ankara pavyon’u. Neden Ankara pavyon’u? Çünkü altında bir de müzik var, Ankara müziği var. Bunlar birbirini çok besleyen şeyler. Mesela İstanbul pavyon’u beni o kadar cezbetmiyordu (ya da İzmir ya da Antalya neresi olursa olsun) çünkü altında bir müzik kültürü yok. Ankara kadar kuvvetli değil diğer pavyonların müzik kültürü. Burasının bir avantajı var çünkü özneler de karakter de kendilerini pavyon ve müzik üzerinden tanımlıyorlar... Pavyon baktığımızda tiyatro gibi, pavyon onlar için bir sahne. Orada bir gösteri sunuluyor, başka başka maskeler sunuluyor ve karakterler mekân üzerinden kendilerini yeniden tanımlıyorlar.’

Pavyon’un (2019) ilk bölümünün pilot olarak hazırlandığını, yayınlanma mecrasının belli olmadığını, BluTV’de yayınlanması kesinleştikten sonra belgesel anlatı dilinin kurulduğunu ve diğer bölümlerin hikayeleştirilmesinin belgesel yapım sürecinde karşılaşılan karakterler ve durumlar üzerinden gerçekleştirildiğini Sami Öztürk şu şekilde aktarmaktadır: “...Bu işi ilk başta doğrudan BluTV’ye hazırlamadım, BluTV’nin benden böyle bir talebi olmamıştı. O işin mecrası daha ben başlarken belli değildi. Kafamda başka başka şeyler vardı, dijital platform vardı ama ikinci aşamadaydı, önce başka bir yerlere göndermek sonrasında ise dijitalle geçmek vardı. Tüm bunların hepsi, projenin gidişatını etkiliyor... Bölümlendirmeyi 5 bölüm üzerinde yaparak neyin üzerine gidileceğini çıkarttık. Birinci bölümü eldeki malzemeye göre tamamladık. Ön hazırlık yapıldı, sahaya çıkıldı ve neleri elde edip belli edebildik bunları topladık. Sonra elde edilen malzemedan Aleme Genel Bir Giriş’i hazırladım (ilk bölüm). Bu arada ön hazırlık sürecinde karşınıza çıkmayan

durumlarla da karşılaşabiliyorsunuz. Mesela ön hazırlıkta (diğer bölümde değinilen) abonelik sistemine dair hiçbir şey yoktu... Sonradan bu abonelik mezsunun çok enteresan olduğuna karar verdim. Gerçekten kim kime abone? Bir yandan taksici abone, bir yandan para kazanıyor ve bir yandan başka bir ilişki hali, ilişkiler kurması da var. Bunun başlı başına bir bölüm olacağını düşündüm. Zaten müzik kısmı en başında belliydi. 3. Bölümde Ankara'nın müzik kültürüne dair sıkıştırılmış şekilde bir şeyler anlatmaya çalıştım. Burada pavyonla beslenen çok ciddi bir müzik kültürü de var. 4. Bölümde sahnedeki dans pratiklerine değinirim diye bir bölümlene yapmıştım, 5. Bölümde de bu mekana kimler geliyor?, müdavimler kimler? onların üzerinden bir anlatı hazırladım. Ama burada dediğim gibi baştan sona bir akış yok, sadece ben hangi karakterleri istiyorum, nasıl karakterler istiyorum bu bölümlere göre. Bunları belirlemek zorundayız... Bölümlere göre konuları birazcık belirleyip karakterlere ulaştım, karakterleri de mümkün olduğunca kendi dünyamı açmayacak ve başka mevzulara geçmeyecek şekilde ve birbirleri ile paslaşabilecekleri şekilde konuşturmaya çalıştım. Burada hikayenin akmasını sağlayan şey bu oldu.”

Ayrıca Pavyon'un belgesel anlatı dilinin oluşumunda YouTube gibi yeni iletişim ortamlarının, dijital platformun doğasının ve izleyicinin belirleyici olduğunu, bu doğaya bağlı olarak bölümlerin oluşturulduğunu Sami Öztürk, Corner'ın belirttiği post-belgesel çağına (post-doc) atıfta (Corner,1995; Atabey, 2005) bulundurarak şu şekilde açıklamaktadır: “...Dijitalde YouTube aslında bizi çok değiştirdi, YouTube'daki artık bunlara vlog'da diyebilirsiniz, çünkü vloglar aslında kişisel belgeler, oradaki kişisel anlatı formatları izleyicinin izleyici alışkanlıklarını da değiştirdi. İzleyicinin gerçeklik ile kurduğu bağ yeniden tanımlanmaya başladı. Tiktok'ta bu şekilde aslında, Instagram'da. Oralarda farklı gerçeklikler var, orada bir filtre koyuyorsunuz. Şimdi mesela Tiktok üzerinden başka bir anlatıya geçiliyor. Bu anlatı dili, yapılan işlere de yansıyor. Dijital platformdaki belgesel anlatısına da yansıyor. Ana akımda da öncede kısa, belirli bir durumu aktaran ne olmuşu aktaran çalışmalar vardı. Fakat şimdiki anlatı, günümüz yeni nesil internet medyasından etkilenecek farklı anlatılar üzerinde daha deneysel çalışmaların yapılmasına olanak sağlıyor... Bu mecralarda izleyicinin gerçeklik ile kurduğu bağ yeniden tanımlandı. Bu da farklı karakterlerin daha kolay izlenebilmesine olanak sağlıyor.”

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinde senaryonun veya akış metninin olmadığını, sadece ana izleğin olduğunu, bu ana izleğin inşasını, yapıma geçmeden önce pavyon kültürüne dair yaptığı ön araştırmalar ile desteklediğini, pavyonlara dair yazılan akademik çalışmaları ve kitapları okuduğunu, pavyonları konu alan belgesel içerikleri ve filmleri izlediğini, pavyonlarda yaşanan olayların ele alındığı gazete haberlerini okuduğunu ve yaptığı tüm ön hazırlık çalışmaları sayesinde bir yol haritası/ana izlek çıkarttığını Sami Öztürk şu sözlerle belirtmektedir: “Şimdi, herhangi bir iş üzerinde yeni bir şeye başlamak kolay değil, öncesinde sıkı bir hazırlık aşaması gerekiyor. En azından ele alınacak konu ne ise onunla ilgili olabildiğince tüm detaylara hakim olmak istiyorsunuz... Başlamadan önce işin akademik boyutunda tez ve makaleler üzerinde çalıştım... Pavyonla ilgili, bu eğlence pratikleri ile ilgili yazılmış, yapılmış daha önce bir şeyler var mı? Belgesel olarak da baktım yapılmış bir iş var mı diye. Yasemin Alkaya'nın Yaşam Arsız belgeseli Ankara'da bir pavyonda çalışan kadının peşinden gittiği bir anlatısı var, ama o merkeze özne olarak kadını koyduğu bir anlatıydı... Yine ön hazırlık aşamasında yararlandığım tezler, makaleler vardı. Onun dışında çıkmış birçok haberi de okudum. Kötü haberleri de okudum, iyi haberleri de. Pavyon baskınına dair, silahlı çatışmalara dair, kaçak çalışmaya dair bir sürü haber okudum. Yakın zamanda (5-10 sene içerisinde) silahların patladığı bir Pavyon hesaplaşması olmuş mesela. O tür haberlere de baktım... Örneğin, belgeselde müzikolog ve Ömer Can Satır isminde bir arkadaşımız var onun Ankara müziği ve Pavyon üzerine hazırladığı bir tez çalışması var, Osman Özaslan'ın Hovarda Alemi diye bir kitabı vardı, Aslıhan Yazıcı'nın bir çalışması vardı. Bütün bu kaynakların hepsinin üzerinden tek tek geçtim... Tüm bu araştırma sürecinde nelere değinebileceğim, neleri ele alabileceğim, hangi konular üzerine yoğunlaşabileceğime dair bir yol haritası çıkarttım. Ama bu yol haritası moda mod değildi, senaryosu (script'i) en başından belli baştan aşağı belli bir şey değildi. Karaktere ne sorulacağı ya da hangi konular üzerinde gidebileceği konusunda bir referans oldu tüm bu araştırmalar. Doğrudan bir akış metni hazırlamadım... Ön hazırlık kısmını merakla araştırdım ve o kısmı sıkı tuttum. Mümkün olan birçok şeye, mümkün olduğunca hakim olmaya çalıştım. Doğrudan bir akış çıkartmasam bile, karakterlerle ve mekanla karşılaştığımda neyin üzerine gideceğim konusunda çok tereddütüm yoktu.”

Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinin yapım öncesi aşamasında hikayeleştirmenin (senaryolaştırma veya akış metni yazımı) Ankara'ya özgü alt kültür unsurlarının önceden belirlenerek yapıldığını dile getiren yapımcı Duygu Çıkkı, belgeselin yapım öncesi sürecini şu sözlerle özetlemektedir: “Her belgesel kendi içerisinde bir dinamiğe ve akışa sahiptir. Ankara Havası belirli kurallara bağlı olmayan, derdi bir şehri içerisinde bulunan farklı altkültür unsurları ile anlatmak olan bir içerik olarak tasarlandı. Akışta anlam bütünlüğü yaratmak adına bir öyküleme yapıldı. Mesela Ankaragücü bölümü için taraftarın iç saha ve deplasman maçlarına gidildi ve maç öyküsü anlatıldı... Biz Ankara Film evi olarak Ankara'da yaşayan, Ankara'dan beslenen bir ekibiz. Bu proje uzun süredir aklımızdaydı ve Ankara'ya özgü bazı unsurları belgeselleştirmek istiyorduk. Elimizde uzun bir liste vardı. Hikayesi daha kolay ve işlenebilir olan 10 bölüm seçtik ve BluTV ile iletişime geçtik. Birlikte belirlediğimiz 5 bölüm ile süreç başlamış oldu. Hikayelerine aşina olduğumuz kişiler ile görüşmeye başladık ve Ankara Havası doğdu. Daha çok alt kültür unsurlarını içermesini dilediğimiz için bu bölümler belirlendi. Ön hazırlık sürecinde kişiler ile görüşüldü, mekan araştırmaları yapıldı ve bu kişilerin daha rahat konuşabilmesi için aradaki samimiyet sağlandı.”

Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeselinin yapım öncesi aşamasında yapım fikrinde yönetmenin ilgi alanından beslenildiğini, hikayeleştirmenin (senaryolaştırma veya akış metni yazımı) bir önerme ile ortaya çıktığını, bu önermeye bağlı olarak at yarışı kültürünün kaybedenleri tarafına odaklanarak hikayeleştirme ve bölümlendirmelerin yapıldığını, yapım öncesi sürecini ise yapımın yönetmeni Cem Tabak şu şekilde özetlemektedir: “Belgeselin yapım öncesinde fikrin, iyi bir fikir oluşuyla ilgili sorulara cevaplar aranmakta. Ganyan belgeselinin ortaya çıkışı da bu şekilde oldu. At yarışlarının görünen yüzü, yarış heyecanı, kazanma-zafer ve para hikayelerine odaklanmak yerine, koşu anına kadarki zamanda yaşananlar ve yaşayanlara, kaybedenlere odaklanmaktı mesele. Bunun içine bahis oynayanından tutun da atın seyisine, sahibine, antrenörüne ve jockeyine kadar giden bir süreçten bahsediyoruz. Bu çizgide zaten belgeselin önermesi de ortaya çıkıyor zaten. ‘bir tarafta 2 dakikalık bir yarışta 5 lira para kaybeden bahisçi. Diğer tarafta o 2 dakikalık yarışa 1 ay hazırlanan, umut bağlayan atın etrafındakiler.’ Bu ikilemi ortaya çıkaracak fikrin hikayeleştirmesinden sonra BluTV ile yapılan ilk toplantıda belgeselin

senaryolaştırma ve demo çekimi konusunda fikir birliği oluştu. Bazı fikirlere demo çekimi yapmaya gerek olmayabilir, fakat at yarışlarının bu tarafı herkes tarafından bilinmiyordu. Bu yüzden demo bölüm hikayenin gerçekliği konusunda hepimizi ikna etti. Hikayenin oluşumunda özel ilgi alanımın atlar olması, işimi kolaylaştırdığını da söyleyebilirim.” Belgesel anlatı dilini ise tez-antitez şeklinde sordukları sorular ile karşıtlıklar yaratarak oluşturduklarını yönetmen Cem Tabak: “...Ganyan belgeselinde yapmaya çalıştığımız şey, konuya herhangi bir dış ses ya da sunucuyu dahil etmeden, konunun asıl sahiplerine sorulacak sıralı sorularla, editöryal kısmını yapıp montaj kurgusunu karar verdik. Her sorunun muhatabını bir çok kişiyle karşılaştırarak tez-antitezler yaratarak farklı bakışları bir araya getirerek bir anlatım oluşturduk. Kendi içinde esprili bir dil tutturmaya çalıştık.” sözleri ile belirtmektedir.

140journos yapımı Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi aşamasında yapım fikrinin bir içgörü olarak Türkiye’ye dair dikkate değer buldukları hikayelerden ortaya çıktığını “...Sosyal mecralar üzerinden sürdürdüğümüz yayında Türkiye toplumunu düzenli olarak takip ederek dikkate değer olduğunu düşündüğümüz içgörülerini toplayıp hikayeler üzerinden işleyerek bir rutin sürdürmekteyiz.” sözleri ile ifade eden 140journos yapımcısı Engin Önder, yapım fikrinin belirlenmesinde öncelikli olarak hangi mecraya üretim yapılacağı ve o üretimin ana motivasyonunun ne olacağı önemli olduğunu “...140journos’ta bir hikayeyi planlarken mecranın neresi olacağı ve içeriğin hazırlanmasındaki motivasyon oldukça önemli.” sözleri ile belirtmektedir.

Parayı Vuranlar (2018) ortak özel yapım belgesel serisinin hikayesini “...Parayı Vuranlar, özel yapımlarına yeni başlamış olan bir BluTV’ye önerilen, 90’ların kontrolsüz günlerinde peydah olup popüler kültüre mâl olmuş ve ortak hafızada güçlü bir şekilde yer alan ancak toplumun hakkında fazla bilgi sahibi olmadığını düşündüğümüz 3 bölümlük bir seri. Jet Fadıl, 900’lü Hatlar, Titan Saadet Zinciri...” sözleri ile tanımlayan yapımcı Engin Önder, yapım kararını alırken bu konuyu hem merak ettiklerini, hem de BluTV’nin o günkü yayıncılık anlayışı için uygun olduğunu düşündükleri içerikler olması sebebi ile ilgili yapıma yer verdiklerini dile getirmektedir. Parayı Vuranlar (2018) ortak özel yapım belgesel serisinin yapım kararının alınmasından ve BluTV’nin bölümlere onay vermesinden sonra ön hazırlık aşamasında belgesel anlatısını (hikâyeyi) oluşturacak konu ile ilgili detaylı olarak

kaynak taramasının yapıldığını, anlatı içerisinde yer alacak toplumsal oyuncular (karakterler) ile ön görüşmeler gerçekleştirildiğini “...Bölümlerin onayı verildikten sonra ön hazırlık aşamasında hem dijital hem de fiziksel birçok kaynak, bilgi ve belgenin taraması gerçekleşti. Jet Fadıl, 900’lü Hatlar ve Titan evrenlerinden karakterlerle ön görüşmeler yapıldı, arayışımızın detayları anlatıldı.” sözleri ile yapımcı Engin Önder ifade etmektedir.

Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesel serisinin yapım fikrinin BluTV tarafından 140journos’a iletildiğini BluTV adına Sarp Kalfaoğlu şu sözler ile dile getirmektedir: “...İstanbul’un Bedeli diye bir serileri vardı. Bu benim çok hoşuma gidiyordu çünkü ben o serinin insanlara güç kuvvet verdiğini düşünüyorum. İstanbul’da yaşamak zaten çok zorlu bir iş. Trafiği, egzozu, gazı, hengâmesi, koşturması İstanbul zor bir şehir. Tabii bir de bunun cinsiyetler açısından yaşanan zorlukları var, kadınların tacize uğradığı bir şehir. Bu İstanbul serisi, 140journos’un tüm bunları çok güzel bir şekilde anlattığı ve sonunda da bu bedbahtlıklarla mücadele etmeyi başarmış kişilerin gözünden bu hikayelerin anlatıldığı bir seriydi ve bu beni çok etkiliyordu. Ben yayınlanan her şeyin içerisinde bir nebze umut olması gerektiğine inanıyorum. Hiçbir zaman böyle negatif şeyleri insanların izlemekten hoşlandığını düşünmüyorum, hoşlanacağına da inanmıyorum. Hep böyle ne kadar negatif şeyler izleseler de sonunda bir çıkış yolu bulunan hikayeleri dinlemeyi, insanların izlemeyi sevdiklerini düşünüyorum. Dolayısıyla ben 140journos’dan böyle bir hikaye istedim. Türkiye genelinde gerçekten hayatlarının içerisine sıkışmış ama o sıkışmışlıktan çıkmayı da becermiş, çıkmanın yolunu da bulmuş ve o kötü koşullar altında bile keyifli anlar geçirebilecek yöntemler kendisine yaratabilmiş insanların hikayesini anlatmalarını istedim onlardan...” O dönemde BluTV ve 140journos arasında koordinasyon sorunu yaşandığını ve bu nedenle negatif duygular taşıyan bir belgesel serisinin ortaya çıktığını da BluTV adına Sarp Kalfaoğlu eklemektedir.

İlgili her iki yapım için yapım sürecinin merak duygusu ile başladığını, belgesellerin senaryosunun olmadığını, tanıklıklar üzerinden ilerleyerek saha ve post prodüksiyonun uyumlu çalışması sonucunda belgesel anlatılarının kurulduğunu “...Hikayeleştirme önce kafamızda, bizim bu konuyu neden merak ettiğimizi konuşmamızla başlıyor. Bir senaryoya dönüşmüyor, replikler yazılmıyor, kurgusal bir

durum yaratılmıyor. Kişilerden alınan erişimlerle, konunun kendi gerçekliği ve akışı içerisine girilerek tanıklık, hem sahadaki hem de kurgu masasındaki anlatıcılık yetkinlikleriyle hikayelere dönüştürülüyor.” sözleri ile yapımcı Engin Önder ifade etmektedir.

Pavyon (2019) ve Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgesel anlatısı odağına Ankara’yı yerleştirmesinin spesifik bir nedeni olup olmadığını öğrenebilmek için BluTV’ye “Pavyon ve Ankara Havası ortak özel yapım belgeselleri örneği özelinde Ankara’ya özgü hikayeler neden tercih edilmektedir? Bu tercihin izleyici beklentisi ile ilişkisi nedir?” sorusu sorulmuştur. BluTV, Pavyon’un kendi başına merak ettikleri bir eğlence kültürü olduğunu ve bu kültürün ana merkezini de Ankara olduğu için hikayenin bu şehirde geçtiğini dile getirmekte, izleyici beklentisi ile olan ilişkilerinin ise daha önce belirtildiği üzere platformdaki diğer yapımları desteklemesi noktasında Ankara Havası belgeseli, Pavyon ve Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi dizisinin izleyici kitlesini ortak bulup, onlara yönelik hitap ettiği için yer verdiklerini belirtmektedir.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan üçüncü çerçeveleme “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım aşaması özelinde yapım pratikleri”, yapım öncesi aşaması tamamlanan belgeselin çekim aşamalarını BluTV ve ilgili yapımcıların/yönetmenlerin çalışma pratikleri boyunca incelemek ve bu pratiklerin dijital platformda neler olduğunun ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Bu doğrultuda ortak özel yapım belgesellerin sinematografik tercihlerini ortaya koyabilmek adına ilk olarak “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinde biçem (yönetmenin belgesel konusunu kamera ile nasıl kayda alacağı veya gözlem şekli), kamera açısı, hareketi, konumu, çekim ölçeği ve aydınlatma tercihi (doğal aydınlatma veya yapay aydınlatma) gibi belgesele ait sinematografik unsurlar nelerdir ve bu sinematografik tercihler dijital platformlarda nelere dikkat edilerek, nasıl belirlenmektedir?” sorusu sorulmuştur.

BluTV, geniş bir izleyici kitlesine sahip olduğunu ve bu izleyici kitlesine dünyadaki güncel hikaye anlatım (storytelling) yöntemlerini takip ederek bugünün dinamiklerini yakalayan içerikler sunduklarını şu sözlerle açıklamaktadır: “Neyi anlattığımız kadar, nasıl anlattığımızı da önemsiyoruz. Farklı yaş grupları ve izleme

alışkanlıklarından geniş yelpazede bir kitlemiz bulunuyor. Keyif veren, bugünün dinamiklerini yakalayan, estetik duruş gösterebilen bir dil benimsiyoruz. Biçemin; yeni nesil, bugünü yakalayan bir üslubu olması önem taşıyor. Dünyadaki storytelling yöntemlerini yakından takip ediyoruz ve referans alıyoruz. Kapalı bir platform olduğumuz için, özenli yapımlar sunmak istiyoruz. Yönetmenin stili de bu anlamda belirleyici oluyor, dijital platformların dünyasını yakalayabileceğini düşündüğümüz yönetmenlerle çalışıyoruz.”

BluTV ortak özel yapım belgesellerinde hikayenin ne anlattığı kadar, onu nasıl anlattığı, içeriğe uygun biçim ve ekipmanın tercih edilmesi konusunu gerçekliği yansıtılması ile BluTV adına Sarp Kalfaoğlu “...Şuna bakıyoruz, anlatılacak hikaye en gerçekçi, en gerçeğe yakın, en insanları içine alabilecek teknik ekipmanı ne ise hikaye onunla çekilmeli.” sözleri ile ifade etmektedir. Platformlarında gerçekleştirilecek olan belgesel yapımlar için teknik bir ekipman tanımlaması olmadığını dile getiren Sarp Kalfaoğlu, BluTV yapımlarından verdiği örnekler ile durumu açıklamaya devam etmektedir: “Rakip olduğu için Netflix çok net spesifik kurallara sahip. Netflix’e çekilecek herhangi bir içerik, belirli kameralarla çekilebilmektedir. Bunu canım Iphone 12 Pro max ile çekmek istedi denilemez. Netflix’in yaratıcı anlamda biraz daha daraltan bir yapısı var. BluTV’de benim perspektifim şuydu; ben anlatacağın hikayeye bakarım, siz ne anlatacaksınız. Bu konuda şu örnekleri verebilirim: birincisi Behzat Ç’nin birinci sezonu Canon 5D Mark II’lerle çekildi, onun kendi anlatısı için en doğru kamera gerçekten oydu ve onunla çekildi. İkinci olarak Sıfır Bir’in ilk iki sezonu 5D Mark IV ’lerle çekildi. Çok normal çünkü küçük bir kamera, gerilla bir ekip, çünkü takip sahneleri var. En büyük örnek ise Çıplak dizisi. Çıplak dizisi cep telefonları ile çekildi... Orada bir eskort kızın hayatı anlatılıyor ve bir röntgenci hissi var o dizinin içerisinde. Şimdi o his eğer Arri Alexa’larla verilirse, kimsede orada öyle bir gizli saklı bir şey döndüğü hissiyatı karşılık bulmaz. Orada sanki biri elinde telefonla dolaşırken olup biteni gizlice çekiyormuş gibi bir gerçekçi his yaratılmaya çalışmıştır. Ve ben bunu çok doğru buluyorum. Evet, Çıplak mütevazi bir iş ama bence bölüm başı 10 milyon dolara da çekilseydi yine bence cep telefonları ile çekilmeliydi. Pavyon için konuşursak, Pavyon çok üst düzey kameralarla ve çok üst düzey uğraşılmış ışıklarla çekilip önüme gelseydi reddedebilirdim. Onu güzel yapan şey o dalgalı görüntüsü, birazcık gren’li görüntüsü,

biraz bazı yerlerin karanlıkta kalması... Pavyon'un ışığı, Pavyon'un hikayesinin bir parçası. Pavyon'un hikayesinde ışık bir oyuncu. Pavyon anlatılırken oranın ışık sistemi en sahici biçimde seyirciye nasıl geçirilebiliyorsa o şekilde geçirilmesi gerek. O yüzden Pavyon'un kullandığı kamera, kullandığı lens buna uygun bir kamera ve lensti. Ben bunu çok önemli buluyorum.”

Teknik ekipman özgürlüğünün yanı sıra dijital platformun doğası gereği yapımların farklı ekranlarda izlenebilmesi, yapım sürecinde çekim ölçekleri tercihlerini de şekillendirmektedir. BluTV adına Sarp Kalfaoğlu bu durumu “Yakın plan çok önemli. Telefonda da izlenebilecek, büyük ekrandan da izlenebilecek. Bunu sağlamak lazım.” sözleri ile desteklemektedir.

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinin sinematografik yapısını oluşturan biçimin (gözlem şeklinin) gözleme dayalı olduğunu, çekimlerin gerilla usulü, küçük bir yapım ekibi ve küçük ekipman ile gerçekleştirildiğini “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin çekim öncesi, çekim ve çekim sonrası post prodüksiyon ekibi kimlerden oluşmaktadır?” sorusuna da yanıt vererek, kameranın aktüel bir biçimde kullanıldığını, konumunun ise daha çok vlog çekimleri ile aynı üslubu taşıdığını, lens olarak 35 mm. lens tercih ettiğini, aydınlatmanın ise Pavyon için çok önemli olduğunu ve Pavyon'un kendi doğal ışığının yapımda bir özne konumunda olduğunu yapımın yönetmeni Sami Öztürk dile getirmekte ve yapım öncesindeki tüm sinematografik tercihlerini şu sözlerle aktarmaktadır: “Normalde tüm planı yaparken, mekanlara girerken, nasıl bir ekip ve ekipman kullanılacağı konusu çok önemli. Bu bir çok şey için önemli, elinizdeki maddi kaynağa göre de önemli, gittiğiniz yerdeki karşılanma ve bakış açısı için de çok önemli. Mümkün olduğunca küçük ekip, küçük ekipmanla gittim. Bu, hem bütçeden, hem de işin doğasından kaynaklı. Benim temeldeki anlatı kurma düzenim (sinema için başka, dijitaldeki anlatı biçimim başka) işin doğası gereği mümkün olan küçük ekipman ve küçük ekiple çalışmaktı... Özellikle 35 mm. ve açık diyaframlı bir lens kullanmak istedim. Bunda da temel çıkışım şuydu, özellikle portre fotoğrafçılığında karakteri ön plana çıkartacak şeylerde 35-50-85 mm lensler kullanılır. Karaktere çok yakın girmek istenilmez, dibine kadar yaklaşılmasına gerek yoktur, çoğu çünkü belki de kamera ile ilk defa karşılaşacak. Kamerayı da çoğu yerde ben kullandım. Mevzu, gerilla usulü gitti. Karakteri konuşmaya ikna ettim ve hemen kayda girdim. 35 mm.’nin şöyle bir avantajı oluyordu benim için, karakterin

çok fazla dibine girmeye gerek yoktu. Karaktere bir mesafe koyuluyor ve bir yerden sonra kameranın varlığını unutabilir konuma geliyorlar. Daha geniş açılı bir lens kullanıldığı zaman ise kamera mümkün olduğunca daha çok karaktere yaklaşmak zorunda kalacaktır ve bu da tabiki kamera baskısı, göz baskısı kurabilirdi. Çünkü karşımızdakiler profesyonel oyuncu değiller. O yüzden 35 mm. kullandım. 35 mm. çerçeve tercihini de etkiledi. 35 mm. insan gözüne yakın. Çok kapalı, çok dar olmayan bir çerçeve planı sundu bize. Biçem olarak gözleme dayalı bir iş yaptık, görülmeyen kamera fly on the wall olarak isimlendirilen çalışma üslubu ile olaylara müdahale etmeden çekim yaptık. Bunu da çok küçük, minimal bir ekip ile yaptık. Kamera hareketine gelirse kameralar çok aktüeldi, gerilla çekimlerdi. Bir kaç tane dışında planlanmış sahneler yoktu. Genel olarak gerilla gitti. Kameranın konumu daha çok içerden birisi hissi veren bir konumdu ve bu yeni nesil hikaye anlatıcılığına uygundu. Konumu, sanki vlog çekiyormuşsunuz gibiydi. Kamera, ikinci, üçüncü kişi, yanında sizi çeken birisi, mümkün olduğunca bir arkadaş konumundaydı. Vlog halini anlatıda çok kıymetli buluyorum. Anlatı içerisinde girerken, birilerini ikna ederken karakter işinden taviz vermiyor ve işini yaparken onun hareketlerini kamera ile takip etmeye çalışıyorum. O anı, bir daha tekrara bırakmıyorum. Eğer çok kilit bir şey değilse tekrarlatmıyorum ve olayları akışında alabildiklerimi topluyorum, müdahale etmiyorum ve arada sorular sorulacaksa sorular soruyorum. Mümkün olduğunca doğal akışında aksın istiyorum, ben de oradan yakalayabildiğimi yakalıyorum. Aydınlatma konusu da çok önemli... Yapay ışıklandırmalarda pavyon cayır cayır yanıyor ve o kadar 'mış' gibi oluyor ki gerçeklikten koparılıyor, her şey net bir şekilde görülüyor ve kontrastlar bile gidiyor. Bunlar asıl dokusunu öldüren şeyler. Bu yüzden 35 mm açık diyaframlı lens kullanmamın sebebi de buydu. Bunlar bütçesel de tercihler. Eğer bu lensi tercih edersem, birçok şeye gerek kalmadan bunu bu şekilde gayet doğal, temiz kotarırım. Bunların hepsi iç içe geçmiş matematiği olan durumlar. 1,4-1,8 arasındaydı mesela onun diyafram aralığı, karanlığa düşen yerlerde oldu. Işık demek bir yandan da müşteriler için, karakter için ben burada bir şey yapıyorum demek, kestik (cut) demek de. Bunlar hatalı. Mekanın ruhunu birebir gösterdiğimiz bir aydınlatma tercih edildi, doğal aydınlatma kullanıldı, yapay aydınlatma kullanılmadı, sadece mekanın ışığı kullanıldı. Röportaj kişilerin de bile öyle oldu. Röportaj kişilerinde konuşurken mümkün olduğunca etrafındaki doğal ışıkların pozisyonuna göre

konumlandırıldı. Temel ışık mantığına göre arka planın gözükmesi vb. unsurlara da dikkat edildi.”

Ayrıca Pavyon ortak özel yapım belgeselinde küçük bir ekip ve küçük bir ekipman ile çalışmasını, kameranın gözlemediği karakterler üzerinde bir göz baskısı yapmadığı için tercih ettiğini yönetmen Sami Öztürk “Küçük bir ekiple çalışıldı, kameraman, yönetmen ile maksimum 4 kişi ile sahada çalışıldı. Yapımcı da vardı, o da bize sahada yardımcı oldu. Komple her iş bölümünün tanımlandığı bir yapıda değildi. Yapısı gerillaya daha uygundu. Kim olursa, ben yardım istiyorum dedim. O an ki ihtiyaca göre kim nasıl yardım edecekse öyle çalışıldı. Zaten ortama girdiğimizde karakterleri çok fazla rahatsız etmek istemiyordum. Bu nedenle gözleme dayalı, küçük bir ekiple, minimal olarak çalıştık. Küçük kameralarla DSLR ve Shot Gun olan ekipmanlarla çalıştık. Kameranın karakterler üzerinde bir etkisi söz konusu. Karakter mesela diyor ki ‘zaten fotoğraf makinesi ile çekiliyor, daha rahat olayım’. O da samimi oluyor, karakteri korkutmuyor. Oraya bir Arri Alexa getirilse, karakter onu yapamayabilir. Böyle bir ihtimal söz konusu.’” sözleri ile ifade etmektedir.

Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinin sinematografik yapısında gerilla usulünün anlatının gerekliliği dolayısı ile tercih edildiğini, kameranın hareketli olduğunu, anlatı neyi gerektiriyorsa o tarza göre ekipmanın seçildiğini, doğal ışık kullanıldığını, belgesel yapımının katı kuralları bulunmayan bir tür olduğunu ve BluTV’nin söz konusu sinematografik tercihlerde yapımcı/yönetmeni özgür bıraktığını yapımcı Duygu Çıkkı: “Belgeseller kuralları olan bir tür değildir. Özellikle insan temelli çekilen işlerde, mekan ve kişi harici kontrol mekanizmaları oldukça azdır. Bu da belgesele doğallık ve gerçekçilik katar. Ankara Havası çekilirken hiç ışık kullanılmadı. Genelde gün ışığından faydalanmaya gittik çünkü set up kuracak bir alanımız yoktu. Bazı anlar spontane gelişti ve tekrarı bile çekilmedi. Kamera açısı genelde sabit değildi. Daha çok gerilla tarzında bir çalışma oldu. Bu unsurlar eğer planlanmış bir belgesel ya da proje çekiyorsanız çalışabilir. Sinematografik bir anlatım dizilerde, kısa filmlerde önemlidir. Belgesellerde ise daha çok içerik ön plandadır. Mesela Ankaragücü maç görüntüleri sahaya fotoğraf makinesi sokmak yasak olduğu için telefonla çekildi. Açıkçası bu tip işler imkanlar el verdiğince yapılmakta. Dilediğiniz ekipmanı kiralayabilir ya da satın alabilirsiniz. Mükemmel bir set kurabilirsiniz. Ama Çin’in’den birini o sete getirdiğinizde kendi alanında olduğu kadar

rahat olmayacaktır. BluTV özellikle Ankara Havası gibi işlerde yönetmeni ve yapımcıyı serbest bırakır. Herhangi bir kural veya şartname dayatmaz.” sözleri ile Ankara Havası’nın yapım öncesi sürecini aktarmaktadır. Yapım süreçlerinin BluTV ile koordineli bir şekilde Ankara Film Evi tarafından gerçekleştirdiğini “BluTV için hazırladığımız Ankara Havası belgeseli Ankara Film Evi projesidir. Tüm süreçleri Ankara Film Evi tarafından gerçekleştirilmiştir. BluTV her bölüm sonrasında revize vererek, bizimle iletişimde kalarak destek olmuştur.” sözleri ile ifade etmektedir.

Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeselinin sinematografik yapısı içerisinde hareketli çekimlerin yanı sıra durağan ve resimsel planlara yer verildiğini, seyircinin konu ile özdeşleşmesi için doğal ışık kullanımının tercih edildiğini, seyircinin nezdinde dijital platformlardaki içeriklerin nasıl anlatıldığından çok, neyin anlatıldığına önem verdiğini ve bu nedenle tekniğin sınırlayıcı olmayacağını dile getiren yönetmen Cem Tabak, Ganyan’ın sinematografik sürecini “Özellikle konu kendi içinde bir gerçekliği barındırıyorsa içine yapay destekler almak iyi bir fikir olmadığını bilhassa belgeselde konuya yabancılaştırdığını düşünüyorum. Bu yüzden belgeselimizde tamamen doğal ışıktan faydalandık. Kısıtlı kamera özelliklerini en üst seviyede kullanmaya gayret gösterdik. Kendi içinde her anın zamanı olan at yarışlarında, hareketli heyecanlı yarış anlarının ötesini anlattığımız kısımlarda daha çok durağan ancak estetiği göz ardı etmediğimiz resimler çektik. Konuların arasında kullanılan tüm detay insert’leri bu şekilde kullandık... Dijital platform seyircisinin estetik kaygılarının daha agresif olduğunu düşünüyorum. Karşılığını verdiği içeriğin ilgisini çekmesi gerekir. Fikrin anlatımına ikna ettiğiniz takdirde imkansızlıklardan kaynaklı sorunları göz ardı edebilecek durumu da var bu seyircinin. Nasıl anlattığınızdan çok, neyi anlattığınıza önem verdiklerini düşünüyorum. Dolayısıyla fikrinizin iyi olması daha çok öne çıkıyor.” sözleri ile ifade etmektedir. Ganyan’ın yazımsal sürecini kendisinin yürüttüğünü belirten yönetmen Cem Tabak “Çekim öncesi proje hazırlanması-yazımını ben, yapım-produksiyon hazırlığını ekibimle beraber yaptım. Çekim ve çekim sonrası post prodüksiyon aşamasını yıllardır beraber çalıştığım arkadaşlarım Tüplü Tv Yapım şirketiyle beraber yaptık.” sözleri ile çalışma ekibini de açıklamaktadır.

Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinde 140journos olarak ana akım medyanın belgesel üretiminden farklı olarak yenilikçi bir

bakışa sahip olduklarını “...Ana akım medyanın beynimize kazıdığı birçok şeyi eski, geleneksel, sıkıcı ve yeni arayışları engelleyen bir mahiyette gördüğümüz günler olduğunu söyleyebilirim. Tabii bu mülakata cevap verdiğim 2021 yılında aynı eleştirileri yaparken daha farklı ürünler ortaya koyuyoruz ancak 2018 ve 2019 yıllarındaki serilerimizde de bu düşünce yapımızın daha erken dönem karşılıklarının bulunduğunu söyleyebilirim... 140journos’un anlatısı sabit ve değişmez bir şey değil. Konulara sürekli farklı yönlerinden bakıp farklı içgörülerini görünür kılmayı daima arayan bir kreatif çekirdeğimiz var diyebilirim.” sözleri ile ifade eden 140journos yapımcısı Engin Önder, Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinin farklı ekiplerin çalışması sonucu oluştuğu için teknik farklılıkların olduğunu “...140journos’ta 4-5 farklı bakış açısı her zaman bir arada bulunuyor. Farklı konuları farklı kişiler ele alıyor, çekiyor, kurguluyor ve editöryel anlamda bir birlik olsa da özellikle teknik alanda farklılıklar daha belirgin oluyor. Parayı Vuranlar 2018 yapımı, 140journos’un video yayıncılığının henüz 1 yılı yeni devirdiği günler. Arayışın daha prematüre olduğu günler ama 140journos anlatısını da bugünlere taşıyan öğreniler bu deneylerden çıkmıştır. Sıkışmışlık 2019 yapımı. İçinde farklı yıllarda çekilmiş görüntüler ve hikayeler yer alıyor.” sözleri ile belirtmektedir.

Her iki yapımın sinematografik dilinin inşasında kamerayı aktüel, asimetrik ve kirli kullandıklarını, tripod çekimi yapılmadığını, yapay aydınlatmaya yer vermediklerini, özne ile yakınlık kurabilmek adına kamera hareketlerini kuralı olmadan özgürce değiştirilerek kullanıldığını “...kamerayı asimetrik ve kirli kullanmaktan genelde çekinmediğimizi söyleyebilirim. Şu anda da bu yaklaşım güncel yapımlarımızda devam etmekle birlikte o günkülerden daha farklı şeyleri denemeye devam ediyoruz... Hiçbir içeriğimizde profesyonel ışıklandırma kullanmıyoruz, neredeyse hiçbir içeriğimizi çekerken tripod kullanmıyoruz... Kamerayı elinde tutan kişiler, konuya ve özneye bizleri daha da yakınlaştırmak için bir misyona sahip, bu yakınlığı kurarken kamera hareketlerinin bir sabiti yok, bu da kendi içerisinde bir estetik yaratıyor olsa da aslen kuralsızlıktan gelen bir yönelim olduğunu düşünüyorum.” sözleri yapımcı Engin Önder dile getirmektedir.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan üçüncü “Dijital platform BluTV’de belgeselin yapım aşaması özelinde yapım pratikleri” tematik çerçevelemesi içerisinde bir diğer

başlık olarak BluTV’de bir belgeselin çekim aşamalarını BluTV ve ilgili yapımcı/yönetmenlerin çalışma pratikleri boyunca incelemek, bu pratiklerin dijital platformda neler olduğunun ortaya koyabilmek adına hem BluTV’ye, hem de ilgili yapımcı ve yönetmenlere “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin çekim süreci nasıl gerçekleşmektedir ve dijital platform için üretilen belgesellerin yapım süreçleri boyunca özellikle hangi noktalara dikkat edilmiştir?” sorusu yöneltilmiştir.

BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, belgesellerin çekim aşamasında yalnızca temel kurgu prensipleri olan Açılı/Karşı Açılı ve Bakış Uyumu, Ekran Yönü, Hareket Uyumu ve Çekim Ölçeği Uyumu gibi unsurlar (Nişancı, 2018: 311) göz önünde bulundurularak çekimlerin gerçekleştirilmesini kontrol ettiklerini, alternatif ek planlara ve bu alternatif ek planlar içerisinde dijital platform içeriklerinin farklı cihazlardan izlenebilmesi durumunu göz önünde bulundurarak yakın planlara önem verdiklerini dile getirmektedir.

Pavyon ortak özel yapım belgeselinin çekim sürecinde yayınlanma takvimine ve buna bağlı olarak zaman faktörüne dikkat edildiğini “...İlk bölümü ben pilot bölüm olarak yaptım, üzerinden ufak tefek rötuşlar yapıldı. Ondan sonraki 2-3-4-5 daha yoktu. İki haftada bir yayınlandı Pavyon. Yayınlanmaya başladığında ikinci bölüm yeni tamamlanmıştı... Bölümler yayınlanırken çekimler devam ediyordu. Anaakım dizilerde yaşanan koşturma hali vardı.” sözleri ile ifade eden yönetmen Sami Öztürk, çekimler sırasında kendisi için dijital platformda sınırlayıcı olanın yalnızca belgeselin yayınlanma takvimi olduğunu, çekimlerin mekan ve karakterlerin belirlenmesi ardından gerçekleştiğini, BluTV’nin teknik ekipman konusunda kendilerine tanıdığı özgürlük alanı şu şekilde aktarmaya devam etmektedir: “Mekanlara gidildi, karakterler tanındı ve çekim süreci gerçekleştirildi. Kullanılan dile dikkat edildi. Çok ekstra bir şeye dikkat edilmedi. Asıl önemli olan burada zaman konusu. İçeriğe dair dikkat edilen oto sansür yok. Tüm süreçte dikkat ettiğim şey şuydu, dijital platformda bir takvim var ve o takvimden mümkün olduğunca sapılmamasına dikkat ettim. Süreç, benim istediğim şekilde ilerledi, mekânlar, karakterler, müzik. Süreç çok dardı ve o süreçte çekim, kurgu, müzik her şey tamamlanmış olmalı, fragman ona göre çıkmalı. Örneğin, Netflix’in teknik şartnamesinde şu kamera ile çekilmeli, şu olmalı gibi kısıtlayıcı maddeler yer almaktadır. Bu süreçte şunu atlıyorlar, bir dakika benim

anlatacağım bir hikaye vardı, siz bana teknik bir koşul koyunca beni o hikayeden uzaklaştırmış oluyorsunuz. BluTV'nin de teknik şartnamesi var fakat şu ekipmanlarla çekilecek diye bir kuralları yok, belgeselde de bu teknik engel olmamalı. Teknik şartnamenin temelinde sağlıklı bir şekilde o işin mecrada yayınlanması var. BluTV'de izlenebilir bir iş olması tek koşuldur.”

Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinin çekim sürecinin, önceden belirlenen konu başlıkları doğrultusunda gerçekleştiğini, bu süreçte BluTV'nin her bölüm sonrasında revize verme, dilediği sahneyi değiştirme veya çıkarma hakkını saklı tuttuğunu yapımcı Duygu Çıkı dile getirmektedir.

Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeselinin çekim sürecinde Pavyon ortak özel yapımındaki gibi zaman hususuna dikkat edildiğini belirten yönetmen Cem Tabak, süreci “...Ganyan belgeselinin karar aşamasından yayın tarihine kadar yaklaşık 3 aylık bir süreçte tamamladık. Çekim öncesi hazırlık safhasında konu ile ilgili çekimlerin yapılacağı mekanlar, çekim zamanları ve kişiler hususunda dikkatli olduk. Zamanı yanlış kullanma durumunda planlanan çekim süresinin dışına çıkma ihtimali olur.” sözleri açıklamaktadır.

Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi süreci ve ön görüşmeleri tamamlandıktan sonra yapım aşamasında röportajların gerçekleştiğini yapımcı Engin Önder “...yüzyüze ön görüşmelerden sonra röportaj aşamalarına geçildi. Bu aşama çok hızlı ve dinamik geçiyor denilebilir zira hem tüm bu belgesellerin her anlamı ile üretimi 45 gün gibi çok kısa bir süre içerisinde yapıldı hem de anlatısı güçlü bir kantağı yakalayıp ikna ettiğinizde konuyu fazla bekletmeden kayda almak ve karakterle daha ileri etkileşimi kayıt esnasında yapmak gerekiyor.” sözleri ile ilgili belgesellerin yapım sürecini aktarmakta, yapım esnasında dijital platforma üretim yapılması noktasında belgesel içeriklerinin belirli teknik standartlara sahip olması gerektiğine, akılda kalıcılığına ve belgesellerin seyir değerine “YouTube'dan farklı olarak, dijital platformlara ücretli içerikler hazırlanırken içeriğin belli bir teknik standartta olması, mesajının derli toplu ve seyir değerinin yüksek olması, tek başına ya da toplu şekilde izlenirken içeriği akılda kalıcı hale getirebilecek belli anlatı piklerinin olması, görsel ve işitsel bir artikülasyonu olması muhakkak göz önünde bulundurulmaktadır.” sözleri ile değinmektedir.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan üçüncü “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım aşaması özelinde yapım pratikleri” tematik çerçevelemesi içerisinde bir diğer başlık olarak röportaj yapılacak karakterlerin seçimi ve çekim esnasında benliklerini gerçekte oldukları gibi sunmaları için neler yapıldığını ortaya koyabilmek adına BluTV ve ilgili yapımcı/yönetmenlere “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinin yapım aşamasında röportaj yapılacak kişiler için seçim kriterleri nelerdir? Seçilen karakterlerin (toplumsal oyuncuların) benliğinin gerçekte var olduğu gibi sunabilmesi için çekim esnasında nelere dikkat edilmektedir?” sorusu sorulmuştur.

BluTV, ortak özel yapım belgesellerinde yer alacak kişilerin konunun ilk elden muhatabı olan birincil kişilerden seçildiğini, seçilen bu kişilerin kendilerine özgü bir tavırlarının olmasına ve hikayeye derinlik katmalarına önem verildiğini “Ele alınan konunun birincil muhatabları ve anlatıya boyut katacağını düşündüğümüz ilgili diğer kişiler seçiliyor. Kişilerin kendine özgü, karakteristik bir tavrı ve hikayesi olması da belirleyici oluyor.” sözleri ile dile getirmekte, seçilen karakterlerin çekim esnasında benliklerini gerçekte var olduğu gibi sunabilmeleri için onlarla uzun süreler vakit geçirildiğini ve güvene dayalı bir ilişki kurulduğunu belirtmektedir. BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, özellikle karakterlerin seçiminde platformun belgesel anlatısında özel olarak bir noktayı hedeflemesinin belirleyici olduğunu “Çok spesifik bir yere ateş edilecekse, o ateş edilecek alandaki kişiler zaten biliniyordur ya da o konuda araştırma talep edilir.” sözleri ile açıklayarak, karakterlerin benliğini sunumu noktasında çekimlerde özellikle çekim tekniklerine dikkat edilerek, yabancılaştırmanın önüne geçildiğini, karakterin anlatımları esnasında ilgili anın gerçekte olduğu gibi verildiğini ve suistimal edilmediğini televizyon yapımları örneğinde açıklamaktadır: “...Televizyon alışkanlığında olsa örneğin kadın karakter duygusal bir şey anlatıyorken hafif kadın karakterin yüzüne dondurulur, alttan bir müzik verilir. Platformumuzda böyle şeyler, o anı o kadar suistimal etmek yoktur.”

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinde röportaj yapılacak kişilerin seçiminde yönetmen Sami Öztürk, merak ettiği karakterlere yer verdiğini “Zaten birtakım karakterler vardı, bunların içerisinde Sarı Tutku olsun, Kirli Dilek olsun, Deli Bayram olsun, benim normalde öncesinden ‘ben bu karakterlerle tanışmak istiyorum,

ben bunları tanımak istiyorum.’ motivasyonumun altındaki şeylerdi.’ sözleri ile belirtmektedir. İlgili karakterlerin benliklerini kamera önünde oldukları gibi sunabilmeleri için küçük ekipman ve küçük ekip ile çalıştığını, özellikle karakterlerin dünyasına girebilmek adına röportajlar esnasında onlarla aynı jargonu (dili) kullanarak iletişim kurduğunu ve bu sayede karakterlerin benliklerini gerçekte olduğu gibi sunduklarını şu sözlerle aktarmaktadır: “...Karakterlere gelecek olursak, pavyonda karakterler kendisini o mekânda yeniden tanımlıyor, içeride başka bir maskesi olabiliyor. Normalde bir söyleyecekse, mekânda iki söyleyebiliyor. Pavyon’da da karakterler çıkıp size bir takım detaylar veriyor, sorularıyla da onları yönlendirmiş oluyorum... Bu jargon hayata dair, bu karakter benimle gerçek hayatta böyle konuşuyor... Mümkün olduğunca o jargona girmeye çalıştım, onları da o jargonu rahata kullanmaları için teşvik etmeye çalıştım.”

Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinde röportaj yapılacak kişilerin seçimi için bölümlerde ilgili alt kültürü en doğru şekilde yansıtacak kişilerin seçildiğine, bu karakterlerin benliklerini gerçekte olduğu gibi sunabilmeleri için kendi doğal ortamlarında çekimlerin yapıldığına ve mutlaka çekim onaylarının alındığına yapımcı Duygu Çıkı şu sözlerle değinmektedir: “Özel yapım belgeseller konusuna göre belirlenen karakterlerin yer aldığı belgesellerdir. Yapım ve konu itibari ile herkes doğal ortamında çekilmiştir. Kişiler seçilirken o alt kültürü temsil etmeleri ve rızalarının olması en temel unsurdur. Her çekim kendilerini rahat hissettikleri ve kendileri ile özdeşleştirdikleri yerlerde yapılmıştır.”

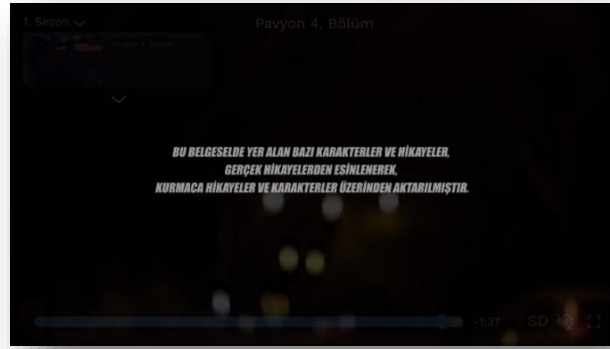
Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeseli için özel cast kullanılmadığını, hikayenin samimi olabilmesi için özel bir husus olarak basında ön plana çıkan popüler kişilere yer verilmediğini “Ganyan belgeselinde özel cast diyebileceğimiz kimse kullanılmadı. Bilhassa karakterlerin basında veya konusunda ön plana (popüler) çıkmış kişiler olmaması hususunda titiz davrandık. Hikayenin samimi anlatımından çıkmaması adına bunu istedik.” sözleri ile belirten yönetmen Cem Tabak, karakterlerin benliklerini gerçekte var olduğu gibi sunabilmeleri için onları koşullandırmadıklarını, çekimleri sohbet havasında gerçekleştirdiklerini “Hipodromların atların bakıldığı ahırlar kısmında seyisler veya ganyan bayiilerindeki yarış severlerin önceden koşullandırılmadan kamera önüne gelmelerine dikkat ettik. Konuya bir röportajdan çok sohbet havasına sokarak, sorularımızı buna uygun sorduk.

Dolayısıyla anlatımlarda konu bütünlüğüne ve kişilerin aynı yerde toplanmış hissiyatını vermeye çalıştık. Konunun uzmanı olmuş önde gelen isimlerin anlatımlarını da önceden koşullandırmadan ilgilendiğimiz kısımları önceden konuşarak samimi bir çekim anı oluşturduk. Hikayedeki olası kopuklukların önüne geçmiş olduk. Elimizde bölüm sinopsislerinin ve soruların olduğu çekimleri bitirip, montaj aşamasında editoryal çalışmayı yaptık. Böylece bölüm hikayelerindeki ana konulara hakim olduk.” sözleri ile tüm süreci özetlemektedir.

Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinde karakterlerin (toplumsal oyuncuların) seçimi hususunda konunun ana öğeleri olmalarının ve tanıklıklarının güçlü olmasının etken olduğunu “Karakterlerin seçimi esnasında bu kişilerin işlenen hikayenin içinde asli ve tali güçlü rollerinin olması, tanıklıklarının güçlü olması, ifade biçimlerinin içeriğin temposuna uygun olması, içeriğin içinde mülakat vermeye gönüllü ve istekli olması gibi kriterler göz önünde bulundurulmaktadır.” sözleri ile ifade eden yapımcı Engin Önder, karakterlerin benliğini gerçekte olduğu gibi sunabilmeleri için onlarla uzun vakit geçirildiğini ve iletişim bağı kurulduğunu “...Seçilen karakterlerle işin misyonuna dair net bir iletişim kurularak editöryel talebin ortaya koyulması ve çekim ekibinin hikayeyi bütünlüklü olarak toplamaya konsantre olarak kendini ortamdaki soyutlaması, hikayenin gerçeğe en yakın şekilde toplanması konusunda bir avantaj katmaktadır. Parayı Vuranlar’da karakterlerle birlikte geçirilen süre çok daha kısıtlı olsa da, Sıkışmışlık gibi duygusal bir ifadenin ve hissiyatın resmedilmeye çalışıldığı çalışmada karakterlerle oldukça uzun zaman geçirilmiş, ilişkiler kurulmuş, anlama çabası zamana da yayılarak editörlerin gerçeğe en yakın tanıklığa ulaşması sağlanmak amaçlanmıştır.” sözleri ile aktarmaktadır.

Pavyon ortak özel yapım belgeselinin bitiş jeneriğinde “Bu belgeselde yer alan bazı karakterler ve hikayeler, gerçek hikayelerden esinlenerek, kurmaca hikayeler ve karakterler üzerinden aktarılmıştır.” ibaresi yer almakta ve yine bitiş jeneriğinde kurmaca bir unsur olarak cast halinde oyunculara yer verilmektedir. İlgili ibareler Resim 3.1. ve 3.2.’de görülebilmektedir:

Resim 3.1. Pavyon (2019) Ortak Özel Yapım Belgeseli Bitiş Jeneriği
Kurmaca İbaresini



Resim 3.2. Pavyon (2019) Ortak Özel Yapım Belgeseli Bitiş Jeneriği Oyuncular



Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinde kurmaca unsurlara ve ilgili ibareye yer verilme sebebini analiz edebilmek adına BluTV'ye “Pavyon özel yapım belgeseli örneği özelinde belgeselde yer alan kurmaca unsurlara (oyunculara) neden yer verilmektedir?” sorusu sorulmuştur. BluTV, belgesel içerisinde çeşitli nedenlerle yer almak istemeyen karakterler olduğu için böyle bir ibare koyulduğunu bir bilgi olarak “Gerçek kişilerin, yapımda yer almak istememesi durumunda, onlardan esinlenen kurmaca karakterlere yer verilebiliyor.” sözleri ile açıklamaktadır.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan dördüncü çerçeveleme “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım sonrası aşaması özelinde yapım pratikleri”, yapımı tamamlanan belgesellerin yapım sonrasında dijital platformdaki kurgu sürecini ve pratiklerini inceleyebilmek için BluTV ve ilgili yapımcılara/yönetmenlere ilk olarak “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım

belgesellerin yapım sonrası aşamasında belgeselin kurgusu (İzleme ve Organizasyon, Deşifre, Kaba Kurgu, İnce Kurgu) hangi aşamalarda nasıl bir süreçle gerçekleşmektedir? Dijital platformda yayınlanacak olan belgesellerin kurgusunda kullanılan ritim, tempo ile kesme sıklığı ve çekimler arası genel geçiş türleri gibi teknikler nelerdir? Kurgu sürecinin ve bu tekniklerin seçimi ile dijital platformlarda yayınlanması arasındaki ilişki nedir? soruları sorulmuştur.

BluTV tarafından ortak özel yapım belgesellerinin kurgu sürecinin yapım şirketlerince gerçekleştiği, bu süreçte yapım şirketlerinden gelen taslaklar üzerinde revizyonlar verilerek karşılıklı ilerlendiği, anlatılanların hissine göre röportaj ve görüntülerin kurgulanarak temponun oluşturulduğu bilgisini vermektedir.

Dijital platformların daha hızlı ve daha farklı bir anlatım ritminin olduğunu, revizyon sürecinde ortak özel yapım belgesellerin insanları uyutmayacak ve eğlendirecek dinamik bir kurgusunun olması gerektiğini kurgu tekniği olarak “Daha jump cut’lı (aynı plan içerisinde yapılan sıçramalı kurgu/kesme tekniği), daha hızlı, daha YouTube içeriğine yakın. Hız tabiki çok önemli” sözleri ile ifade eden BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, bu yapımlarda bilgi işlevinden çok eğlence unsuru ağırlıklı olması gerektiğini Pavyon’un “Angara Müziği” başlıklı Ankara oyun havasını bilimsel perspektiflerle anlatıldığı 3. Bölümü ve Sıkışmışlık ortak özel yapım belgeselinin 4. Bölümünden verdiği örnekler ile şu şekilde açıklamaktadır: “BluTV’de yayınlanan belgeseller, televizyondan farklı olarak hem eğlendirmeli, hem güldürmeli, hem bir bilgi verilecekse vermelidir. Bunlardan hangisi daha ağır basar, hangisini seçersiniz deseniz güldürü ögesini tercih ederim. Bu platform ve insanların orada ne bulmak istedikleri ile alakalı. İnsanlar bir dijital platformlarda belgesel açıp oradan bir şey öğrenmek istemiyorlar. Pavyon’un en enteresan bölümü 3. Bölümüydü. Ama kimse 3. Bölümü beğenmedi, dadasına baktığımızda ortaya çıkan oydu. Yani o müzisyenin bölümü çok kritik bir bölümdü, en bilgi veren bölüm oydu. O yüzden belgesel yapımlarda eğlence ögesini ön planda tutmaya çalışıyorduk... Sıkışmışlığın son bölümü bence enteresan bir bölümdür. Çok sanat eserine yakın, şu zamana kadar hiçbir dijital platformda yayınlanmamış bir bölüm olduğunu düşünüyorum. Modern (soyut) sanat eserlerinden birine çok benziyor. Ama izleyicinin buna tahammülü çok olmadı.” Ayrıca bu kurgu tekniklerinin kullanımında izleyicinin/abonenin kısıtlı zaman diliminde onları yakalayabilmeyi sağladığı için önemli olduğunu “Dijital

platformların (BluTV, Netflix, Exxen vb.) rakibi sadece diğer dijital platformlar değil, YouTube, Tiktok, Instagram, Twitter, Galatasaray-Fenerbahçe maçı, aynı zamanda oturup içilen bir kahve. Bütün platformların hepsi aynı zaman dilimine oynuyor. Kişinin iş çıkışından uyuyuncaya kadar ki saatini almaya oynuyoruz hepimiz. 8-10 dakikalık, her şeyi hızlı, jump cut ile anlatan bir yapımın karşısına 60 dakika x bir dizi koyulursa izleyici kitlesi çok fazla düşürülür...” sözleri ile belirtmektedir.

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinin yapım sonrası kurgu sürecinin eldeki tüm çekimlerin toplanması ile başladığını, bu çekimlerden belgesel anlatısını oluşturacak önemli olan röportaj ve görüntü çekimlerinin seçildiğini ve bu seçimler sonrasında seçilen çekimlerin kağıt üzerinde Glynne'nin kağıt kurgusu sürecindeki belirttiği gibi (Glynne, 2011: 184) bir araya getirerek yaklaşık 3 dakikalık dinamik bir demo hazırladığını, bu demonun daha sonrasında Pavyon ortak özel yapım belgeselinin mood'unu oluşturduğunu, kurgunun dinamik olabilmesi için jump cut'lar kullandığını ve ilgili tüm kurgu sürecinin matematiğini yönetmen Sami Öztürk şu sözlerle dile getirmektedir: “Kurgu, şöyle gerçekleşti: Öncelikle pilot bölüm için röportajlar, genel çekimler ve eldeki tüm malzemeler toparlandı. Deşifresi yapıldı. Daha sonra bu deşifreler üzerinden birkaç defa çalışma yaptım, hangilerini ele almalıyım diye highlight'larını (Vurgulanacak ve kullanılacak olan çekimleri) çıkarttım, karakterleri bir kaç defa daha konuşurlarken nasıl tepkiler verdiler diye dinledim. Bir karakterleri izlerken highlight'ları belirledim, izlerken onların tepki ve mimiklerini gördüm, bir de içerikte highlight'ları belirledim. Bunlar içerisinde de ilk başta kağıt üzerinde bunları derli toplu bir yerde topladım. Sonra yaklaşık bir 3 dakikalık dinamik bir demo çıkarttım hem maddi bir kaynak bulabilmek, hem de projeyi hızlandırabilmek adına. Kime izletsem bu çok iyi diyecekleri bir demo hazırladım. Bu demo, işin mood'u oldu. O demo üzerinden işi bölüme döktüm. Üzerinde tabiki çok değişiklik yaptım ve bu işe hakim kurgu bilen ve bimeyen birçok insana izlettim. Tüm bu süreçte bir matematik oturtmaya çalıştım. Birinci bölümün kurgusunu ben yaptım, Vesikalı Yarım filmine atıfta bulundum. Başka bir Gramofon Avrad isminde filmde sahneleri ve müzikleri de telif nedeniyle çıkarttığım oldu. Vesikalı Yarım'de konuştukları mevzular, bugün Pavyon'da konuşulan mevzularla aynı. İçeriği insana dair, erkeğin kadını konumlandırması ile kadının erkeği konumlandırmasındaki ikili konumlandırma Pavyon'dan farklı değil. Pavyon'da da

Mü davimler bölümünde Merve'nin Pavyon'u anlatması bu ikili konuma örnek. Kurgu'da birinci bölümde bir matematik kurmaya çalıştım ve bu matematiğin kendi içerisinde tutarlı olması için çabaladım. Sonra o kurgu matematiğini tüm bölümlerde uyguladım ve korumaya çalıştım. Bu noktada dinamik olmasını istedim, hikaye kendisini izletsin istedim ve mümkün olduğunca jump cut'lar, atlamalar kullandım. Çok fazla color yapılmadı ve ortam ışığına sadık kalındı, kontrastlar çok hafif ortaya çıkarıldı, Sony A7 ile çekildi. Özellikle önem verdiğim nokta ses oldu çünkü Pavyon'da temiz ses almak çok zordu.”

Belgesellerin senaryosuz olduğu için belirsiz bir süreci olduğuna “Belgesel bir reklam filmi ya da uzun metraj film gibi storyboard çizilerek, ucu ucuna plan yapılarak ortaya çıkmıyor. Bir konu, bir kavram üzerinden gidildiği ve kolay ulaşılabilir ya da sohbet edilebilir kişilerle iletişim kurulmadığı için konuşmalar ve akış belli değildi.” sözleri ile değinen yapımcı Duygu Çıkı, Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinin kurgu sürecinin anlatılmak istenilen hikaye ekseninde ilgili çekimlerin seçilerek kurgulandığını “Anlatmak istediğimiz bir hikaye ve bu hikayenin parçası olan kişilerle sohbet ettik. Anlam bütünlüğü oluşturan, sarkastik ya da duruma en uygun olan kısımlar seçildi ve bir kurgu çalışması yapıldı. Bu röportajlar yine dokuya uygun müzikler ile desteklendi.” sözleri ile ifade etmektedir.

Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeselinin kurgu sürecinin, tüm çekimlerin deşifre edilmesi ve bu deşifreler ekseninde bölüm hikayelerinin ortaya çıkarılması ile başladığını, dijital platformun doğasındaki kurgu dilinin hızlı, sık ve farklı resim tercihlerinden oluştuğunu ve Ganyan'ında bunlar göz önünde bulundurularak ancak ritmine de özen göstererek kurgulandığını yönetmen Cem Tabak şu sözlerle açıklamaktadır: “Belgeselin tüm bölümlerinin çekimleri bittikten sonra tüm konuşanların izlemeleri yapıldı. Deşifre-redaksiyonlarıyla sinopsisler üzerinden bölüm hikayeleri yazıldı. Sonrasında kaba kurgu, color, ses mix, müziğinden sonraki izlemenin ardından ince kurguya geçildi. Platformda kabul gören, hızlı kurgu sık ve farklı resim tercihidir. Bu hız, konuyu bütünlüğünden koparmadığı süreçte artabilir. Konu içinde ritmi değiştiren tercihlerde kurguyu da yavaşlatmak hususu vazgeçilmezdir. Bu durumlarda müzik ve ses kurgunuzda değişkenlik gösterir. Ritmin veya iç konunun değişeceği anlarda montajdaki resim tercihlerinizle kısa geçiş anları

yaratmak durumundasınızdır. Aslında bunu belgeselinizin iç dinamiğini yavaşlatmamak ve seyircinin izlemekten kopmaması için yaparsınız-yaptık.”

Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinin kurgu kararlarının alınmasında çekirdek ekibin inisiyatifinin olduğunu dile getiren yapımcı Engin Önder, iki yapımın kurgu sürecini “...Ön hazırlık kısmında belirlenen çerçevede alınan mülakatlar, sahada kayıt esnasında da takip edilmekte, müdahale edilmekte, çerçevenin sınırları içerisinde tutulmakta, kurgu esnasında da bu toplanan içgörülerin formata uygun şekilde işlenmesi gerçekleştirilmektedir. İçeriği hazırlayan ekipteki kişiler ve 140journos formatını o gün için yürüten kreatif çekirdek, anlatının ilerleyişindeki bağlayıcı kararları almaktadır.” sözleri ile aktarmaktadır.

Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgeselinin kurgusunun ortak duygu durumu yaratımı üzerinden şekillendiğini yapımcı Engin Önder “Sıkışmışlık 6 bölümden oluşan, yayınlandığı Mayıs 2019 itibariyle 140journos’un tek seferde ürettiği en uzun yapımı idi. 6 bölüm de çok farklı insan hikayelerin oluşmakta olup tek bir hissiyatı çerçevelemeye çalışıyordu. Karakterlerin evrenleri ve tanıklık edilen duygu dünyaları büyük farklılıklar sunduğu için kurgunun da buna göre şekillenmesinin doğru olacağını düşündük.” sözleri ile belirtmektedir. Karakterlerin duygu dünyalarına göre kurgunun şekillenmesi örneği, Sıkışmışlık (2019) 6. Bölümünde bulunabilmektedir. İlgili bölüm kurgusunda ekran çoklu bir şekilde dörde bölünerek karakterlere ve onların duygu dünyalarının anlatımına yer verilmektedir:

Resim 3.3. Sıkışmışlık (2019) 6. Bölüm Kurgu Örneği



BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan dördüncü “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım sonrası aşaması özelinde yapım pratikleri” tematik

çerçevelemesi içerisinde ortak özel yapım belgesellerinin anlatı sesini ortaya koyabilmek adına BluTV ve ilgili yapımcı/yönetmenlere “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinde anlatının röportajlar ile ilerlemesi veya görüntülere dayanarak ilerlemesi gibi kararlar hangi doğrultuda alınmaktadır?” sorusu sorulmuştur. BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, röportajlarla ilerleme kısmının çok kritik olduğunu, konuşan kafa belgeselciliğinden ziyade daha yaratıcı ve daha modern belgesel dilinin oluşturulması gerektiğini belirtmektedir.

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinde anlatı dilinin oluşumunun sezgisel bir şekilde mekânın (pavyonların) başa konumlandırılması ve karakterlerin bu doğrultuda merkeze yerleştirilmesi ile meydana geldiğini yönetmen Sami Öztürk: “Bu, sezgisel gerçekleşti. Bilimsel bir anlatı dili yoktu, karakterler üzerinden anlatı gerçekleştirildi. Mekân başa konumlandırıldı, karakter merkeze alındı ve anlatı bu şekilde yönlendirildi. Karakterler üzerinden o dünya anlaşılmaya çalışıldı. Burada sezgisel olarak elde ne görüntü var, elde ne ses var ve ben bu hikayeyi neresinden bakarak nasıl anlatmak istiyorum, bir bakış açım ve yaklaşımım var, benim baktığım bir taraf var, sorular da buna göre şekillendirildi. Bunlar karakterlerin bulunmasından, kurguya kadar olan süreçte bana açılan kapılarla ortak bir anlatı zeminine oturtuldu.” sözleri ile ifade etmektedir.

Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeseli için yapımcı Duygu Çıkkı, anlatı dilinin alt kültürü oluşturan ve konu ile ilgili kişilerle yaptıkları röportajlar doğrultusunda oluştuğunu belirtmektedir.

Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeselinin yönetmeni Cem Tabak, dijital platformlarda özellikle konuyu bir dış ses anlatımından dinlendiğini “Dış sesli bir anlatım tercihi, işlenecek konuya göre değişecektir. Son dönem belgesellerde pek kullanılmayan bu durumu platformlarda benimsemiş görünüyor. Konuya, muhatabının anlatımıyla dinlemek-izlemek hikayeye ilgiyi çekiyor.” sözleri ile dile getirmekte, Ganyan’ın belgesel dilini de röportajlar üzerinden oluşturmaktadır.

Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinin anlatı dilinin 140journos formatı dahilinde ve editoryal kararları doğrultusunda alındığını “140journos formatı dahilinde alınan kararlardır. Kurumun yayıncılık birikimleri ve arayışların sonucu olarak ulaşan entelektüel çıkarımlar ile bölümlere nihai hali verilmektedir.” sözleri ile belirten yapımcı Engin Önder, ilgili belgesellerin

dilinde dış ses kullanımına yer verilmediğini, tanıklıklar üzerinden ilerleyerek oluşturulduğunu “...140journos’un formatı gereği bir sunucu ya da dış ses kullanılmadığı için tüm anlatıyı hikayenin doğrudan tanıkları ya da gözlemcileri yapmakta olup buna ek olarak arşiv görüntüleri ve karakterlerle ya da durumun kendisinin içinde özel çekimler yapılarak belgesel materyalleri oluşturulmuştur.” sözleri ile açıklamaktadır.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım pratiklerini yapım süreçleri boyunca inceleyebilmek adına yapılan dördüncü “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin yapım sonrası aşaması özelinde yapım pratikleri” tematik çerçevelenmesi içerisinde son olarak ortak özel yapım belgesellerinde ses ve müzik kullanımını inceleyebilmek adına BluTV ve ilgili yapımcı/yönetmenlere “BluTV için hazırlanan ortak özel yapım belgesellerinde anlatının boyut kazanabilmesi için kullanılacak olan müzikler nasıl belirlenmektedir? Anlatıda ne tür müzikler tercih edilmektedir? Ses kurgusu nasıl ve neye göre gerçekleşmektedir? (Dış Ses veya Otorite Sesine Dayalı Anlatımına Dayalı Kurgu, Karakterin/Tanıkların Anlatımına Dayalı Kurgu) Bu tercihler ile dijital platformda yayınlanması arasındaki ilişki nedir?” sorusu sorulmuştur.

BluTV, dinamik bir platform olduklarını belirterek ortak özel yapım belgesellerinde çağrı yakalayan ses ve müzik kullanımının “Müzik ve ses tercihlerinin kurgunun sürükleyici elementlerinden biri olduğunu düşünüyoruz. Dinamik bir platform olduğumuz için müzikler, hikayeye de bağlı olarak çağrı yakalayan ve seyir zevkine katkı sağlayacak biçimde seçiliyor.” sözleri ile gerçekleştiğini ifade etmektedir. BluTV adına Sarp Kalfaoğlu, müziğin ortak özel yapım belgesellerine anlam kattığını, kurgu sürecinde bilhassa final halini izlemek istediğini “Normalde dramalarda offline bir izleme gelir, kullanılacak müzikleri dinlenir, finale gider o ve kanala ulaşır. Belgesellerde ise final halini mutlaka dinlemek isterdim. Çünkü müzikler çok şey katıyor belgesel hikayelere.” sözleri ile ortak özel yapım belgesellerinde müziğin önemini belirtmektedir.

Pavyon (2019) ortak özel yapım belgeselinde anlatı için Ankara müziğinin önemli olduğunu ve dijital platformun dinamik yapısı göz önünde bulundurularak belgeselin ruhunu ortaya koyacak müziklerin hazırlandığını “Pavyon’un müziği ön planda ve kendine özgü. Dijital bir platform olduğu için görüntü dilinde olduğu gibi

ses dilinde de dinamik ve özgün bir müzik kullanımı tercih edildi. Özellikle elektro saz tınısı kullanıldı. Tüm bu süreçte çekimler daha tamamlanmadan bu işin ruhu nasıl ortaya çıkarılır diye bir sürü müzik dinledim ve araştırma yaptım. Bu noktada telif belirleyici oldu. Suat ve Ateş Pavyon'un müziklerini özgün olarak yaptı, demoyu gösterdim, böyle bir iş yapacağım dedim, bu ruha yakın örnek işler dinlettim, dinamik bir yapı istiyorum dedim, hislerimi anlattım. 8-10 tane özgün iş yaptılar ve Pavyon'da onları kullandık. Bunun yanı sıra içerisinde önceden yapılmış müzikler de var. Anlatıda dış ses/otorite sesi perfore kesinlikle istenmedi ve olmadı.” sözleri ile yönetmen Sami Öztürk ifade etmektedir.

Ankara Havası (2020) ortak özel yapım belgeselinde Ankara'nın ruhunu ortaya çıkaracak özgün müziklerin bestelendiğini yapımcı Duygu Çıkı “Ankara Havası'nın müzikleri Ankaralı bir sanatçı olan DJ Suppa tarafından yapıldı. Ankara'ya özgü bir proje tasarlarırken müziklerinin özgün olması bizim için çok önemliydi. Her bölümün müziği bölümün adına ve içeriğine özel tasarlandı.” sözleri ile dile getirmektedir.

Ganyan (2020) ortak özel yapım belgeseli yönetmeni Cem Tabak, ana akım kanallara göre dijital platformlarda müzik seçimi konusunda esnek olduğunu ve hikayeye uygun olan tarzda müziğin kullanılabilirliğini “...Platformlarda müzik tercihlerinizde daha esnek olabiliyoruz. Majör kanallardaki kalıplardan kurtulabiliyorsunuz. Hikayenize uygun olan herhangi bir tarzın sanatçısını ve şarkısını müziğini kullanabiliyorsunuz. Ganyan belgeselinde de bunun benzeri bir durum oluştu. Kurgu esnasında kafamızdaki rap tarzı müziği oturtmakta-bulmakta sıkıntılar yaşarken, rap müziği yapan genç bir arkadaşın bize ulaşmasıyla Ganyan'a uygun parçayı bulduk. Dolayısıyla inandığımız müzikte hem fikir olduğumuz BluTV ile bir sorun yaşamadık.” sözleri ile aktarmaktadır.

Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) ortak özel yapım belgesellerinin müzik seçiminde her bölümün seyirciye hissettirdiği duygular üzerinden yapıldığını “...Parayı Vuranlar ve Sıkışmışlık serilerinin kendi kreatif konseptlerine uygun olarak oluşturulan şarkı havuzlarından 140journos ekibi istediklerini seçip farklı kurgular oluşturdu. Kullanılacak müzikler, hikayemizin içindeki “chapter”ların (bölümlerin) çağrıştırdığı, hissettirmeye çalıştığı anlatıya uygun olarak farklı şarkılar ve versiyonlar denenerek en uygun materyal bulunmaya çalışıldı.” sözleri ile ifade eden yapımcı Engin Önder, dijital platformlarda müzik kullanımını konusunun sosyal mecralardan

farklı olduğunu, müzik seçiminde BluTV ile yaptıkları içerik anlaşmasının bağlayıcı olduğunu “Sosyal mecralar üzerinde yaptığımız yayın esnasında tabi olduğumuz telif altyapısı ile dijital mecralara hazırlanan özel içeriklerdeki politika tamamen birbirinden farklı. BluTV için hazırlanan içeriklerde hem bütçenin dar olması hem de imzadan teslim 3 belgesel için 45 günlük dar bir zaman dilimi olduğu için yerli bir “label” ile toplu içerik anlaşması yapıldı.” sözleri ile belirtmektedir.

BluTV ortak özel yapım belgesellerinin gösterim pratiklerini inceleyebilmek adına yapılan beşinci ve son tematik çerçeveleme “Dijital platform BluTV’de ortak özel yapım belgeselinin gösterim pratiği” içerisinde BluTV’ye “BluTV ortak özel yapım belgesellerinin gösterim süreci nasıl gerçekleşmektedir? Bu içeriklerin gösterim zamanlaması nasıl ve neye göre planlanmaktadır?” sorusu sorulmuştur.

BluTV, gösterim takviminin yıllık olarak hazırlandığını, gösterim takvimi hazırlanırken izleyici/abone izleme oranları da göz önünde bulundurularak ilgili belgesel yapımı destekleyecek olan diğer yapımlar ile birlikte planlamanın yapıldığını ve sözleşmelerde belirtilen tarihlerde yapımların tamamlanması ile gösterimlerin gerçekleştirildiğini “Yıllık bir yayın takvimi yapılıyor ve bu takvim oluşturulurken eş zamanlı olarak platformda yayına girecek diğer yapımlar, izleyicilerin dönemlere göre değişkenlik gösteren izleme oranları, ele alınan konunun gündemle ilişkisi ve yapımların tamamlanma süreleri gözetiliyor. Yapım tarafından hazır biçimde teslim edilen içerikler, içerik operasyon ekibi tarafından teknik bağlamda kontrol ediliyor ve gösterime sokuluyor.” sözleri ile dijital platformlarındaki gösterim pratiklerini ifade etmektedir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda BluTV ortak özel yapım belgeselleri Pavyon (2019), Ankara Havası (2020), Ganyan (2020), Parayı Vuranlar (2018) ve Sıkışmışlık (2019) örneği özelinde dijital platformlarda belgesellerin yapım ve gösterim pratikleri, bu platforma özgü, yeni bir biçim almaktadır. Bulgular neticesinde ortaya çıkan dijital platforma özgü bu yeni belgesel biçimi, yapım ve gösterim pratikleri yönünden analiz edilerek tablo 3.1.’de şablonlaştırılmaktadır:

Tablo 3.1. BluTV Ortak Özel Yapım Belgesellerinin Biçim ve İçerik Yönünden Yapım ve Gösterim Pratikleri Şablonu

BluTV Ortak Özel Yapım Belgesellerinin Biçim ve İçerik Yönünden
--

Yapım ve Gösterim Pratikleri Şablonu	
	<p>- BluTV, Drama departmanının iş yoğunluğuna bağlı olarak ortak özel yapım belgesellerinin tüm yapım süreci boyunca aktif olarak yer almakta veya yalnızca ortak yapımcı/yönetmen ile kanalın beklentileri, editoryal değerlerini ve platformun değerleri çerçevesinde koordineli bir şekilde çalışarak gerekli gördüğü yerlerde revizyonlar vererek ortak özel yapım belgesellerin yapım sürecini ortaklaşa yürütmektedir.</p>
	<p>- BluTV, ortak özel belgesellerin yapım kararını Türkiye'nin veya dünyanın gündemini göz önünde bulundurarak almakta, çağın insanını anlamaya çalışan, çeşitlilik barındıran, araştırmacı, yeterince açığa çıkarılmamış ya da temsil edilmemiş konuların peşinden giden, merak duygusunu hayatının ana sürükleyicisi haline getirmiş hikaye anlatıcılarına yer veren, çağına tanıklık eden ve zamanın ruhunu taşıyan, "Ben bu içeriği, bu platform dışında hiçbir yerde izleyemezdim." düşüncesine sahip, diğer dijital platformlarda veya diğer sosyal mecralarda bulunmayan, spesifik, kültür, müzik, dans ve komedi gibi öğeleri ve otantik karakterleri barındıran lokal odaklı belgesellere yer vermektedir.</p>
	<p>- Non scripted/senaryosuz belgesellerin yapım kararında BluTV ile yapımcı/yönetmen arasında görüşmeler gerçekleştirilmekte, neyin, nasıl anlatılacağına dair ayrıntılı olarak hazırlanmış bir çalışma dosyası ve varsa fragman/ilk bölüm öngörülebilirliği sağlamak açısından BluTV tarafından talep edilmektedir.</p>
	<p>- Ortak özel yapım belgesellerin yapım kararının alınmasında izleyicinin/abonenin beklentilerinin, BluTV'nin alışlagelmiş beğenilerinin ve dijital platformun ticari mantığı etkili olmakta, BluTV'nin yayın akışı içerisinde birbirini destekleyecek, bir yapım için gelen aboneyi platformun içerisinde tutabilmek adına birbiri ile ilişkili ve ortak motifler barındıran belgesel yapımlar gerçekleştirilmektedir.</p>
	<p>- Pavyon ortak özel yapım belgesel dizisinin ilgi görmesi üzerine belgesellerin diğer kurmaca yapımları desteklemesi yaklaşımının ve izleyici/abone tutma politikasının değişmekte ve ortak özel yapım belgesellerinin de başlı başına BluTV'ye izleyici/abone getirdiği görülmektedir.</p>
	<p>- BluTV, ortak özel yapım belgesel dizisinin bölüm sayısı ve sezon devamlılığına izleme datalarına göre karar vermektedir. Fakat bu kararlar katı ve esnetilemez kararlar olmamakta, hikayenin nasıl anlatılması</p>

<p>üzerinden değişkenlik gösterebilmekte, genel itibariyle ortak özel yapım belgeselleri en az 3, en fazla 5 bölümden oluşmaktadır. Süre, yapımcı/yönetmenlerle imzalanan sözleşmede yaklaşık 22-30 dakika olarak belirtilmekte, yapımcı/yönetmen süre konusunda ise özgür bırakılmaktadır.</p>
<p>- RTÜK'ün Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmeliği'ne bağlı olarak BluTV ortak özel yapım belgeselleri, otantik, dürüst ve empati sahibi bir bakış açısına ve Türkiye'den yola çıkarak, dünyanın herhangi bir coğrafyasında da etki uyandırabilecek, özdeşlik yaratabilecek kapsayıcılıkta bir perspektife sahip olmalıdır. Editoryal değerleri, RTÜK'ün ilgili sayılı yükümlülüğü ile eş olarak ortak özel yapım belgesellerinde, belgesel dilinin nefret söylemi taşımamasına, kadınlara, çocuklara, azınlık gruplara ve hayvanlara yönelik şiddet ve nefret söylemi içermemesine dikkat etmektedir. Bu konuda özellikle ortak özel yapım belgesellerin yapım aşamasında ilgili konuların uzmanlarından destek alınmaktadır.</p>
<p>- Ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları BluTV ile koordineli bir şekilde, ortak çalışılan yapımcı/yönetmen tarafından gerçekleştirilmektedir.</p>
<p>- Ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi aşamasında hikayeleştirme (senaryolaştırma veya akış metni yazımı), detaylı ön hazırlık ve konu ile ilgili tüm kaynakların tarandığı araştırma aşamasının ardından yapılmaktadır. Belgesel dilinin oluşmasında YouTube gibi yeni iletişim ortamları, dijital platformun doğası ve izleyici belirleyici rol oynamaktadır.</p>
<p>- BluTV, ortak özel yapım belgesellerinin biçim ve sinematografik tercihlerinde teknik bir kısıtlama olmadan içeriğe uygun biçim ve ekipmanın tercih edilmekte, yönetmen ve yapımcılar bu konuda özgür bırakılmakta, öncelikli olarak bugünün dinamiklerini yakalayan, estetik duruş gösterebilen bir dil benimsemekte, biçimin yeni nesil ve bugünü yakalayan yeni medya anlatım diline sahip bir üslubu olması gerekmekte ve bu doğrultuda BluTV dünyadaki storytelling yöntemlerini referans almakta ve dijital platformların dünyasını yakalayabilen yönetmenlerle ortaklaşa çalışmaktadır.</p>
<p>- Ortak özel yapım belgesellerin yapımcı ve yönetmenlerinin verdiği cevaplar ekseninde ve ilgili yapımlar özelinde biçimleri gözleme dayalı (fly on the</p>

<p>wall tarzına yakın) gerçekleşmektedir. Sinematografik tercihleri şu şekildedir: Temel kurgu prensipleri olan Açı/Karşı Aç ve Bakış Uyumu, Ekran Yönü, Hareket Uyumu ve Çekim Ölçeği Uyumu göz önünde bulundurularak, her cihazdan izlemeyi sağlayabilmek adına yakın plan (close-up) ve detay plan (extreme close-up) tercihi, yenilikçi bir belgesel bakış açısına sahip, vlog'lar gibi YouTube içerikleri ile aynı üslubu benimseyen bir dil ve kamera kullanımı, küçük ekip ve küçük ekipman (DSLR ve ShotGun), gerilla usulü çekim, hareket halinde, tripodsuz, sabit olmayan açılarda, aktüel kamera kullanımı, gerçek mekânlarda ve gerçekliğe yaklaşmak adına doğal aydınlatma seçimi.</p>
<p>- İlgili sinematografik tercihler ekseninde ortak özel yapım belgesellerinin yapım aşaması, mekânların ve karakterlerin keşfi, röportajların gerçekleştirilmesi ve dijital platform seyircisini yakalayabilmek adına resimsel estetik taşıyan planların çekilmesi ve seslerin toplanması ile tamamlanmaktadır.</p>
<p>- BluTV ortak özel yapım belgesellerinde yer alacak kişiler, konunun ilk elden muhatabı olan birincil kişilerden seçilmekte, seçilen kişilerin kendilerine özgü bir tavırlarının olması ve hikayeye derinlik katmalarına dikkat edilmektedir. Karakterlerin (toplumsal oyuncuların) seçiminde platformun belgesel anlatısında özel olarak bir noktayı hedeflemesi de belirleyici olmaktadır.</p>
<p>- BluTV ortak özel yapım belgesellerinde tanıklık gücü yüksek olan karakterlere (toplumsal oyunculara) yer verilmekte, benliklerini gerçekte varolduğu gibi sunabilmeleri için çekimler küçük bir ekiple ve küçük ekipman kullanılarak gerçekleştirilmekte, toplumsal oyuncular (karakterler) ile aynı dil/jargon paylaşmakta, karakterlerin kendilerini rahat hissettikleri ve özdeşleştikleri yerlerde, sohbet havasında, uzun süreli vakit geçirilerek iletişim kurulmaktadır.</p>
<p>- BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım sonrası aşamasında kurgu süreci, ilgili ortak çalışılan yapım şirketlerince gerçekleşmekte, bu süreçte yapım şirketlerinden gelen taslaklar üzerinde revizyonlar verilerek karşılıklı ilerlenerek anlatılanların hissine göre röportaj ve görüntüler kurgulanarak dinamik bir şekilde belgesellerin temposu oluşturulmaktadır.</p>
<p>- Ortak özel yapım belgesellerinin kurgusunda dijital platformların daha hızlı ve daha farklı bir anlatım ritminin olduğu belirtilmekte, revizyon sürecinde ortak özel yapım belgesellerin izleyenleri uyutmayacak,</p>

<p>eğlendirecek ve onları sınırlı zaman dilimlerinde platformda tutabilecek dinamik bir kurgusunun olması gerektiği dile getirilmekte ve kurgu tekniği olarak Jump cut'lı (aynı plan içerisinde yapılan sıçramalı-atlamalı kurgu/kesme tekniği), daha hızlı, sık ve farklı resimlerden oluşan, daha YouTube içeriğine yakın bir kurgu pratiği benimsenmektedir.</p>
<p>- Ortak özel yapım belgesellerinin kurgu sürecinde anlatı dili inşa edilirken, konuşan kafa belgeselciliğinden ziyade daha yaratıcı ve daha modern belgesel dilinin dijital platformda oluşturulması gerekmektedir. Ele alınan yapımlar ilgili kurgu teknikleri ile bağlantılı olarak hikayesini tanıklıklar üzerinden kurmaktadır.</p>
<p>- Ortak özel yapım belgesellerin müzik tercihinde BluTV, dinamik bir platform olduklarını belirterek çağı yakalayan ses ve müzik kullanıldığını ifade etmektedir. Bu ekseninde ele alınan ilgili ortak özel yapım belgesellerinde görüntü aktarımında benimsenen dinamik yaklaşım ses ve müzik tercihinde de belirleyicidir. İlgili belgesel yapımlarda, dinamik, hızlı, çağı yakalayan, özgün müziklere yer verilmektedir.</p>
<p>- BluTV ortak özel yapım belgesellerinin gösterim aşamasında gösterim takvimi yıllık olarak hazırlanmakta, gösterim takvimi hazırlanırken izleyici/abone izleme oranları da göz önünde bulundurularak ilgili belgesel yapımı destekleyecek olan diğer yapımlar ile birlikte planlama yapılmakta ve sözleşmelerde belirtilen tarihlerde yapımların tamamlanması ile gösterimler gerçekleştirilmektedir.</p>

SONUÇ

İçinde yaşanan dünyanın ve gerçekliğinin tarihsel ve sahici bir temsilini sunan belgesel sinema: yönetmenin, kendine özgü bakış açısı ve sahip olduğu toplumsal bilinç ile gerçek olayları ve bu olayları yaşayan toplumsal oyuncuların gerçek benliklerini, kurmacaya yer vermeden ve gerçeğe sadık kalarak kaydettiği, nihayetinde kendi görüşünü, kendi kişisel üslubunu, kendi gerçekliğini sunduğu bir sinema biçimidir. Bu sinema biçiminde belgesel filmler, özgül belgesel uygulamaları olan dış ses anlatımı veya belgesel diliyle stüdyo dışı gerçek doğal mekânlarda, oyuncu olmayan toplumsal oyuncuları günlük yaşamları içerisinde yaratıcı bir şekilde görüntüleyerek, içinde yaşadığımız dünyanın sahici bir temsilini inşa etmektedir (Nichols, 2017: 13).

Akademik çalışmalarda belgesel film, kurmaca dışı/kurgusal olmayan (nonfiction) film türü içerisinde sınıflandırılmaktadır. Kurmaca dışı/kurgusal olmayan filmleri detaylı olarak akademik açıdan ele alan isim Richard Barsam olmuştur. Barsam, 1973 yılında yazdığı *Nonfiction Film: A Critical History* isimli çalışmasında düşsel/yapıntı/kurmaca (fiction) ve kurmaca olmayan (nonfiction) ayrımını yaparak, belgesel film tanımının yerini almayacak fakat bunun yerine birçok farklı tanımları içine alacak daha kapsamlı bir tanım olan kurgusal olmayan sinema (nonfiction film) terimini önermiştir (Barsam, 1973: 2; Saunders, 2014: 25). 20. yüzyılın en dinamik sanat biçimi olarak nitelendirilen kurgusal olmayan sinema, Barsam'a göre 19. yüzyıl'da Lumière Kardeşler'in doğaya yakınlık arayışının nesnel bir tezahürü olarak Fransa'da Lumière filmleri ile doğmuştur (Barsam, 1973: 13-27-28).

Sinema ve teknoloji arasındaki ilişki, filmlerin yapım pratiklerini şekillendiren daimi bir ilişki ağıdır. Bu ağ içerisinde belgeseller, tekrarın olmadığı zor koşullar altında gerçekleştirilen çekimlerde daha kolay çekim yapmak ve gerçekliği izleyicilere daha iyi aktarabilmek için daima yeni teknolojik gelişimlere ihtiyaç duymaktadır ve bu teknolojik gelişmeler sayesinde gerçekliğe daha da yaklaşmaktadır. Belgesel film, ilk yıllarından günümüze dek teknoloji ile kurduğu ilişki neticesinde dijitalleşme ile biçim ve içerik yönünden sinema, televizyon ve dijital platformlarda dönüşüme uğramış ve bu mecralarda, bu mecralara özgü farklı belgesel yapım pratikleri ortaya

çıkılmıştır. Sinemada yönetmenin bağımsız tercihinine bağlı olarak kısa, orta veya genellikle uzun metraj olan belgesel yapımlar, televizyonda seri mantığı ile bölümleştirilen, düşünsel yönden zayıflayan ve eğlendirmeye dönük melezleşmiş bir hal almışken, dijital platformlarda ise yeni medyanın (özellikle YouTube) sunduğu kısa, dinamik, vurucu anlatı dilini, görsel ve işitselde uygulayarak gerçekliği bölümler mantığı ile seyirciye kısa sürelerde taşınabilir cihazlardan sunmaktadır.

Tüm bu süreçte birbirine sıkı sıkıya bağlı olan biçim-içerik ve gösterim mecrası birbirleri ile etkileşim kurmaktadır. Sinemada biçim ve içeriğin arasındaki ilişkiye dair Sinemada Anlam Yaratmak isimli çalışmasında değinen Bükler'e göre, her film kendine özgü bir anlama sahiptir ve bu anlam içeriğin anlatılma biçimi ile oluşmaktadır (Bükler, 2012: 25). Sinemada içerik, filmin ne anlattığı, sinemada biçim ise filmin bunu nasıl yani hangi sinematografik araçları ile anlattığıdır (Savaş, 2019: 18). Bu tanımlar doğrultusunda sinemada biçim, filmin anlamını inşa etmekte ve içeriğine yön vermektedir. Biçim ve içeriğin inşa sürecinde ise biçim ortaya çıkmaktadır. Sinemada yönetmenin kendine ait üslubu, sesi ve filme attığı imzası olan biçim Bordwell'e göre, aracın (medium) tekniklerini sistematik ve anlamlı (significant) şekilde kullanılması ve böylelikle ortaya sinema estetiğinin çıkmasıdır (Topçu, 2019: 123). Sinemada biçim, kamera ve kameranın kullanımı ile yaratılmaktadır.

Biçim-içerik ilişkisi bağlamında sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren tekniğin gelişimi, filmleri yapım pratikleri bağlamında biçim ve içerik yönünden ve gösterim yönünden şekillendirmiş ve biçimleri ortaya çıkarmıştır. Buscombe (2003), sinemanın sanata dönüşme sürecini, sinema, televizyon ve dijital araçlar bağlamında değerlendirerek sinemayı ilk yıllarından, dijital çağa kadar tekniğin gelişimine paralel 4 döneme ayırmaktadır:

- 1) 1930'lara kadar üretilen filmlerin sanatsal oluşumunu içeren birinci dönem,
- 2) 1960'ların sonuna kadar gelen ve teknolojik gelişim sayesinde ses ve rengi sinema ile buluşturan sanatsal oluşumların olduğu ikinci dönem,
- 3) Televizyonun gelişimi, gelişen ülke sinemalarını ve yeni anlatım biçimlerini içeren üçüncü dönem,
- 4) Dijital devrim olarak isimlendirilen dijital sinema çağı (Erkılıç, 2016: 91).

Buscombe'un ilgili 4 dönemi içerisinde Louis ve Auguste Lumière Kardeşlerin Cinématographe'ı icat etmesi oldukça önemlidir. Hem gösterici, hem kaydedici olan Cinématographe ile Lumière'ler, sokaktaki yaşamı kaydetmiş ve belgesel formunun belge niteliğindeki ilk biçimlerini ortaya çıkarmışlardır (McLane, 2012: 220). Sonraki süreçte belgesel filmin öncü yönetmenleri Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson'un film yapım pratikleri, kendi düşünsel yaklaşımları ve tekniğin imkanları ile buluşmuş, Flaherty, konusunu romantik bir şekilde sabit bir açıdan, belirli kamera hareketi ve ölççeklerle, belirli bir süre zarfında (yaklaşık 2 sene toplamında) görüntülerken ve bunu kurguda çok fazla kesmeye başvurmadan uzun planlarla (plan sekans) yapmış, Vertov, konstrüktivist sanat akımından etkilenerek sinematografisini yatay ve dikey eksenlerle ortaya koymuş, "Kulak gizlice gözetlemez, göz kulak misafiri olmaz (Vertov, 2007: 18)" sözünde belirttiği üzere ses ve görüntü katmanlarını ayrı ayrı işleyerek sine-göz kuramını Film Kameralı Adam (1929) filminde hayata geçirmiş, filmde kamerası ile her an, her yerde, ansızın, hayatı kendi akışı içerisinde habersiz bir şekilde görüntülemiş, montaj yaklaşımı çerçevesinde filmlerini kurgulamış, Grierson ise yönettiği tek filmi Balıkçı Tekneleri'nde (1929) konusuna kendi düşünsel yaklaşımı çerçevesinde romantik bir bakışla ve genellikle kamerasını sabit bir açıdan sağ-sol (pan) hareketi ile görüntülemiştir.

1960'lı yıllar ise belgesel film adına bir dönüm noktası olmuştur. Taşınabilir 16 mm. film kameraları ve taşınabilir hafif ses ekipmanlarının üretilmesi ile belgesel film yapım maliyeti azalmış, düşünsel bağımsızlık kazanılmış, yönetmenler veya film yapımcıları mobilize bir hareketlilik ile çekimlerini stüdyo dışında gerçekleştirme imkanı bulmuş ve belgesel sinemada çağdaş akımlar olarak isimlendirilen Fransa'da Cinéma Vérité (Sinema Gerçek), Amerika Birleşik Devletleri'nde Doğrudan Sinema (Cinema Direct), İngiltere'de Özgür Sinema (Free Cinema) ve Kanada'da Arı-Göz Sinema (Candid Eye Movement) gibi sinema akımları meydana gelmiştir. Bu akımlar, geleneksel ve hantal olarak gördükleri 35 mm. film formatını reddetmiş, o dönemde underground yönetmenlerin kullandığı 16 mm. film kameralarını kullanmışlardır (Armes, 2019: 78). Yeni tekniğe sahip 16 mm. formatlı belgesel yapımlar, finansman sorunları nedeniyle yeni bir gösterim mecrası olarak televizyonda yer bulmuş, televizyonun doğası ve televizyon izleyicisinin beklentisi gereği yapım pratikleri, biçim ve içerikleri yönünden "televizyon belgeselleri" olarak isimlendirilen

yapımlara dönüşmüştür. Bu dönüşümü ise Eco'dan alıntılanan Büker, bir anlatımın gereci değiştirildiğinde anlatımın biçiminin de değişmesi şeklinde ifade etmektedir (Büker, 2012: 49). Televizyonun ekonomik yapısı ile birlikte belgeselerde post-belgesel (post-doc) bir döneme girildiğini vurgulayan Corner'a göre televizyon belgeselleri, melez bir belgesel türü olarak değerlendirilmiştir (Corner,1995; Atabey, 2005: 220). Televizyon belgeseli, her yerle, her şeyle ve herkesle ilgilidir diyen Cereci'ye göre televizyon belgeselleri, gerçekliği belgelere dayanarak aktaran, düşüncenin yanı sıra duygulara seslenen, genellikle dünyanın veya uzayın bilinmeyen, ilginç ve hayranlık uyandırabilecek yönlerini ele alan yapımlar olarak tanımlanmaktadır (Cereci, 1997: 44-45). Televizyonda kendisine yeni bir mecra bulan belgesel yapımlar, televizyonun seyirlik özelliğine eklenerek, televizyonu tamamlayan bir hal almış, evcilleşmiş, süre, tür, içerik ve anlatım açısından geleneksel niteliklerinden uzaklaşmış, yayınlanan belgesellerin önemli bir bölümünü ise bilge verme ve tanıtmaya işlevinin ötesine geçmeyen tanıtım, biyografi, bilim, spor belgeselleri oluşturmuş, toplumu bilinçlendirecek ve onları televizyonda belirli konularda düşünmeye sevk edecek toplumsal belgesellerin varlığı azaltılmıştır (Oktan, 2008: 200-201-202). Bu azaltılma ile belgesel filmin içeriği boşaltılmış ve belgeseller yalnızca yayın akışını dolduran programlardan ibaret hale gelmişlerdir. İçerik yönünden incelendiğinde belgeseller, sinemada maddi kaygılara (iş, yoksulluk, barınma vb.) odaklanılırken, televizyonda birer seri olarak ve programlaştırılarak küçük ölçekli samimiyet sağlayabilmek adına bireylere değil, değerlere (etik, manevi, psikolojik) odaklanmış, iyi bir belgesel üretilmiş olmasına rağmen süre sınırlaması dolayısı ile belgeseller, televizyon yayın akışını dolduran bir dolgu malzemesi olarak görülmüştür (McLane, 2012: 197-199).

Yayıncılık alanında meydana gelen dijitalleşme, televizyon yayıncılığını da dijitalle taşımış ve yeni medyanın yakınsama özelliği ile sayesinde dijital televizyon platformları ortaya çıkmıştır. Dijital televizyon platformları veya dijital platformlar, Srnicek'e göre (2015) teknik yönden, müşteri, reklamcı, hizmet sağlayıcı, üretici, dağıtımçı ve farklı kullanıcıları bir araya getiren, iki veya daha fazla grubun etkileşim kurmasını sağlayan dijital arabulucular ve dijital altyapılar olarak nitelendirmektedir (Kandar, 2018; Yumurtacı, 2020: 287). Ödemeli Yayıncılık Platformu (ÖYP) olarak da isimlendirilen dijital arabulucu veya dijital altyapı olan dijital platformlar, aboneleri

için hazırladığı kurmaca veya kurmaca dışı içerikleri ve televizyon yayıncılığını dijital kodlara dayalı bir altyapı oluşturarak, abonelik sistemi veya kullanıcı esaslı çalışarak hedef kitlesine hizmetlerini belirli aylık ücretler karşılığında sunmaktadır (Koyuncu, 2017: 317; Ödemeli Yayıncılık Platformu (Pay TV) Raporu, 2015: 3).

McLuhan'a göre, her yeni araç kendisinden önce gelenin içeriğini alarak ortaya çıkmaktadır (Armes, 2019: 187). Televizyon yayıncılığının dijitalleşmesi ile ortaya çıkan dijital televizyon platformları da televizyonun temel yayın prensiplerini alarak, izleyicilerin beklentisi doğrultusunda hazırladıkları yapımları, dijital yayıncılığın bir getirisi olarak televizyonun yanı sıra tablet, dizüstü veya masaüstü bilgisayar, taşınabilir akıllı mobil cihazlardan sunmaktadır. Bu eksende dijital platformlar, internet ile televizyon yayıncılığını birleştiren, etkileşimli yayıncılığın önünü açan, içerikleri farklı beklentileri göz önünde bulundurarak hazırlayan mecralardır (Koyuncu, 2017: 319).

Bir dijital platform olan BluTV, yapımcı/yönetmenler ile ortak bir yapım süreci gerçekleştirerek abonelerine kendi platformlarına özgü, özgün ve yerli ortak özel yapım belgeseller sunmaktadır. BluTV ortak özel yapım belgeselleri özelinde, dijital platformların ürettiği belgesellerin yapım ve gösterim pratiklerinde meydana gelen değişimler, köken olarak sinema tarihi içerisinde 1960'lı yıllarda yaşanan kırılmalara dayanmaktadır. Post-klasik dönem olarak adlandırılan bu dönemde alışılmıştan farklı yollarla pazarlanan, birçok medya platformunda ortaya çıkan, geniş kitlelere hitap eden, anlatısal olarak tutarsız, biçimsel olarak parçalı bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (Topçu, 2019: 127). Bordwell, bu sinema anlayışını sistemli bir biçimde analiz edebilmek adına her on yıl için 100 film seçerek, 1961-2000 yılları arasında ABD film stüdyoları tarafından yapılan veya dağıtılan 400 İngilizce filmi “Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup” isimli makalesinde incelemiştir (Topçu, 2019: 127-130). Bordwell, makalesinde sinemada üretim alışkanlıklarının değişimini biçimsel olarak “Yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu” biçimi ile ortaya koymuştur. Bu yeni biçim, seyircinin dikkatini yakalayabilmek adına ortalama çekim uzunluklarının süresine bağlı olarak yüksek tempolu, diyalog sahnelerini kısa çekimlerden inşa eden, daha seyrek kurucu çekim ve daha uzun ikili çekimler kullanan “daha hızlı kurgu kullanımı” prensibine, uzun odaklı objektifler ve birden fazla kameranın kullanıldığı

“objektiflerin odak uzaklıklarındaki aşırı uçlar” prensibine, geniş formatta tekli çekimlere ve yakın çerçevelemeye dayalı “diyalog sahnelerinde daha yakın çerçeveleme” ve kameranın hareketli olarak özgürce filmin içinde dolaştığı “serbestçe dolaşan kamera” prensibinin bir bütünüdür (Topçu, 2019: 129-138).

“Dijital platform BluTV ortak özel yapım belgesellerinde ortaya çıkan yeni belgesel anlatı dili biçim-içerik ve teknik ilişkisi yönünden platformda nasıl bir form halini almaktadır?”, “BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları nasıl bir süreç ile gerçekleşmektedir?”, “BluTV ortak özel yapım belgesellerinin gösterim aşaması nasıl bir süreç ile gerçekleşmektedir?” “BluTV ortak özel yapım belgesellerini, sinemadaki belgesel filmlerden ayıran içerik ve biçimsel özellikler nelerdir?”, “BluTV özel yapım belgesellerini, televizyon belgesellerinden ayıran içerik ve biçimsel özellikler nelerdir?” araştırma sorularına cevaben, sinemada geleneksel belgesel film yapımı, yönetmenin gerçekliği kendine özgü bakış açısı ve sahip olduğu toplumsal bilinç ile içinde yaşanılan dünyada varolan gerçek olayları ve bu olayları yaşayan toplumsal oyuncuların gerçek benliklerini, kurmacaya yer vermeden ve gerçekliğe sadık kalarak kaydettiği, nihayetinde kendi eleştirel görüşünü, kendi kişisel üslubunu sunduğu, bunu tek bir parçada, genellikle uzun metraj olarak, açıklayıcı, şiirsel, gözlemci, katılımcı, dönüşlü veya edimsel belgesel biçimlerini tercih ederek, röportajlara dayalı olarak anlatısını kurduğu, özgün ses ve müzik tasarımına yer verdiği, görüntüleri çekim ölçeği olarak daha geniş planlarda seçerek sinema perdesine göre tasarladığı, özgün müzikle anlatısını desteklediği, genellikle toplumsal konuların ele alındığı bir belgesel sinema yapım pratiğine dayanmaktadır. Televizyonda ise genellikle bir sunucunun (ekran yıldızının) anlatımı üzerine kurulan, gerçekliği belirli bir format ekseninde dizi/seri mantığıyla bölümleştirerek aktaran, olayları canlı ve yönetilmemiş tekniği ile çeken (McLane, 2012: 198), olayların çekiminde televizyon ekranından izlenmeye uygun çekim ölçeği tercih eden (yakın planlar/close-up), olayların spontane geliştiği izlenimi seyirciye verilerek merak unsuru yaratılan, bu sayede izleyiciyi ekrana bağlayan, ses ve röportajları etkileyici bir biçimde kullanarak seyirciyi olaya dahil eden, kurgu anlamında daha sık kesmelerin olduğu, fonda daimi olarak müziğin eşlik ettiği, içerik olarak düşünsel yön terk edilerek eğlendirmeye yönelik tasarlanan bir belgesel yapım pratiğine dayanmaktadır.

BluTV özelinde incelendiğinde ise dijital platformlarda belgesel film yapım ve gösterim pratiklerinin değişime uğradığı görülmektedir. BluTV platformunda belgeseller, bölümler halinde, gözleme dayalı, önceden belirlenen gösterim takvimine bağlı olarak birbirini tamamlayan yapımlarla gösterimleri gerçekleştirilmektedir. Bu ekseninde dijital platformda yer alan ortak özel yapım belgeseller, geleneksel, bir buçuk saat süren ve üç bölüme ayrılan sinema ve televizyon belgeseli yapısından (Saunders, 2014: 248) çıkarak birden farklı cihazda izlenebilen, 20-30 dakika aralığında, en az 3 ve en çok 5 bölümden oluşan yapımlara dönüşmektedir. Biçim yönünden her cihazdan izlemeyi sağlayabilmek adına televizyon ekranı ile aynı gösterim mantığına dayalı fakat dizüstü bilgisayar, tablet veya cep telefonu gibi daha da küçük ekranlardan izlemeyi sağlayabilmek için ortak özel yapım belgesellerde yakın plan (close-up) ve detay plan (extreme close-up) tercih edilmekte, küçük bir ekip ile ve küçük ekipman (DSLR ve Shotgun) kullanımı ile yönetmen kanal tarafından herhangi bir teknik sınırlamaya tabii tutulmadan, gerilla usulü gerçekleştirilen çekimlerde Bordwell'in serbestçe dolaşan kamera prensibini taşıyarak aktüel, hareket halinde, tripodsuz, sabit olmayan açılarla gerçek mekânlarda ve doğal aydınlatma ile belgesel konusu görüntülenmektedir. Televizyonda yer alan belgesellerin kurgusuna göre daha dinamik bir ritmi benimseyen BluTV ortak özel yapım belgeselleri, Bordwell'in daha hızlı kurgu kullanımı prensibine dayanarak jump cut'lı (aynı plan içerisinde yapılan sıçramalı-atlamalı kurgu/kesme tekniği), dinamik, daha hızlı, sık ve farklı resimlerden oluşan, YouTube içeriğine yakın yaratıcı ve daha modern yeni bir kurgu prensibini benimsemekte ve müzik tercihi olarak dinamik, hızlı, çağı yakalayan, özgün müziklere yer verilmektedir. Bordwell'e göre günümüz seyircisi, televizyon, bilgisayar oyunları, internet içeriklerini ve hızlı kesmeli filmleri daha çabuk algılamakta ve adapte olabilmektedir (Topçu, 2019: 144). Dijital platformlarda dinamik kurgu prensibinin seçimi ile içerik süreleri kısa tutularak izleyicilerin/abonelerin kısıtlı zaman dilimlerinde yakalanması, içeriğe kolayca adapte olmaları, dikkatlerinin dağılmaması ve içeriklerin daha çok izlenebilmesi sağlanmaktadır. Televizyonda sadece yayın akışındaki boşluğu tamamlayan belgeseller, BluTV özelinde dijital platformlarda kendilerine başlı başına belgesel kategorisi başlığı altında yer bulmaktadır. Sinemada toplumsal içerikleri, televizyonda eğlendirmeye yönelik içerikleri konu alan belgeseller, BluTV özelinde dijital platformlarda bilgilendirme yönü ağır basan fakat

bunu yaparken izleyiciyi/aboneyi sıkmamak adına dinamik bir kurgu prensibine dayanarak otantik karakterleri eğlence motifleri ile buluşturup konunun aktarımını sağlayan lokal odaklı (yerel) belgesel yapımlar üretilmekte, bu yapımlarda ise belgeselin gerçekliği aktarımı düşüncesine sadık kalınmaktadır. Dil yönünden ise hem sinemadan hem de televizyondan farklılaşarak yeni medya dilini benimseyen, yenilikçi ve modern bir belgesel bakış açısını benimseyen, vlog'lar gibi YouTube içerikleri ile aynı görsel ve işitsel anlatım diline ve kamera kullanımına sahip yeni bir dil ortak özel yapım belgesellerinde yer almaktadır.

“Teknolojinin sağladığı teknik yenilikler, yeni medya ve seyircilerin değişen izleme alışkanlıkları ile BluTV'nin belgesel film yapım ve gösterim pratikleri arasında nasıl bir ilişki vardır?” sorusu ile “Gösterim mecrasının farklılaşması ile belgesel film yapım ve gösterim pratikleri arasında nasıl bir ilişki vardır?” araştırma sorularına cevaben, gösterim mecrası olarak sinemadan televizyona, televizyondan ise dijital platforma geçiş yapan belgesellerin dönüşümündeki en büyük payın sahibi yeni medya ve yeni medyaya bağlı olarak izleyicilerin değişen seyir alışkanlıklarıdır. Yeni medya ile birlikte medya içeriğini pasif olarak alımlayan izleyici değişerek yerine izlediği içeriğe kendisi yön veren yeni aktif katılımcılar gelmiştir. Yeni izleyicilerin, yeni seyir alışkanlıklarına göre dijital platformlarda yeni biçimler ile içerikler üretilmektedir. Aktaş, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Film izleme platformunun değişmesi ile tamamen film izleme edimine yönelmiş izleyici değil, filmi kesintili bir biçimde izleyen ve diğer uyarılardan etkilenen bir izleyici bulunmaktadır. Bu durumda yıllar içerisinde, izleyicinin dikkatini çekmek adına, filmlerin süresinde kısalma olduğu ve filmlerdeki kesme sayısının arttığı, hızın arttığı gözlemlenmektedir. Dikkati dağlan izleyicinin dikkatini çekmek adına basit içeriklerin dikkat çekici imajlar ile verildiği iddiasına karşın, karmaşık öykü yapıları ile izleyicilerin ilgisinin toplanmaya çalışıldığı belirtilmektedir (Aktaş, 2021: 75).”

Yeni filmlerin yapım pratiklerini kusursuz ve kurallara dayalı çekimler yerine, aktüel kameralar ile amatör görüntülerden oluşmaktadır (Aktaş, 2021: 40-41). Seyir alışkanlığı değişmesi sonucunda dijital platformlarda belgesel yapımı izleyicilerden/abonelerden gelen talepler doğrultusunda artarak yaygınlaşmakta ve dijital platformlar ülke belgeselciliğinin gelişimine katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, tez kapsamında değerlendirilen BluTV ortak özel yapım belgesellerinin yapım ve gösterim pratiklerinin analizi neticesinde belgesellerin teknolojinin gelişimi, yeni medya ve seyir alışkanlıklarının değişimi bağlamında yeni bir gösterim mecrası olan dijital platformlarda dönüşüme uğradığı görülmektedir. Yeni medya diline eklenerek ortaya çıkan gözleme dayalı, yakın planlı (close-up) ve detay planlı (extreme close-up), YouTube (vlog vb.) içerikler ile aynı görsel-işitsel dili benimseyen, görsel ve işitsel açıdan dinamik ve hızlı, küçük ekipman ve küçük ekipli, gerilla usulü, aktüel, tripodsuz, hareketli (sabit olmayan açılarda), doğal aydınlatmalı, jump cut'lı ve tempo olarak daha hızlı bir kurgu prensibini benimseyen, özgün dinamik müzik tercih edilen bu yeni belgesel biçimi, belgesellerin sinemada belgesel film ve televizyonda televizyon belgeselleri ismini almasına istinaden dijital platformlarda, dijital platform belgeselleri olarak isimlendirilebilmektedir. Ortaya çıkan dijital platform belgesellerinin yapım ve gösterim pratiklerini ise teknik, mecra ve seyirci arasındaki etkileşim belirlemektedir. Bu ekseninde belgeseller, her yeni mecraya özgü, dönemin üretim ve seyir koşullarına bağlı olarak ilgili yeni mecranın biçimini almakta ve yeni yapım ve gösterim pratikleri çerçevesinde üretilmektedir.

Bu çalışma, ülke belgeselciliğine akademik bir katkı sunmak amacı ile dijital platformlarda belgesel yapım ve gösterim pratiklerini BluTV özelinde incelemiş, teoride var olan belgesel yapım pratiklerini, pratikte var olan ortak özel yapım belgeselleri ile buluşturmuş ve BluTV örneğinde ortaya çıkan yeni belgesel dilini yapım ve gösterim pratikleri yönünden yeni bir şekilde analiz ederek bu yeni belgesel dilini, dijital platform belgeselleri olarak tanımlamıştır.

Gelecek çalışmalarda diğer dijital platformlarda yer alan özel yapım belgesellerinin yapım ve gösterim pratiklerinin incelenmesi ile belgesel yapım alanı daha da çeşitlenerek zenginleşebilecek, yeni çalışmalar sayesinde daha genel bir dijital platform belgesel yapım ve gösterim pratikleri şablonu elde edilebilecek ve akademik alanda ülke belgeselciliği dijital mecralarda belgesel yapımı konusunda daha geniş ve genel bir tanımlamaya ulaşabilecektir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: Popüler Sinema ve Film Türleri, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2016.
- Adalı, Bilgin: Belgesel Sinema Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması, İstanbul, Hil Yayın, 1986.
- Akbulut, Hasan: “Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Okumak”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Ed. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu, İstanbul, İthaki, 2019, 309-320.
- Aktaş, Seda: Dijitalleşme Sonrası Değişen Sinema ve İzleyici, İzmir, Duvar Yayınları, 2021.
- Altuna, Sadun: Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri, Hayat Kitapları, 2.Baskı, 1970.
- Andrew, J. Dudley: Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010.
- Antmen, Ahu: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, 8.Baskı, 2017.
- Armes, Roy: Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2019.
- Arıkan, Yılmaz: Uygulamalı Tiyatro Eğitimi, İstanbul, Pozitif Yayınları, 16.Baskı, 2013.
- Atabey, Melek: Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar, Yeni Düşünceler, Cilt 1, Sayı 1, s.217-227, 2005.
- Aziz, Aysel: Radyo ve Televizyona Giriş, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No 460, 1981.

- Baltacı, Ali: Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, s. 368-388, 2019.
- Barnouw, Erik: Documentary A History of The Non-Fiction Film, USA, Oxford University Press, 1993.
- Barsam, Richard M: Nonfiction Film: A Critical History, USA, Indiana University Press, 1973.
- Başol, Öktem: Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri, İstanbul, Pana Film, 2010.
- Bazin, Andre: Sinema Nedir?, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
- Bernard, Sheila Curran: Documentary Storytelling Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films Second Edition, Focal Press, 2007.
- Bikiç, Nagihan Çakar: Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri Filmler, Seçimler, Etkenler, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2019.
- Büker, Seçil: Sinemada Anlam Yaratma, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2. Baskı, 2012.
- Büker, Seçil ve Topçu, Y. Gürhan: Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, İstanbul, İthaki, 1. Baskı, 2019.
- Brown, Blain: Sinematografi Kuram ve Uygulama, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, Hill Yayın, 2011.
- Cereci, Sedat: Belgesel Film, İstanbul, Şule Yayınları, 1997.
- Çakaroz, Emir: Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Çölgeçen, Berrin Avcı: Türkiye’de Kültür ve Sanat Sponsorluğu: Türkiye İş Bankası, Efes Pilsen ve TÜRSAK Örneklerinde, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

- Dinçkol, Bihter: Yönetilenlerin “Öz” Yönetimi-Kamuoyu, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 10, s.49-66, İstanbul, 2006.
- Ekinci, Barış Tolga: İnternet Platformları Bağlamında Dağıtımdan Gösterime Film, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergi, Cilt 27, Sayı 2, s.220-235, 2019.
- Elder, Bruce: On The Candid- Eye Movement, Canadian Film Reader eds. Seth Feldman& Joyce Nelson, P. Martin Associates, 1977.
- Ergüney, Merve: Türkiye’de İnternet Dizilerinin Gelişmesine Zemin Hazırlayan Tarihsel ve Teknolojik Süreç, Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, s. 52-59, 2017.
- Erkılıç, Hakan: “Dijital Sinema: Yapım Pratiği ve Kuramsal Tartışmalar Üzerine, **Dijital Sinema Kuramdan Tekniğe**, Ed. Rıdvan Şentürk, İnsanart İnsan Yayınları, 2016, s.89-110.
- Gaudenzi, Sandra: The Living Documentary: From Representing Reality to Co-creating Reality in Digital Interactive Documentary, Ph. D. Dissertation, London, University of London, 2013.
- Glynne, Andy: Belgeseller... Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır?, Çev. Zeynep Mertoğlu Uğur ve Nalan Işık Çeper, İstanbul, Kalkedon Yayıncılık, İlk Baskı, 2011.
- Güçdemir, Yeşim: Sanal Ortamda İletişim: Bir Halkla İlişkiler Perspektifi, İstanbul, Derin Yayınları, 2015.
- Güçdemir, Yeşim: Sosyal Medya Halkla İlişkiler, Reklam ve Pazarlama, İstanbul, Derin Yayınları, 2016.
- Gündeş, Simten: Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye’ye Yansıması, İstanbul, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1998.
- Jenkins, Henry: “Cesur Yeni Medya” Teknolojiler ve Hayran Kültürü , Çev. Nihan Yeğengil, İstanbul, İletişim Yayınları, 1.Baskı, 2016.

- Kandemir, Ceyhan: IPTV Yayıncılığının Sorunları ve Geleceği Sektörün Aktörleriyle Derinlemesine Mülakatlar, İstanbul, Derin Yayınları, 2013.
- Kars, Neşe: Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin, İstanbul, Derin Yayınları, 3.Basım, 2012.
- Kırık, Ali Murat: İngiltere’de Kamu Hizmeti Yayıncılığı ve Toplumsal Farkındalık Çerçevesinde BBC’nin Tarihsel Analizi, IIB International Refereed Academic Social Sciences Journal, Cilt 3, Sayı 5, s.60-71, 2012.
- Kırel, Serpil ve Aktaş, Seda: Seyirci ve Film Üretim İlişkisinde Yeni Yaklaşımlar: Kitlesel Fonlama Uygulamaları ve Türkiye’deki Deneyimler, Sinecine 7 (I), s.103-137, 2016.
- Kilborn, Richard: Playing the Reality Card: Factual TV Programming for a New Broadcasting Age, ZAA Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik A Quarterly of Language, Literature and Culture, 56.2, 2008.
- Koyuncu, Emine: TV Yayıncılığı Alanındaki Dijital TV Platformları Sosyal Paylaşım Ağlarını Neden Kullanırlar?, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 19, Sayı 1, s.315-335, 2017.
- Kutay, Uğur: Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema, 1.Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2016.
- Leach, Jim ve Sloniowski, Jeannette: Candid Eyes Essays on Canadian Documentaries, University of Toronto Press, 2003.
- McLane, Betsy A.: A New History of Documentary Film, New York ABD, Continuum International Publishing Group, 2012.
- McLuhan, Herbert M.& Fiore, Quentin: The Medium is the Massage, Bantam Books, California University, 1967.
- Michelson, Annette: Kino- Eye The Writings of Dziga Vertov, Çev. Kevin O’Brien, Los Angeles California, University of California Press, 1984.

- Milburn, Michael A.: Sosyal Psikolojik Açıdan Kamuoyu ve Siyaset, Çev. Ali Dönmez ve Veli Duyan, Ankara, İmge Kitabevi, 1998.
- Mutlu, Barış: Platon'da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis, Art-Sanat 8, s.9-34, 2017.
- Murch, Walter: Göz Kırparken, Çev. İlker Canikligil, 1. Baskı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Nichols, Bill: Belgesel Sinemaya Giriş, Çev. Duygu Eruçman, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2017.
- Nişancı, İlkay: Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2018.
- Oktan, Ahmet: Düşünce Mi? Eğlence Mi? Türkiye'de Televizyon Belgesellerine Eleştirel Bir Bakış, Selçuk İletişim, Cilt 5, Sayı 3, s. 196-204, 2008.
- Özkoçak, Yelda: Türlerle Türk Sineması, İstanbul, Derin Yayınları, 2015.
- Özön, Nijat: Sinema Sanatına Giriş, İstanbul, Agora Kitaplığı, Birinci Basım, 2008.
- Öztürk, Gülçin Çakıcı: Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar Ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Öztürk, Simge: Dijital Platformlarda Program Planlama, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- Petric, Vlada: Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm, Çev. Güzin Yamaner, Ankara, Öteki Sinema, 2000.
- Rabiger, Michael: Directing The Documentary Fourth Edition, Focal Press, 2004.
- Rosenthal, Alan: Writing, Directing, And Producing Documentary Films And Videos, Southern Illinois University Press, Third Edition, 2002.

- Rotha, Paul: Belgesel Sinema, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Sarı, Ümit ve Sancaklı, Küyerelleşmenin Dijital Platformların İçerik Tanıtımına Petek: Etkisi: Netflix Örneği, Erciyes İletişim Dergisi, Cilt 7, Sayı 1, s. 243- 260, 2020.
- Savaş, Hakan: Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu, Karadeiz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt 6, Sayı 17, s.18-36, 2019.
- Sayım, Ferhat: Sosyal Bilimlerde Araştırma ve Tez Yazım Yöntemleri, Ankara, 3.Baskı, 2019.
- Saunders, Dave: Belgesel, Çev. Ali Nejat Kaniyaş, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.
- Süyür, Şehriban: Türkiye’deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Stone, Tammy: Candid Eye, & Unit B Lonely Boy Take One’s Interview with Wolf Koenig, 2002.
- Şentürk, Rıdvan: Raymond Williams’ın Televizyon Teorisi, Selçuk İletişim Dergisi, Cilt 5, Sayı 4, s.186-200, 2009.
- Tarkovski, Andrey: Mühürlenmiş Zaman, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Agora Kitaplığı,4. Baskı, 2017.
- Tekkoç, Ali Varol: 1900’lerden Günümüze Toplumsal Olaylar ve Sanat, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Teksoy, Rekin: Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Birinci Cilt, İstanbul, Oğlak, 2009.
- Topçu, Y. Gürhan: “Görsel Biçem”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Ed. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu, İstanbul, İthaki, 2019, 121- 158.

- Uslu, İbrahim: Televizyon Yayıncılığında Kamu Hizmeti Yayıncılığı, Uzmanlık Tezi, T.C. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, Ankara, 2011.
- Vardar, Bülent: “Aydınlatma”, **Sinema Dili Beyazperdeyi Yaratanlar**, Ed. Selahattin Yıldız, İstanbul, Su Yayınları, 2014, s.217-282.
- Vertov, Dziga: Sine- Göz, Çev. Ahmet Ergenç, İstanbul, Agora Kitaplığı, Birinci Basım, 2007.
- Yaman, Hasan: Sayısal Yayıncılığın Sağladığı Olanaklar; Etkileşimli Televizyon ve IPTV Uygulamaları, MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6, Sayı 3, s.243-256, 2017.
- Yanık, Akan: Yeni Medya Nedir Ne Değildir?, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 9, Sayı 45, s.898-910, 2016.
- Yıldız, Selahattin: “Kurgunun Dili”, **Sinema Dili Beyazperdeyi Yaratanlar**, Ed, Selahattin Yıldız, İstanbul, Su Yayınları, 2014, s.171-214.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan: Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 11. Baskı, 2018.
- Yumurtacı, Gülcan: Televizyonda ve Dijital Platformda Durum Komedi: Jet Sosyete Örneği, Beykoz Akademi Dergisi, Cilt 8, Sayı 1, s.280-304, 2020.
- Zengin, Ferhat: “Dijital Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi”, **Dijital Sinema Kuramdan Tekniğe**, Ed. Rıdvan Şentürk, İnsanart İnsan Yayınları, 2016, s.186.
- Williams, Raymond: Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim, Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

WEB

Antalya Altın Portakal Film Festivali Antalya Film Forum Belgesel Work In Progress: [Ödüller | 57. Antalya Altın Portakal Film Festivali \(antalyaff.com\)](#) , (Çevrimiçi), 10.12.2020.

Arı-Göz Sinema Hareketi: http://www.ameriquefrancaise.org/en/article-555/Direct_Cinema_and_the_National_Film_Board.html ,(Çevrimiçi), 05.11.2020.

BBC Doğal Tarih Birimi Belgesel Filmografisi: [BBC Natural History Unit filmography - Wikipedia](#) ,(Çevrimiçi), 25.11.2020.

BBC Olgusal Programlar: [BBC - Programmes categorised as Factual](#) ,(Çevrimiçi), 25.11.2020.

BBC Stüdyo: [BBC Studios - Wikipedia](#) ,(Çevrimiçi), 25.11.2020.

BBC Televizyon Kanalları: <https://www.bbc.co.uk/programmes> ,(Çevrimiçi), 24.11.2020.

BBC Yapımcı Yönergeleri BBC'nin Değerleri ve Standartları: [1 PRODUCERS' GUIDELINES PRODUCERS ... - BBC downloads.bbc.co.uk > guidelines > Legacy Guidelines \(google.com.tr\)](#) ,(Çevrimiçi), 01.12.2020.

BluTV: [BluTV - Vikipedi \(wikipedia.org\)](#) ,(Çevrimiçi), 17.12.2020.

BluTV Belgeselleri: <https://www.blutv.com/belgesel> ,(Çevrimiçi), 26.12.2020.

BluTV Nedir?: <https://destek.blutv.com/hc/tr/articles/115001651409-BluTV-nedir-> ,(Çevrimiçi), 30.06.2020.

Flaherty: <https://theflaherty.org/frances-h-flaherty> ,(Çevrimiçi), 18.08.2020.

Flaherty: <https://www.videomaker.com/how-to/documentary/defining-the-flaherty-way/> ,(Çevrimiçi), 23.08.2020.

Fransız Eclair 16mm Film Kamerası: [Caméra Éclair 16 - Television documentary - Wikipedia](#) ,(Çevrimiçi), 28.12.2020.

If İstanbul Bağımsız Filmler Festivali Keşif Pitching: [Pitching Keşif Yönetmeliği.pdf \(ifistanbul.com.tr\)](#) ,(Çevrimiçi), 10.12.2020

İKSV İstanbul Film Festivali Belgesel Work in Progress: [Hakkında \(iksv.org\)](#) ,(Çevrimiçi), 10.12.2020.

Nagra III NP Ses Kayıt Cihazı: [1957 Stefan Kudelski Nagra III Tape Recorder \(mixonline.com\)](#) ,(Çevrimiçi), 28.12.2020.

NFB (Candid Eye): <http://onf-nfb.gc.ca/en/our-collection/series/?ids=171739&nom=Candid%2520Eye&type=liste-serie&pagenav=1> ,(Çevrimiçi), 04.11.2020.

Özgür Sinema Akımı:
<http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/001461.php> ,(Çevrimiçi),

23.09.2020.

RTÜK Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmelik: [1 Ağustos 2019 PERŞEMBE \(resmigazete.gov.tr\)](http://resmigazete.gov.tr), (Çevrimiçi), 09.04.2021.

Sony Portapak Kamera ve Ses Kayıtçısı için: [Portapak - Wikipedia](https://tr.wikipedia.org/wiki/Portapak) ,(Çevrimiçi), 24.11.2020.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Belgesel Film Yapım Desteği: [Mevzuat Bilgi Sistemi](http://mevzuat.bilgi.sistemi.gov.tr) ,(Çevrimiçi), 10.12.2020.

TRT Tarihçe: <https://www.trt.net.tr/Kurumsal/tarihce.aspx> ,(Çevrimiçi), 26.12.2020.

TRT Televizyon Kanalları: [TRT - Tanıtım Televizyon](http://www.trt.net.tr) ,(Çevrimiçi), 26.12.2020.

TRT Yayın İlkeleri: [TRT - Yayın İlkelerimiz](http://www.trt.net.tr) ,(Çevrimiçi), 26.12.2020.

TRT Uluslararası Belgesel Ödülleri Proje Destek Yarışması: [Sartname \(trtbelgesel.com\)](http://trtbelgesel.com) ,(Çevrimiçi), 10.12.2020.

Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivali Belgesel Yapım Desteği: [Altın Safran Uluslararası Belgesel Film Festivali | Belgesel Yarışması \(altinsafran.org\)](http://altinsafran.org) ,(Çevrimiçi), 10.12.2020.

GÖRÜŞME

BluTV: 18/02/2021, Derinlemesine Mülakat.

BluTV Drama Departmanı Müdürlüğü yapmış olan Sarp Kalfaoğlu: 02/03/2021, Derinlemesine Mülakat.

Ankara Havası (2020) belgesel dizisi adına yapımcısı Duygu Çıkı: 01/03/2021, Derinlemesine Mülakat.

Ganyan (2020) belgesel dizisi adına yönetmeni Cem Tabak: 01/03/2021, Derinlemesine Mülakat.

Pavyon (2019) belgesel dizisi adına yönetmeni Sami Öztürk: 21/03/2021, Derinelemesine Mülakat.

Parayı Vuranlar ve Sıkışmışlık belgesel dizileri adına 140journos yapım şirketi kurucusu ve yapımcısı Engin Önder: 20/04/2021, Derinlemesine Mülakat.