



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL SİNEMANIN
DÖNÜŞÜMÜ: BLU TV'DE YAYINLANAN PAVYON
BELGESELİ ÖRNEĞİ**

Özgür MERCAN

Tez Danışmanı

Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI**

KASIM 2023



**DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ: BLU
TV'DE YAYINLANAN PAVYON BELGESELİ ÖRNEĞİ**

Özgür MERCAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarımı kabullendiğimi beyan ederim.

Özgür Mercan

15.12.2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Özgür MERCAN öğrencisi tarafından hazırlanan “DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ: BLU TV’DE YAYINLANAN PAVYON BELGESELİ ÖRNEĞİ” başlıklı tez çalışması 21/11/2023 tarih ve 10:30 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Ret
Danışman Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/ Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Başkan Doç. Hüseyin Kurtuluş ÖZGEN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/ Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Üye Dr. Öğretim Üyesi Özgür Evren ARIK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/ Radyo, Televizyon ve Sinema	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ: BLU TV'DE
YAYINLANAN PAVYON BELGESELİ ÖRNEĞİ
DİJİTAL PLATFORMLARDA BELGESEL SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ: BLU TV'DE
YAYINLANAN PAVYON BELGESELİ ÖRNEĞİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Özgür MERCAN
ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Kasım 2023

ÖZET

Sinema 1900'lü yıllarda kitlelerle buluşmaya başladığında ilk olarak belgesel film formatında gösterildi. Sinema yaygınlaştıkça belgesel sinema da kendi dilini geliştirmeye ve alt türlerini oluşturmaya başladı. Sinemanın gelişimi de endüstri devriminden başlayarak sürekli yol kat eden teknolojik gelişmelerle paralel ilerledi. Analog film teknolojisi yerini, analog video teknolojisine daha sonra ise dijital video teknolojisine bıraktı. Bu gelişmeler belgesel sinemacılar açısından olumlu olarak karşılandı. Dünya çapında film yapımı belgesel sinemacılar için daha az maliyetli hale geldi. Bunun bir yansıması olarak da belgesel sinemacılar daha bağımsız, daha özgün içerikli belgeseller üretmeye odaklanabilir hale geldi. Dijital devrimle birlikte dijital yayıncılık da geleneksel yayıncılığa alternatif olarak ortaya çıkınca belgesel sinemacıların çalışmalarını gösterebilecekleri yeni bir mecra oluşmuş oldu. Bu çalışmada, bu yeni dijital mecralardan biri olan BluTV örnek platform olarak seçilmiş, 2019 yılında bu platformda yayınlanan Pavyon isimli belgesel dizisi incelenmiştir. Dizinin yayınlamasından sonraki başarısı, sonrasında dijital platformların belgesel sinema içeriklerine bakışı üzerinde durulmuş, ayrıca dizinin teknik ve yapısal açıdan değerlendirmesi yapılmıştır. Araştırma kapsamında Blu TV eski İçerik Yöneticisi Sarp Kalfaoğlu, Blu TV Belgesel İçerik Sorumlusu Dilan Karadağ ve Pavyon dizisinin Yönetmeni Sami Öztürk ile röportaj yapılarak dijital platformların belgesel sinemaya olan etkisi bu alanda aktif olarak yer alan isimlerin görüşleriyle birlikte ortaya konmuştur.

Bilim Kodu : 41210
Anahtar Kelimeler : Belgesel Sinema, Analog Video, Dijital Platformlar, Blu TV, Pavyon Belgeseli
Sayfa Adedi : 103
Tez Danışmanı : Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU

THE TRANSFORMATION OF DOCUMENTARY FILMMAKING ON DIGITAL PLATFORMS:
THE EXAMPLE OF THE PAVION BROADCAST ON BLU TV
(Master's Thesis)

Özgür MERCAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES
December 2023

ABSTRACT

Documentary films were the first to be shown when cinema began to meet the masses in the 1900s. As cinema became more widespread, documentary cinema began to develop its own language and sub-genres. The development of cinema has progressed in parallel with the technological developments that have made continuous progress starting from the industrial revolution. Analog film technology was replaced by analog video technology and later by digital video technology. The documentary filmmakers welcomed these developments positively and worldwide film production became less costly. As a result, documentary filmmakers could focus on producing more independent documentaries with more original content. Digital broadcasting emerged as an alternative to traditional broadcasting with the digital revolution, creating a new medium for documentary filmmakers to show their projects. In this study, BluTV, one of these new digital media platforms, was selected as a sample platform and the documentary series Pavyon, which was screened on this platform in 2019, was analyzed. The success of the series after its release, as well as the view of digital platforms towards documentary cinema content afterwards, were emphasized, and the series was also evaluated technically and structurally. As part of the research, Blu TV former Content Manager Sarp Kalfaoğlu, Blu TV Documentary Content Officer Dilan Karadağ and the Director of Pavyon series Sami Öztürk were interviewed and the impact of digital platforms on documentary cinema was revealed together with the opinions of the names actively involved in this field.

Science Code : 41210
Key Words : Documentary Cinema, Analog Video, Digital Platforms, Blu TV, Pavion
Documentary
Page Number : 103
Supervisor : Assoc. Prof. Burcu Nehir HALAÇOĞLU

TEŞEKKÜR

Bu tezi yazarken desteğini yoğun bir Şekilde hissettiren tez danıŐmanım Sayın Doç. Burcu Nehir HALAÇOğLU hocama yureka ten teŐekkürlerimi sunarım. Ayrıca tez yazım sürecinde beni destekleyen ve tezi bitirmemi sabırla bekleyen tüm arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

Özgür MERCAN



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
KISALTMALAR.....	xi
1. GİRİŞ	1
2. BELGESEL SİNEMADA ANALOG VIDEO DÖNEMİ	5
2.1. Video Dönemine Geçiş.....	9
2.2. Analog Video Döneminde Belgesel Sinemacılar	16
2.3. Analog Video Döneminin Teknik ve Yapısal Özellikleri	18
3. DİJİTALLEŞEN DÜNYADA BELGESEL SİNEMA	23
3.1. Analog Dönemden Dijital Döneme Geçiş Süreci.....	23
3.2. Dijitalleşmeyle Birlikte Değişen Gösterim Mecraları.....	29
3.2.1. İnternet Teknolojisi ve Dijital Video	30
3.2.2. Yeni Medyanın Ortaya Çıkışı	32
3.2.2.1. Dijital platformların yaygınlaşması ve içerik çılgınlığı	33
3.2.3. Yeni Medya ile Gelişen Yayıncılık Modelleri	35
3.2.4. Dijital Platformlar ve İçerik.....	38
3.2.4.1. Küresel ölçekli dijital platformlar	39
3.2.4.2. Yerel ölçekli dijital platformlar	42
3.3. Dijital Platformlarla Belgesel Sinema İlişkisi	43
4. BLU TV'DE YAYINLANAN PAVYON BELGESELİ ÖRNEĞİ.....	45
4.1. Pavyon Belgeseli	46

	Sayfa
4.2. Pavyon Belgeseli Analizi	50
4.3. Türkiye’de Yayıncılık Hizmeti Veren Dijital Platformların Belgesel İçeriklerine Bakış	54
5. SONUÇ	77
KAYNAKLAR	81
EKLER	87
EK-1. Görüşme.....	88
ÖZGEÇMİŞ	103



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Pelikül örneği	5
Resim 2.2. Film saklama kutusu örneği	6
Resim 2.3. 35 mm film kurgu masası.....	7
Resim 2.4. Kinemaskop tekniğinin uygulanması.....	9
Resim 2.5. Ampex marka videobant örneği	11
Resim 2.6. 35 mm film kamerası	12
Resim 2.7. 16 mm film kamerası	13
Resim 2.8. Super 16 mm film kamerası	13
Resim 2.9. Sony portapak video kamera, koreli video sanatçısı Nam Jun Paik ile birlikte.....	14
Resim 2.10. Sony betacam video kamera	15
Resim 2.11. Rus yönetmen Marina Doldovskaya kameranın başında	16
Resim 2.12. Sony'nin ürettiği betacam örneği	19
Resim 2.13. Video çözünürlük tablosu	20
Resim 2.14. Analog video editör masası	20
Resim 3.1. Dijital ortama kayıt yapan kamera ve disk.....	25
Resim 3.2. Bilgisayar temelli post-podüksiyon stüdyosu	26
Resim 3.3. Dijital film gösterim cihazı	28
Resim 3.4. 2007 yılındaki Netflix web sitesinin görünümü.....	40
Resim 3.5. Türkiye’de dijital platformların 2022 4.çeyrek pazar payı	42
Resim 4.1. Blu TV platformunda yer alan içerikler	45
Resim 4.2. Pavyon 2.bölümde “Çamur” isimli taksici.....	48
Resim 4.3. Blu TV’nin sosyal medya için yaptığı reklam çalışması	49
Resim 4.4. Blu TV’nin sosyal medya için yaptığı reklam çalışması	50
Resim 4.5. Pavyon bölüm sonu jenerik yazısı	51

Resim	Sayfa
Resim 4.6. Gain platformunda yer alan belgesel içerikleri	63
Resim 4.7. Exxen platformunda yer alan belgesel içerikleri.....	66
Resim 4.8. Blu TV platformunda yer alan belgesel içerikleri	73
Resim 4.9. Dijital Platformlarda yayınlanan belgesellerin türleri ve yayınlanma yılları....	74



KISALTMALAR

Kısaltmalar	Açıklamalar
ARPANET	Advanced Research Project Agency Network
ATM	Automated Teller Machine
AvoD	Advertising Video on Demand
CCD	Charged Couple Device
CERN	Conseil European Pour la Resherche
DCI	Digital Cinema Package
DCP	Digital Cinema Package
DV	Digital Video
IMDB	International Movie Database
IPTV	Internet Protocol Television
LAN	Local Area Network
MiniDV	Mini Digital Video
NSF	National Science Foundation
NSFNET	National Science Foundation Network
OTT	Over the Top Television
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
S-VHS	Super Video Home System
SVoD	Subscription Video on Demand
TCP/IP	Transmission Control Protocol / Internet Protocol
TVoD	Transactional Video on Demand
VHS	Video Home System
VoD	Video on Demand
VTR	Video Tape Recorder
WEBTV	Web Television
WIMAX	Worldwide Interoperability for Microwave Access

1. GİRİŞ

1800'lü yıllarda başlayan endüstri devrimiyle, ekonomik ve teknolojik alanda gerçekleşen gelişmelerin kültürel ve sanatsal yansımaları da oldu. Fotoğrafçılık alanında yaşanan gelişmeler bu dönemde daha da ilerleyerek, "fotoğraf karelerinin art arda hızlı bir şekilde gösterilmesiyle oluşan bir teknik" (Küçüktaş, 2013, s.4) olan hareketli görüntüye evrildi. Bu alanda çalışma yapan önde gelen isimlerin, Edison ve Lumière Kardeşler olduğu söylenebilir. "Lumière Kardeşler, *sinematograf* adında, hem kamera, hem de gösterim aygıtı olan bir cihaz tasarladılar (Küçüktaş, 2013, s.21). Daha sonra bu aygıtları kullanabilecek teknisyenler yetiştiren Lumière Kardeşler, dünyanın çeşitli bölgelerine film ekipleri gönderdi. Rusya, İspanya, İtalya, İsviçre, Türkiye, Hindistan, Latin Amerika, Cezayir, Tunus, Mısır ülkelere giden film ekipleri buralarda aktüel görüntüler çekmekle görevliydi (Gider, 2007, s.134). Louis ve Auguste Lumière, ilk halka açık gösterimlerini Fransa Paris'te 28 Aralık 1895'te Grand Café'de gerçekleştirdi. 1897 yılına gelindiğinde, Lumière Kardeşler'in dünyanın çeşitli bölgelerine gönderdiği kameramanlar sayesinde ellerinde 750'den fazla film ortaya çıkmıştır. Yine dünyanın farklı yerlerinde de Max Skladanowsky, William Friese Greene, Rober William Paul, Oskar Messter, C. Francis Jenkins, Georges Méliès gibi isimler de benzer zamanlarda benzer çalışmalara imza atmışlardır. Meliès gibi sinemacılar hayal gücünü ön planda tutarak, senaryosu olan filmler çekerken Lumière Kardeşler gözleme dayanan, olayları olduğu gibi aktaran bir anlatı yolu olan belgesel sinema ile seyircilerin karşısına çıkmıştır (Tağ Kalafatoğlu, 2019, s.180). 1920'ler ve 1930'larda, sinema açısından kurmaca ve belgesel türlerinin yükseldiği gözlemlenmektedir. Bu türlerden belgesel, gerçekliği yakalamayı, ham ve filtresiz bir şekilde sunmayı amaçlamaktaydı. Bu dönemde, "İngiliz bir film yapımcısı olan John Grierson gibi öncüler, türün popülerleşmesinde önemli bir rol oynamıştır (Adalı, 1986, s.13). Amerika'nın öncü belgesel sinemacılarından Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook (1922) isimli belgeseli Amerika başta olmak üzere dünyada da oldukça ilgi görmüş, önemli bir gişe başarısı göstermiştir (Tağ Kalafatoğlu, 2019, s180). Ancak belgesel film kavramının o tarihlerde çok da yeni olmadığı söylenebilir. Fransız Sinemacılar, seyahat filmlerini tanımlamak için zaten "documentaire" terimini kullanıyorlardı (Adalı, 1986, s.13).

1930’larda belgesel sinema propaganda amaçlı filmlerin üretiminde etkili rol oynamıştır. Nazi Almanya’sının öncülük ettiği propaganda filmlerine Sovyetler Birliği’nde de rastlanmaktadır (Saunders, 2010, s.46). Örneğin Diziga Vertov, Sergei Eisenstein gibi sinemacılar belgesel türünde filmler üretmiştir. Diğer yandan 30’lu yıllarda İngiliz Belgesel Okulu kurucusu olan John Grierson da belgesel sinemanın kurumsallaşmasında önemli rol oynamıştır. Belgeseli resmi olarak tanımlamış “gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi” ve “gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması” gibi tanımlamalar yapmıştır (Adalı, 1986, s.13). İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcıyla birlikte belgesel sinema, Amerika, Almanya, SSCB, İngiltere gibi ülkelerde savaşı konu alan ve propaganda içerikli belgesellere evrilmiştir (Saunders, 2010, s.66). Konuyla ilgili Jack C. Ellis ve Betsy McLane şöyle yazmaktadır:

İkinci Dünya Savaşı etkisiyle oldukça revaçta olan belgeselvari filmler 1950’li yılların başında başında yavaşça sinema salonlarından çekilmeye başlamıştı. O zamana kadar belgeselciler daha önce hiç yapmadıkları kadar çok belgesel filmi daha önce hiç görmedikleri kadar büyük bir izleyici kitlesine sunma fırsatı bulmuşlardı. Bu artan ilgi ve filmlerin birçok alanda kullanılıyor olması bu trendin savaştan sonra da yükselmeye devam edeceği kanısı oluşturmuştu. Beklenen gerçekleşmedi, savaş boyunca yapılan büyük harcamalar sebebiyle savaş sonrası belgesel filmciliğe ayrılan kaynaklar ağır bir şekilde azaldı; belgesel çeken yönetmen ve çekilen film sayısında önemli bir düşüş yaşandı (Ellis ve McLane, 2007, s.152).

1950’li yıllara gelindiğinde, belgesel sinema biçim ve içerik bakımından Televizyon yayıncılığının yaygınlaşmasından etkilenmiştir. İngiliz kamu yayıncısı olan BBC, belgesel üretimine önem vermiş, bu alanda çalışması için İngiliz Belgesel Okulu kurucusu John Grierson’u getirmiştir (Tağ Kalafatoğlu, 2019, s.183). Teknoloji açısından bakıldığında, analog video sistemlerinin gelişmesiyle önce yayıncılık alanında daha sonrasında ise sinema alanında kameralar daha az maliyetli ve ulaşılabilir olmuştur. Ayrıca 16 mm ve 8 mm kameraların da yaygınlaşması ile birlikte belgesel sinemada yeni arayışlar gündeme gelmiş, daha bağımsız ve deneysel çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda 1960’lı yıllar belgesel sinemanın dönüşümünde önemli bir rol oynamaktadır. Paralel olarak televizyonun etkin bir iletişim aracı haline dönüşmesiyle 1970’li ve 80’li yıllarda belgeseller tarihi ve güncel meselelere odaklanmıştır. Belgesel yapımcıları tarihsel olayları daha etkileyici bir şekilde aktarabilmek için arşiv görüntüleri ve röportajlara başvurmuşlardır. Yine,

“konuşan kafalar” ve üst sesler gibi tarz/yöntemlerin, belgesel filmlere bu dönemde yerleştiği söylenebilir.

1990’lı yıllardan itibaren yaşanan dijital devrim ile birlikte sinemada da yeni bir süreç başlamıştır. Analog filme kaydedilen görüntüler yerini dijital ortama kaydedilen datalara bırakmıştır. Bu gelişmelerle birlikte belgesel filmlerin üretimi de hızlanmış ve ulaşabileceği hedef kitlesi de analog döneme göre daha çok artmıştır. Dijitalleşmenin bir diğer etkisi olarak, internet ile birlikte belgesel sinemanın dağıtım ve gösterim mecraları da değişmiştir. Bu gelişmelerin ışığında çeşitli dijital medya platformları ortaya çıkmıştır. Netflix, Amazon Prime, Hulu, Disney+ gibi dijital platformlar önde gelen mecralar arasında sayılabilir. Bu platformlar dizi, sinema filmi, belgesel dizi-film gibi içerikleri de kendi platformlarına özel olarak üretim yayınlamaya başlamışlardır. Bu platformlardan birisi de ülkemizde kurulmuş, faaliyetlerine 2015 yılında başlayan ve o günden bugüne sayısızca içerik üreten Blu TV’dir.

Bu çalışmada, dijital platformların belgesel sinemayı günümüzde nereye konumlandığı, dijital platformlarla birlikte artan izleme eyleminin belgesel sinemayı nasıl etkilediği ve belgesel içeriklerinin değişimi ele alınmıştır. Dolayısıyla, Dijital platformların belgesel film üretimini destekleyip desteklemediği, nicel verilerle, Blu TV’deki ve diğer dijital platformlardaki belgeseller incelenerek ortaya konmuş, sinemanın dijital dönüşümünün belgesel sinemaya etkisi tartışılmıştır. Ayrıca çalışma, dijital platformlar için üretilen belgesel sinemaların yapısını, teknik açıdan değerlendirmeleri içermekte, izleyici rakamlarını ve tercihlerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, ilk bölümü 12 Temmuz 2019’da Blu TV’de yayınlanan Pavyon (2019) isimli belgesel dizisi örnek olarak ele alınmıştır. Ayrıca örnek olarak ele alınan dijital platform ve belgesellerle ilgili olarak Blu TV özel yapım belgeselleri sorumlusu Dilan Karadağ, Pavyon yayınlandığı dönemde Dramalar Müdürü Sarp Kalfaoğlu ve Pavyon Belgeseli Yönetmeni Sami Öztürk ile röpotaj yapılarak çalışma desteklenmiştir. Böylece bu çalışmanın sonucunda, belgesel sinemayla ilgili literatüre katkı sağlayarak bu alanda çalışan araştırmacılara, yapımcılara ve yönetmenlere destekleyici bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Kuramsal temeli sağlayabilmek adına, öncelikli olarak literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Aynı zamanda Blu TV’de yayınlanan Pavyon belgeseliyle ilgili veri

toplama tekniği kullanılarak, yapım sürecinde yer alan kişilerin bakışı çalışmaya doğrudan kaynak olarak katkı sağlamıştır. Sinema üretiminin ve tüketiminin dijitalleşmeyle farklı bir form kazandığı, özellikle son yıllarda artan dijital platformların izleyiciyi sinema salonlarından bilgisayar başına çektiği gözlemlenmektedir. Dijital platformlar daha önce yapılmış filmleri göstermekle beraber kendi film, belgesel ve dizi üretimini de gerçekleştirmektedirler. Bu noktada dijital platformlar için üretilen belgesel filmlerin yapısal olarak bir dönüşüm geçirdiği, içeriklerin dijital platform izleyicisine göre düzenlendiği varsayılmaktadır. Ayrıca araştırma ağırlıklı olarak dijitalleşme dönemiyle sınırlandırmış olmakla birlikte, sinema tarihiyle bağlantılı bir incelemeyi de kapsamaktadır. Tüm dijital platform örneklerini ve bu platformlarda gösterilen belgeselleri incelemek mümkün olmadığından, alışma Blu TV dijital platformu ve bu platformda yayınlanan Pavyon belgeseliyle sınırlandırılmıştır.

Buna göre çalışmanın birinci bölümünde, belgesel sinemanın dönüşümünü tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirmek için belgesel sinemanın analog dönemdeki yeri ve teknik özellikleri işlenmiş, analog dönemin belirleyicisi olan kamera sistemleri ve belgesel sinemacıların etkisi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde belgesel sinemanın dijitalleşme süreci işlenerek, dijitalleşme süreciyle birlikte internetin gelişimi, yeni medyanın ortaya çıkışı ve buna bağlı gelişen dijital gösterim mecraları ele alınmıştır. Dolayısıyla Netflix, Disney+, Blu TV gibi dijital platformlara değinilmiştir. Üçüncü bölümde Türkiye’de yayıncılık faaliyeti yürüten dijital platformların belgesel içerikleri ele alınarak kategorize edilmiş, bu platformlardan olan Blu TV’nin Pavyon isimli belgeseli incelenmiştir.

2. BELGESEL SİNEMADA ANALOG VİDEO DÖNEMİ

Belgesel Sinema açısından bakıldığında önemli bir dönüm noktası olarak görülen Analog Video dönemine giriş yapmadan önce kısaca Film (Pelikül) teknolojisine bakmak gerekir. Canikligil'e (2014, s 17) göre Pelikül, Fransızca kökenli *pellicule* kelimesinden türetilmiş olup, fotoğrafçılık ve sinema alanlarında kullanılan bir terimdir. Işıkla duyarlı bir yüzey üzerine pozlama sonucu oluşan gümüş tanecikleri, kimyasal değişim geçirerek görüntüyü yakalar; ışığa maruz kalmış bölgelerde metalleşir, karanlık bölgelerde ise silinir. Bu oluşturulan negatif görüntü, geliştirme işlemiyle daha belirgin hale getirilir ve ardından sabitleme adı verilen işlemle ışığa duyarlılık ortadan kaldırılır. Negatif görüntü, daha sonra pozitif bir görüntü elde etmek için yeniden pozlanabilir ve çoğaltılabilir.



Resim 2.1. Pelikül örneği

(Kaynak: <https://pixabay.com/es/photos/película-de-35-mm-rollo-de-película-4122924/>)

Analog dönem öncesinde kullanılan pelikül filmler, oldukça pahalı olmasının yanı sıra içerdiği kimyasallar çok hassas olduğu için özenli saklama koşulları gerektiriyordu. Bu yüzden film kameraya takılıp pozlama olduğu andan itibaren özel olarak üretilmiş kutularda muhafaza ediliyordu (Canikligil, 2014, s 17). Bu yöntemle filmlerin daha uzun süreler korunaklı kaldığı, nem ve oz gibi dış etmenlerden etkilenmediği söylenebilir.



Resim 2.2. Film saklama kutusu örneği

(Kaynak: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-film-8mm-kodak-labeled-com-1726547545>)

Film döneminde, bir çekim tamamlandığında yönetmen hemen çekilen görüntüleri göremezdi. 35 mm negatif filme yapılan çekimler, izlenebilir veya kurgulanabilir hale gelmeden önce film laboratuvarlarında çeşitli işlemlerden geçmek zorundaydı. Bu işlemler, orijinal kamera negatiflerinin işlenmesini (*processing*) ve ön izleme ile kurgu amaçlı pozitif kopyaların üretilmesini içeriyordu. Çekim süreci boyunca, pozlanmış negatif filmler dikkatlice işaretlenir (ham filmlerle karıştırmamak için) ve çekim gününün sonunda film raporuyla birlikte film laboratuvarına gönderilirdi. Burada gerekli film banyo işlemleri gerçekleştirilerek görüntüler hazır hale getirilirdi (Küçükerdoğan, Yavuz ve Zengin, 2005, s.87).

Yıkanan negatif filmlerin izlenebilir hale gelmesi için pozitif "iş kopyaları" üretilmiştir. Bu iş kopyalarının yaratılmasının amaçlarından biri, orijinal kamera negatiflerini riske atmaksızın çekilen filmleri izleme ve kurgulama olanağı sağlamaktır. Çekim günü sonunda laboratuvara teslim edilen negatif kamera orijinalleri, gece boyunca iş kopyalarına dönüştürülür, böylece yönetmen veya yapımcı ertesi gün bu kopyaları görüntüleyip değerlendirebilirdi. İş kopyaları, yıkanmış filmin tamamından veya seçilen özel bölümlerinden üretilmekteydi. Bu iş kopyaları sayesinde film, kurgu aşamasına adım atmış olur, ayrıntılar şekillenir ve hikayenin dokusu oluşturulurdu (Asher ve Pincus, 1999, s.474).



Resim 2.3. 35 mm film kurgu masası

(Kaynak: <https://turvak.com/?m102/dunden-2000e-kadar-turk-sinemasinda-kullanilan-cekim-seslendirme-kurgu-ve-laboratuvar-ekipmanlarindan-ornekler#images-9>)

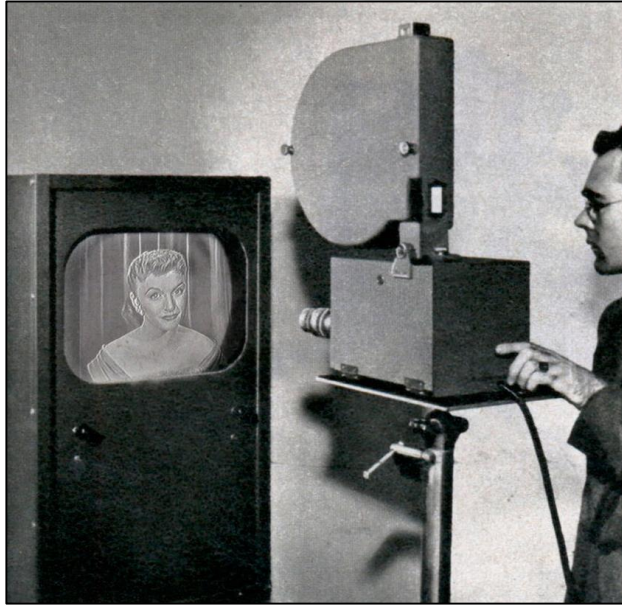
Küçükdoğan, Yavuz ve Zengin (2005, s.92) montaj aşamasında, kesilmiş pozitif iş kopyaları özel yapışkan bantlarla bir araya getirildinden bahseder. Onlara göre, görüntü montajı için film her zaman siyah çizgiler arasındaki iki kareden kesilmektedir. Teknik olarak belirli bir düzenlemeyi yaptıktan sonra, kesme işlemine geçilir. Kurgucu, filmi izlerken kesmeye başlayacağı ilk ve son kareleri beyaz bir asetat kalemle işaretler. 35 mm ve 16 mm filmlerin kesilmesinde kullanılan özel bir makasla filmi kesen kurgucu, bu film parçasının sonuna siyah "amors" veya başlangıç "amorsu" ekleyerek yeni bir bobin oluşturur. Daha sonra montaj sırasına uygun olarak diğer sahneler kesilir ve bu şekilde her sahnenin film montajı gerçekleştirilmiş olur.

Silverma'a (2013, s.29) göre, orijinal negatif genellikle gösterim kopyalarının çoğaltılması dışında kullanılmamaktadır, çünkü her kopyalama işlemi negatif filmi aşınmaya tabi tutar ve filmin en saf kaynağı olan bu negatif kopya zarar görebilir. Bu yüzden, orijinal negatifin korunması amacıyla, sinema salonları için üretilecek gösterim kopyalarının sayısının artması için ara kopyalar üretilmesi gereklidir. Bu ara kopyalar kullanılarak yapılan çoğaltmalar, 35 mm film projektörleri aracılığıyla sinema salonlarında seyircilere sunulur.

Hareketli görüntüleri yakalamanın eşsiz ve aynı zamanda oldukça maliyetli bir yolu olan "film", elektronik teknolojilerdeki ilerlemelerle birlikte yeni alternatiflerin doğmasına neden olmuştur. Bu teknolojik ilerlemelerin arkasında yatan süreç, televizyonun ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Hareketli görüntü yakalama yöntemlerindeki bu evrimin, sinema ve görsel medya alanlarında çığır açan bir dönüm noktası olduğu iddia edilebilir. Geleneksel film, uzun bir süre boyunca sinema ve televizyon üretiminde temel araç olarak kullanılmıştır. Ancak elektronik gelişmelerin hız kazanması, görüntü yakalama ve iletimi konusunda da yeni yolların açılmasına olanak tanıdı. Mitra'nın da (2010, s.30) belirttiği gibi, televizyonun yaygınlaşması, hareketli görüntü teknolojilerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağladı ve sonucunda dijital medya ve video üretimi gibi alanlarda büyük bir dönüşümü tetikledi. Bu değişim, hem görüntü yakalama yöntemlerindeki çeşitliliği artırmış hem de daha erişilebilir ve hızlı üretim imkânları sunarak medya üretiminin geleceğini şekillendirmiştir.

Televizyon yayıncılığının ilk aşamalarında programların "canlı" olarak yayınlanması, yayınların akşam saatlerine ve belirli zaman dilimlerine hapsedilmesine yol açmıştır. Bu durum televizyon stüdyolarına önemli bir yük getirmiştir. Ayrıca yayın sırasında hata ya da istenmeyen durumların ortaya çıkması halinde, düzeltme ya da tekrarlama seçeneği de bulunmamaktaydı. Oven ve Dunton'a (1982, s.10) göre bu dönemde televizyon programlarının kaydedilmesi için en etkili yöntem "film teknolojisi" olarak anılmaktaydı. Ancak sürekli yayın yapan televizyon kanalları için film kullanımının uzun vadede pahalı bir tercih olduğu ortaya çıktı. Bu bağlamda televizyon endüstrisi, içeriğini daha fazla esneklik ve verimlilikle üretmek için yeni teknolojiler arayışına girdi. Teknolojinin evrimi nihayetinde yayıncılık sürecinde devrim yaratarak televizyon izleyicilerine daha çeşitli ve üstün kaliteli bir içerik deneyimi sunulmasını sağladı. İçerik deneyimindeki bu yükselişin, yayının izleyiciye ulaşmasını sağlayacak yeni kayıt imkanlarının da gelişimine ön ayak olduğu söylenebilir. Canikligil'e (2015, s.11) göre, 1956'ya kadar televizyon yayınlarını kaydetme olanağı mevcut değildi. Canlı olarak yayınlanamayan yayınlar ve haber bölümleri filme kaydedilmekteydi. Bunun nedeni, o dönemde video kameraların büyüklüğü ve kullanışsızlığı nedeniyle stüdyo dışında veya elde taşınır şekilde kullanılmasının pratik olmamasıydı. Sonuçta canlı yayınlar normdu ve tekrarın gerekli olduğu durumlar, televizyon ekranının filme alındığı ve görüntülerin daha sonra izlenmek üzere filme aktarıldığı "kineskop" adı

verilen bir teknik kullanılarak çekilmekteydi. Kineskop, bir TV programının bir kamera merceği kullanılarak doğrudan bir video monitörünün ekranından sinema filmi üzerine çekilerek kaydedilmesi olarak tanımlanabilir. Bu teknik 1940'larda öncelikle televizyon programlarının korunması, yeniden yayınlanması ve satılması gibi amaçlarla geliştirilmiştir. 1956'da başlayan ve kademeli olarak bu çeşitli amaçlar için kineskopların yerini alan dörtlü video kaset teknolojisine yaygın olarak benimsenmesine kadar kineskop tekniği canlı TV yayınlarını korumak için birincil yöntem olarak hizmet etmiştir. Kineskop, televizyon yayıncılığında aktif olarak kullanılırken, elektronik devreler üzerinde yaşanan gelişmeler, kamera teknolojisine de etki etmiştir (Gordon. 1953, s.227). Bu nedenle kineskop döneminin, video teknolojisine geçişin başladığı dönem olduğu söylenebilir.



Resim 2.4. Kinemaskop tekniğinin uygulanması

(Kaynak: <https://turvak.com/?m102/dunden-2000e-kadar-turk-sinemasinda-kullanilan-cekim-seslendirme-kurgu-ve-laboratuvar-ekipmanlarindan-ornekler#images-9>)

2.1. Video Dönemine Geçiş

"Video" terimi Latince "görüyorum" ifadesinden gelir ve terim esas olarak görsel temsile işaret eder. Altunay'a (2013, s118) göre video teknolojisinden önce görüntüler fotoğraf ve film kullanılarak yakalanabilirken, ses de plak gibi çeşitli yöntemler kullanılarak kaydedilebilmekteydi. Böylece video, hem görsel hem de işitsel unsurları kaydetmek için elektronik bir sistem olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle "video" terimi, başlangıcından günümüze kadar "kaydedilmiş elektronik görüntü" anlamını

korumuştur. İlk yıllardan günümüze kadar geliştirilen tüm kayıt mekanizmaları video kayıt sistemleri olarak adlandırılmıştır. Zaman içinde 1 inç, 2 inç, Betacam, Betacam SP, Betamax, VHS, S-VHS, U-Matic ve Hi-8 gibi isimlerle anılan bir dizi manyetik bant formatı ve bu bantlara kayıt yapmak üzere tasarlanmış ilgili cihazlar ortaya çıkmıştır. Videonun arkasındaki teknolojik temel ve mühendislik bilgisi karmaşık olsa da, teknoloji basit ve kullanıcı dostu işlevler sunmaktadır.

Analog Video dönemiyle birlikte görüntüler VTR (*video type recorder*) denilen videobantlara görüntü ve sesler kaydedilebilir hale gelmiştir. Huhges'a (2012, s.56) göre, 1951 yılında Ampex şirketinde araştırma ekibinin başında bulunan Charles P. Ginsburg, ilk "video teyp kaydedicinin" (VTR) geliştirilmesine öncülük etti. Çığır açan bu cihaz, manyetik video bantlarına hem görüntü hem de sesin aynı anda kaydedilmesini sağladığı için teknolojide önemli bir ilerlemeye işaret etmekteydi. Yaklaşık iki inç genişliğindeki (kabaca beş santimetreye eşdeğer) bu bantlar, bu birleşik görsel ve işitsel verilerin depolanması için ortam görevi görmüştür. Bu süreçte Charles P. Ginsburg'un yenilikçi buluşu, kayıt ve yayıncılık tarihinde önemli bir dönüm noktası oldu. Hareketli görüntülerin senkronize sesle birlikte saklanması konsepti ilk kez hayata geçirildi ve insanların görsel içeriği yakalama ve deneyimleme biçimlerinde devrim yarattı. Bu buluş, bugün aşına olunan modern video teknolojisinin ortaya çıkmasının da yolunu açmıştır. Yıllar süren özel araştırma ve geliştirme çalışmalarının ardından VTR cihazı 1956 yılında ticari olarak piyasaya sürüldü. Ancak bu öncü teknolojinin kayda değer bir maliyeti vardı ve her bir üniteye 50.000 dolarlık bir fiyat etiketi iliştilmişti. Bu başlangıç masrafı, teknolojinin yeniliği ve karmaşıklığının yanı sıra, özellikle medya ve eğlence alanında olmak üzere çeşitli endüstrileri yeniden şekillendirme konusundaki muazzam potansiyeli yansıtmaktaydı. Dolayısıyla ilk VTR'nin piyasaya sürülmesi, görsel-işitsel kayıt tarihinde dönüştürücü bir ana işaret etmiştir. Video kayıt sistemiyle birlikte, depolama ve dağıtım alanlarındaki ilerlemelerin de temeli atılmış, takip eden on yıllarda medya tüketimi ve iletişiminin evrimi katalize edilmiştir. Bu anlamda Charles P. Ginsburg'un çalışmaları, video inovasyonu alanında önemli bir rol üstlenmiştir.



Resim 2.5. Ampex marka videobant örneği

(Kaynak: <https://www.funnyouneverknew.com/news/2019/2/5/whats-a-kinescope>)

Analog video teknolojisi, hareketli görüntüler oluşturmak için bir araç olarak geleneksel filme kıyasla farklı avantajlar ve dezavantajlar sunmaktadır. En önemli avantajlardan biri, filmle karşılaştırıldığında video kasetin hammadde olarak uygun maliyetli olmasıdır. Ayrıca, filme benzer şekilde, çekilen görsellerin görüntülenmesi ve düzenlenmesi için kapsamlı laboratuvar süreçlerinden geçilmesine gerek yoktur. Özellikle de analog videoda sesin entegrasyonu sorunsuzdur, çünkü ses doğal olarak görsel içerikle birlikte kaydedilmektedir. Bu da kurgu sürecinde ses ve görsellerin özenli bir şekilde senkronize edilmesi ihtiyacını ortadan kaldırmaktadır ancak bu genellikle film için gerekli bir durumdur. İki ortam arasındaki diğer bir fark da çekilen görüntülerin erişilebilirliğidir. Yıldırım'ın (2013, s.75) belirttiği gibi, o dönemde film, kaydedilen görüntülerin izlenmesi, orijinal negatiflerin yıkanması ve pozitif çalışma kopyalarının üretilmesi de dahil olmak üzere bir dizi karmaşık laboratuvar prosedürünü içermekteydi. Buna karşılık analog video, kameraya bağlı bir monitör aracılığıyla çekimin hemen ardından görüntüleri anında inceleme avantajı sunmaktaydı. Bu, iş akışını önemli ölçüde hızlandırdı ve film işleme, pozitif baskılar üretme ve kopyaları çoğaltmaya bağlı masraflar da dahil olmak üzere laboratuvarla ilgili bazı maliyetleri ortadan kaldırdı. Sonuç olarak, ayrıntılı laboratuvar prosedürlerine duyulan ihtiyaç ortadan kalktığı için prodüksiyonlar daha düşük bütçe taleplerinden yararlandı. Ayrıca analog videonun verimliliği üretim sürecinin kendisine

kadar uzanmaktaydı. Genellikle daha büyük bir teknik ekip ve daha fazla ekipman gerektiren filmin aksine, analog video prodüksiyonu daha yalın bir ekip ve daha az araç gerektirmekteydi. Bu modern yaklaşım, çekim sürelerini kısaltarak prodüksiyon zaman çizelgesini hızlandırmıştır. Anında görüntü değerlendirmesi ve daha hızlı çekim süreçlerinin birleşimi, prodüksiyon maliyetlerinde kayda değer bir düşüşe yol açarak analog video teknolojisini sınırlı bütçeli projeler için cazip bir seçenek haline getirmiştir.

Canıklıgil'e (2014, s13) göre filmleri kameralar standart olarak 35mm diye adlandırılan negatif filmlere kayıt yapmaktaydı. 35mm negatif bir film rulosu ortalama 11 dakika kayıt imkânı sunarken, bu durum birtakım olumsuzluklar yaratmaktaydı. Film kameraları ağır ve hantal yapıdaydı. Özellikle belgesel sinemacılar bu kameralarla sokak, doğa vb. yerlerde çekim yaparken sınırlılıklar içerisindeydi. Ayrıca film negatiflerini 11 dakikada bir değiştirmek zorunda kalmak bazen çekilmesi hayati olan görüntülerin yakalanamamasına sebep olmaktaydı.



Resim 2.6. 35 mm film kamerası

(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/550072541963292346/>)

Ascher ve Pincus (1999, s.5), 1930'lu yıllarda 35mm filme alternatif olarak üretilen 16 mm'nin (Resim 1.1.3.) daha uygun maliyetli olduğunu belirtir. Ancak 16 mm, 35mm filmle elde edilen görüntü keskinliği ve alan derinliği gibi teknik konularda yetersizdi. Daha sonra 1970'li yıllarda Super 16 adında geliştirilmiş bir format piyasaya sürüldü (Resim. 1.1.4). Super 16mm, normal 16mm'ye göre yüzde 40 daha fazla görüntü kaydına olanak sağlamaktaydı.



Resim 2.7. 16 mm film kamerası
(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/550072541963292346/>)



Resim 2.8. Super 16 mm film kamerası
(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/550072541963292346/>)

16mm filmler, 35mm'ye göre hem daha az maliyetli hem de 35mm film kameralarına göre daha küçük ve taşınabilir boyutlarda olunca belgesel sinemacılar için de tercih sebebi olmaya başlamıştır. Ayrıca 16mm formatı belgeselde gerçeklik hissiyatını yakalaması açısından da belgesel sinemacıları tarafından tercih edilen bir seçenek olmuştur. Çünkü grenli ve organik görüntüsü sayesinde izleyiciye gerçeklik hissini yaratmada daha başarılı bulunmuştur.

Neticede video kamera, ışık ve karanlığın karşılıklı etkileşimini elektriksel verilere dönüştüren ve daha sonra depolanabilen bir araçtır. Geleneksel film kamerasına çok benzer şekilde, bir video kamera saniyede belirli bir dizi ardışık kareyi yakalayıp dinamik bir hareketli görüntü algısı yaratır. Ancak bir video kamerada her kare elektriksel veri şeklinde kaydedilir. Mitra'nın (2010, s.32) belirttiği gibi, kaydedilen bu görüntülerin kalitesinin artırılmasına zemin hazırlayan evrim, CCD (charged coupled device) olarak bilinen elektronik devrelerin kullanılmasıyla başlamıştır. 1950 yılında bilim insanları Willard Boyle ve George Smith, görüntü kalitesinin geliştirilmesinde önemli rol oynayan

bir teknoloji olan CCD'yi icat ederek çığır açan bir katkıda bulundular. Işık ve gölgeyi elektrik sinyallerine dönüştürmek için kullanılan öncüllerinden önemli ölçüde daha küçük olan CCD'ler, hızla tüm video kameraların ayrılmaz bir parçası haline geldi. CCD'nin yeniliği, bir görüntüyü elektriksel veri olarak manyetik bantlara kolayca belgelenebilecek bir form olan voltajdaki değişikliklere çevirme olanağıydı. Voltaj değişimindeki bu dönüşüm, görüntünün özünün analog bir veri formatında temsil edebilmesi sayesinde, görüntü kaydının temelini oluşturdu. CCD'nin ortaya çıkışı video kameraların yörüngesinde bir dönüm noktası oldu. Görsel girdiyi voltaj kodlu elektrik sinyallerine dönüştürerek, görüntü yakalama ve korumanın hassasiyetini ve uyarlanabilirliğini artırdı. Bu anlamda Boyle ve Smith'in öncü çalışmaları optik, elektronik ve veri depolamanın birleşmesinin yolunu açarak günümüzde yaygın olan sofistike video kayıt ve yayma yöntemlerinin temelini oluşturmuştur.

Analog Video kaydı denilince akla ilk gelenlerden biri, Kılıç'a (1995, s33.34) göre Sony'nin 1965 yılında ilk kez piyasaya sürdüğü Portapak video kayıt sistemidir. Bir kamera ve bir kayıt cihazından oluşan bu yenilikçi kurulum, ilk kullanıcısı olan Koreli video sanatçısı Nam Jun Paik sayesinde önemli ölçüde tanındı (Resim 1.1.5.). Portapak, karşılaştırılabilir profesyonel TV yayın ekipmanlarından yaklaşık 40 kat daha uygun fiyatlı olmasıyla dikkat çekmekteydi.



Resim 2.9. Sony portapak video kamera, koreli video sanatçısı Nam Jun Paik ile birlikte (Kaynak: <https://magazine.artland.com/agents-of-change-how-the-sony-portapak-has-created-a-new-artistic-medium/>)

Sonraki yıllarda çok sayıda analog video kayıt formatı piyasaya sürüldü. Bunlar arasında öne çıkanlardan biri, 1990'ların sonlarında "dijital video devrimi" ortaya çıkana kadar profesyonel video kaydı için önde gelen bir seçenek olarak hizmet veren Sony'nin *Betacam*'ı oldu (Resim 1.1.6.). Öncelikli olarak profesyonel prodüksiyonlarda kullanılan Betacam baskın bir konuma sahipti. Eş zamanlı olarak S-VHS ve Hi-8 gibi formatlar amatör kısa filmlerde ve belgesellerde kullanılmaya başlandı (Yıldırım, 2013, s.33-34).



Resim 2.10. Sony betacam video kamera
(Kaynak: <https://lvrusa.com/?product=sony-bvw-d600-betacam-sp-camera>)

Sonuç olarak analog video, filmle karşılaştırıldığında bir dizi avantaj ve dezavantaj sunmaktadır. Sabit bir sensör teknolojisini içinde barındırması videoyu film malzemesine ekonomik bir alternatif haline getirmiştir. Film şeritlerinin yüksek fiyatları, analog videonun uygulanabilir bir çözüm olarak ortaya çıkmasını sağladı. Sonraki yıllarda giderek küçülen kasetlerin maliyetlerinin düşmesi, analog videoyu uzun metrajlı sinema projeleri için bile son derece uygun fiyatlı bir seçenek haline getirdi. Ayrıca filmin post prodüksiyon aşamasındaki kimyasal prosedürler düşünüldüğünde ikisi arasındaki mali uçurum daha da açılmıştır. Kılıç'ın (2019, s.68) da değindiği gibi, filmin banyo gibi kimyasal işlemlerinin videoda olmaması sadece maliyet tasarrufu sağlamakla kalmadı, aynı zamanda prodüksiyon sırasında çekilen sahnelerin anında gözden geçirilmesi avantajını da beraberinde getirdi.

Analog videonun yaygınlaşp belgesel sinemacıların hayatına girişinin 1970'li yıllarda gerçekleştiği söylenebilir. Bu gelişmeyle birlikte kameralar küçülmüş, daha kompakt bir yapıya bürünmüştür. Kameraların küçülmesi ve filme göre daha ucuz olması videonun film sektöründen olmayan insanların da ilgisini çekmesini sağlamıştır.

Böylece belgesel sinemaya yönelim artmıştır ve bu yıllarda belgesel sinema alanında yeni bir sürecin başladığı iddia edilebilir.

2.2. Analog Video Döneminde Belgesel Sinemacılar

Analog video dönemi, belgesel sinemacılar açısından avantajlı bir dönem olarak görülebilir. Teknik malzemenin ucuzlaması ve ulaşılabilir olması yaratıcılığı da ön plana çıkarmıştır. Belgeselcilerin sahada kolayca hareket edebilmesine olanak sağlayan kameralar ve diğer ekipmanlarla belgeselciler, kadrajlarını daha estetik ve yaratıcı görüntülerle doldurabilmişlerdir. Video efektleri yapmak, renk düzenlemeleri yapabilme imkânı 35mm filme göre daha fazla olduğu için post prodüksiyon süreçlerinde de sanatsal açıdan daha yaratıcı olma imkanını doğurmuştur. Konuyla ilgili Rus Belgesel sinemacı Marina Goldovskaya (Resim 1.2.1.), videonun sunduğu olanakları yeni bir dönemin başlangıcı olarak nitemiştir.

1989'da ilk video kameramı aldığım andan itibaren benim için yeni bir dönem başladı. Artık yapımcılara ve büyük televizyon şebekelerine bağlı değildim. Bir proje fikrinin onaylanması için aylarca, hatta bazen çok daha uzun zaman beklemek zorunda da değildim. Hemen çekimlere başlayabilirdim. Çok büyük miktarlarda paralar harcamak zorunda kalmadan, uzun süreli projelerimi gerçekleştirebiliyordum. Benim profesyonel yaşantım, video kamera öncesi ve sonrası olarak iki dönemdir (Yıldırım, 2013, s.48).



Resim 2.11. Rus yönetmen Marina Doldovskaya kameranın başında
(Kaynak: <https://247newsagency.com/opinion/91685.html>)

Belgesel yapım süreçlerinin de filmli döneme göre kolaylaşmasıyla belgesel sinemacılar farklı konularda, dünyanın farklı bölgelerinde belgesel üretmeye başladı.

Teknolojideki ilerlemeler, Tağ'a (2003, s.89) göre bu alanın önde gelen isimlerinden Albert Maysles tarafından "doğrudan sinema" olarak adlandırılan yeni bir belgesel film yapım türünün ortaya çıkmasını sağladı. Hantal ekipmanların ortadan kalkmasıyla belgesel film yapımcıları kendilerini hayatın doğal ritmine sorunsuzca entegre ettiler. Ortaya çıkan belgeseller çeşitlilik göstermekte, bazen Donn A. Pennebaker'ın Bob Dylan'ı merkeze alan Bob Dylan: Don't Look Back (1967) filmi gibi önemli bir bireyin hayatının bir bölümü incelenebilmekteydi. Diğer durumlarda ise belgeseller, Frederick Wiseman'ın Titicut Follies (1967) filminde olduğu gibi, toplumun çeperinde yer alan bireylerin gerçeklerini ve bir akıl hastanesindeki yaşamı gözler önüne sermekteydi.

1970'li yıllardan itibaren (analog videonun yaygınlaşmasıyla) belgesel içeriklerinin de çeşitliliği artmaya başlamıştır. Çevre ve doğa belgeselleri, politik ve tarihi olaylar, toplumsal olaylar, kültürel çeşitlilik temalı belgeseller, sanat ve müzik belgeselleri, biyografik belgeseller gibi konularına göre oldukça çeşitlilik gösteren yapımlar ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde ortaya çıkan ve *Katalizör Filmler* olarak adlandırılan bu filmler, sosyal meselelere ilişkin güncel sorular soran, işsizlik, gecekondulaşma gibi konuları ele alan filmlerdir. Katalizör filmler, film teknolojisindeki ilerlemelerden kaynaklanır. Barnouw'a (1983, s.261) göre bu filmlerde, belgeselcilerin genellikle uzak durduğu bir yön olan röportajlara önemli bir vurgu yapılır. Ancak bu röportajlar yalnızca bilgi aktardığında, ortaya çıkan sonuç istenen ilgiyi uyandırmamaktadır. Dolayısıyla, ilgi çekici bir röportajın ortaya çıkması için, soru, röportaj yapılan kişi ve bağlam iç içe geçirilerek daha ilgi çekici bir anlatı ortaya çıkarmaya odaklanılır. Bu dönemdeki içerik değişimi bu anlamda dikkat çekicidir. Özellikle dünyada yaşanan toplumsal olaylar ve protestolar ön plana çıkmış ve belgesel sinemacılar bu alanda belgeseller üretmeye başlamıştır. Frederick Wiseman'ın Titicut Folies (1967), High School (1968), Marcel Ophuls'un The Sorrow and the Pity (1969), Barbara Kopple'ın Harlan Country, USA (1976), American Dream (1990) belgeselci ve belgesel örnekleri arasında gösterilebilir. Wiseman, *Titicut Folies* (1967) belgeselinde, Massachusettes Bridgewater Eyalet Hapishanesi'nde akli dengesi yerin olmayan suçluları anlatır. Mahkumlara yapılan muameleyi etkileyici bir biçimde aktarmaktadır. Wiseman'ın bu hapishanede 4 hafta geçirdiği ve 100 saatten fazla görüntü topladığı bilinmektedir (Userhome, 2023). Kopple'ın, 1976 yılı Akademi Ödülleri'nde "En İyi Belgesel" ödülünü alan (IMDB, 2023) *Harlan Country* (1976) belgeselinde ise,

Brookside bölgesinde kömür madeninde çalışan işçilerin başlattığı grev anlatılır. 13 ay süren grev boyunca fotoğrafçı arkadaşı Hart Perry ile çekimler yapan Kopple, maden işçilerinin azmini ve kararlılığını belgesel boyunca yansıtmaya çalışmıştır (Washinhtonpost, 2023). Ayrıca Jen Rouch'ın yönetmenliğini yaptığı Chronicle of a Summer (1961) ve Chris Marker'ın Sans Soleil (1983) isimli belgeseli gibi örnekleri eklemek de mümkündür.

Bu içerik tarzındaki değişim süreci ilerleyen yıllardaki belgesel anlayışının gelişiminde önemli bir basamak olarak değerlendirilebilir. Böylece analog video, belgesel sinemacıların daha katılımcı belgeseller üretmesini sağlamıştır. Belgesel içeriklerinin giderek toplumsal hayatı konu alan olayları anlatması, ilerleyen yıllarda belgesel sinemanın toplumdan bireye doğru bir anlatım tarzına gelişeceğinin habercisi olarak görülebilir.

2.3. Analog Video Döneminin Teknik ve Yapısal Özellikleri

Video teknolojisinin ortaya çıkışının prodüksiyon dünyasında önemli bir dönüşüme kapı açtığı söylenebilir. Bu dönüşüm, daha yalın ekiplerle ve daha düşük harcamalarla içerik oluşturulmasını da sağlamıştır. Video teknolojisinin kullanılmaya başlanması film yapım sürecini birçok yönden kolaylaştırmış görünmektedir. Video kameralar ve ilgili ekipmanların yardımıyla, büyük ve karmaşık ekiplere duyulan ihtiyaç azalmıştır. Kılıç'a (2019, s.68) göre geleneksel prodüksiyon senaryolarında geniş personel gerektiren bazı görevler artık video teknolojisinin yetenekleriyle daha verimli bir şekilde yönetildiğinden, ekip boyutları da küçültülebilmektedir. Buna ek olarak, prodüksiyonun mali sonuçları da video teknolojisinin getirdiği maliyet verimliliğinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Daha yüksek malzeme maliyetleri, film stoğu giderleri ve ayrıntılı post-prodüksiyon süreçleri gerektiren geleneksel film yapım yöntemleriyle karşılaştırıldığında, video teknolojisinin daha bütçe dostu bir yaklaşım sunduğu görülmektedir. Ekipman, malzeme ve çekim, kurgu ve içeriğin son haline getirilmesiyle ilgili süreçlerin maliyeti önemli ölçüde azalmıştır. Yıldırım'a (2013, s.35) göre video teknolojiyle birlikte çekimleri görüntülemek ve düzenlemek için kapsamlı laboratuvar süreçlerine gerek kalmamıştır. Ayrıca ses, video kasetteki görsellerle birlikte yakalanarak düzenleme sırasında senkronizasyon ihtiyacını ortadan kaldırmıştır. Buna karşılık, analog film, çekilen görüntülerin incelenmesi, negatiflerin yıkanması ve pozitif kopyaların oluşturulması gibi karmaşık laboratuvar prosedürlerini içermekteydi. Fakat analog video, kameraya bağlı bir

monitör aracılığıyla görüntülerin anında değerlendirilmesini sağlıyordu. Bu anıdalık, film yıkama, pozitif baskı masrafları ve baskı ücretleri gibi belirli laboratuvar maliyetlerini ortadan kaldırdığı söylenebilir.

1975 yılında Sony tarafından ortaya çıkarılan Betamax kayıt sisteminden sonra VHS, Betacam, Video8, Hi8, S-VHS gibi birçok kayıt sistemi ortaya çıkmıştır. Küçükkan'a (2013, s.71) göre bu sistemler temelde benzer sistemler olmakla birlikte farklı kamera ve video bant üreticileri tarafından geliştirilmiş ve bu alanda önemli bir rekabet söz konusu olmuştur. Sony, JVC, Hitachi, Panasonic, RCA gibi firmalar bu dönemde söz konusu rekabet içerisinde olan firmalardandır.

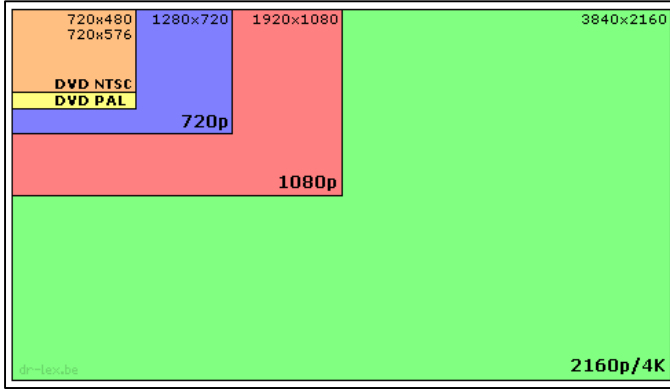


Resim 2.12. Sony'nin ürettiği betacam örneği

(Kaynak: <https://www.globalmediapro.com/dp/A00W86/Sony-BCT-30MA-Betacam-SP-Cassette-pack-10-pcs/>)

Kılıç'a (2019, s.68) göre analog video sistemlerinde görüntü kalitesi peliküle göre düşük bir kalitedeydi. 35 mm film dijital oranda yaklaşık 4096*3112 piksel çözünürlüğe eşdeğer iken bu değer analog videoda 720*576 piksele tekabül etmekteydi. Bu piksel düşüklüğü yayıncılık alanında yeterli gözükse de sinema perdesi için oldukça düşük kalmaktaydı. Ayrıca Canikligil'e (2014, s.11) göre çerçeve oranı (aspect ratio) 35mm bir filmin 1.85.1 iken analog bir videoda bu oran 1.33.1 idi. Bu da analog video sistemiyle çekilmiş bir görüntünün sinemada perdesinde daha küçük gözükmesine, kenarlarında siyah boşluklar oluşmasına yol açmıştır. Hatta bunu ortadan kaldırmak için reframing ismi verilen teknikle görüntüler sinema perdesine uyumlu olacak şekilde yeniden boyutlandırılmıştır. Ancak Analog video

görüntülerinde özellikle düşük ışık ve yetersiz pozlama gibi durumlarda görüntülerde belirgin şekilde kumlanma oluştuğu görülmektedir.



Resim 2.13. Video çözünürlük tablosu

(Kaynak: <https://www.quora.com/Is-2160-the-resolution-of-4K-and-is-it-possible-to-go-to-5k>)

Bu dezavantajların yanısıra, analog videoda bir kasetteki video başka bir kasete kopyalandığında görüntü kalitesinde kayıp yaşanmakta ve renklerin orijinal hali bozulmaktadır. Bu işlem tekrarlandıkça da görüntü kalitesindeki bozulmalar artmaktadır. Bu duruma kuşak kaybı *generation loss* ismi verilir (Yıldırım, 2013, s.48).

Yukarıda bahsedilenlerin yanısıra, editör masası denen bir kurgu masasında çekilmiş ham görüntüler kesme biçme işlemleri yapıldıkça master kasete aktarılmaktadır (Resim 1.3.2.). Böylelikle kurgu süreci tamamlanmış olur. Ancak burada önemli bir husus da master kasete kayıt işlemi bir defa yapılabilmektedir. O yüzden ham görüntülerin özenle seçilip master kasete kaydedilmesi gerekmektedir. Geri alma ya da üzerine yazma işlemi yapılamayacağından hata payı olmayan bir işlemdir.



Resim 2.14. Analog video editör masası

(Kaynak: <https://www.simonsaysai.com/blog/the-history-of-non-linear-editing>)

Video kameraların zaman içerisinde gelişmesiyle ses kaydını da video kameraya kaydetmek mümkün olmuştur. Böylelikle tek bantta hem ses hem de görüntü kaydı yapılması mümkündür. Bu da önceki dönemde yaşanan ses ve görüntü eşleme işlemlerinden editörleri kurtarmıştır.

Video kameralar, film kameralarına göre daha kompakt ve işlevsel olmuştur. Bu nedenle belgeselcilerin kullanım alanına daha çok girmiştir. Ancak bu kameraların lensleri genellikle değiştirilebilir değil, zoom özellikli lenslerdir. Keskin ve alan derinliği yaratan sinema lenslerine göre zayıf kalmışlardır. Sinematografi anlamında film kameralarında yakalanan görsel estetiği bu kameralarda elde edebilmek çok mümkün olmamıştır (Kılıç, 2019, s.69).

Sonuç olarak Analog Video, 50'li yıllarda gelişen devre sistemleri sayesinde sinemayı büyük oranda etkilemiş, film yapımı sinemacılar için daha avantajlı hale gelmiştir. Analog kamera sistemleri ve bant kaydediciler sayesinde video düşük bütçeli film yapımcılarının tercihi haline gelmiştir. Bu gelişmeler belgesel sinemacıların da hikâye anlatımlarını ve teknik ekipmana erişimlerini oldukça kolaylaştırmıştır. Kameraların bütçe olarak ucuzlaması ve taşınabilir hale gelmesi sayesinde de belgesel sinemacılar kameralarını topluma ve toplumsal olaylara dönmüştür. Bu sayede çok geniş bir konu yelpazesinde belgesel üretimleri ortaya çıkmıştır. İlerleyen süreçte Analog video teknolojisi bilgisayar tabanlı teknolojilerin gelişmesiyle birlikte kademeli olarak dijital videoya evrilmiştir. Dijitalleşmenin 90'lı yıllarda yaşadığı dönüşümle birlikte yayın ve gösterim mecraları da dijital ortama taşınmaya başlamıştır.



3. DİJİTALLEŞEN DÜNYADA BELGESEL SİNEMA

Dijital sözcüğü köken olarak Latince'deki *digitus* kelimesinden gelmektedir (Zengin, 2016, s.186). Dijitalleşme kavramı ise Baştan'ın (2004, s.182) da belirttiği gibi analog mesajların bir veri olarak, 1 ve 0 kodlama sistemi aracılığıyla sinyallere dönüşmesi sürecinin tamamına denmektedir. Bu kodlar çeşitli programlama teknikleri kullanılarak oluşturulur ve bu yöntemlerle tasarlanmış yazılımlar tarafından işlenebilir. Yarı iletken yapılara dayanan tüm elektronik devrelerdeki temel kavram ister metin ister görüntü veya ses olsun, sembolleri mikroelektronik mantık devrelerinden akan veya akmayan elektrik akımlarıyla ilişkilendirerek kodlamak, hesaplamak ve yorumlamaktır. Bu süreç, dijital hesaplama ve bilgi işlemenin temelini oluşturur.

21. yy'ın başından bu yana bilgisayar teknolojisi neredeyse her alanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Ancak ilk ortaya çıktıkları 20. yy'da bilgisayarların sosyal hayata ne ölçüde entegre olacağı tahmin edilememiş durumdaydı. Altunay'a göre (2013, s.18) başlangıçta bilgisayarlar öncelikle iş amaçlı elektronik araçlar olarak düşünülmüştü. Bilgisayarların bankalardaki büyük hacimli finansal verilerin işlenmesindeki ilk başarıları, çok sayıda çalışanın iş yükünü etkin bir şekilde ikame etmeleri, kayda değer bir başarı olarak görülmekteydi. Ancak 90'lı yıllardan itibaren bilgisayarlar sadece iş makinesi olma rollerini aşmışlardır. Günümüzde bilgisayar teknolojileri bankalardaki finansal işlemlerin yönetiminden bilet gişelerindeki, ATM'lerdeki ve hatta kahve dağıtıcılarındaki işlemleri dahi kolaylaştırmaya kadar çok yönlü bir rol oynamaktadır ve gündelik hayattaki çeşitli rutin görevleri basitleştirmektedir. 1990'lı yılların başında teknoloji şirketi Microsoft, Windows isimli işletim sistemini piyasaya sürmesiyle birlikte dijital çağın temellerinin sağlamlaşmış olduğu söylenebilir.

3.1. Analog Dönemden Dijital Döneme Geçiş Süreci

1954 yılında, ilk video görüntüsünün kasete kaydedilmesinden yaklaşık yirmi yıl sonra, ilk taşınabilir video kayıt sistemi tanıtılmıştır. Bu dönemde, video kayıt cihazlarının profesyonel kayıt ihtiyaçları için kullanıldığı bilinmektedir. Altunay'a (2013, s.71) göre önemli bir dönüm noktası 1975 yılında bir Japon şirketi olan Sony'nin Betamax sistemini tanıtmasıyla yaşandı. Video kayıt teknolojisinin insanların özel hayat alanlarına girmesi video tarihinde çok önemli bir ana işaret etmektedir. Betamax sistemi ilk tüketici odaklı video kayıt teknolojisiydi ve bireylerin evlerinin

konforunda video içeriği kaydetmelerine ve oynatmalarına olanak tanıyordu. Böylece 1990'ların başında video kayıt cihazları evlerin vazgeçilmezi haline gelmişti. Örneğin ABD'deki evlerin yaklaşık % 70'i bu cihazlarla donatılmıştı. Video kayıt teknolojisinin bu kadar yaygın olarak benimsenmesi, insanların içerik tüketme ve içerikten keyif alma biçimlerini de değiştirdi. Dahası, video kasetlere olan talep o kadar fazlaydı ki, ülke çapında yaklaşık otuz bin mağaza bu kasetleri satmaya ya da kiralamaya adanmıştı. Bu dönemin, insanların filmlere ve televizyon programlarına erişme ve bunlarla etkileşim kurma biçimlerinde önemli bir değişime işaret ettiği ve sonraki on yıllarda yaşanacak dijital medya devriminin habercisi olduğu iddia edilebilir.

Bilgisayarlar başlangıçta gelişmiş hesap makineleri olarak düşünülmüş olsa da yolculukları farklı bir seyir izlemiştir. Briggs ve Burke'e göre (2004, s.298-299) ilk operasyonel elektronik dijital bilgisayarlar Soğuk Savaş döneminde askeri uygulamalarda kullanılmaya başlandı. Ancak teknoloji geliştikçe, özellikle de Silikon Vadisi'nden çıkan yenilikler sayesinde, bilgisayar uygulamaları önemli bir dönüşüm geçirdi. Başlangıçtaki askeri rollerini aşarak çeşitli sektörlerde ve hizmetlerde, hemen her yerde bulunan araçlar haline geldiler. Bilgisayarların kullanımındaki bu genişleme sadece teknolojik manzarayı değil, aynı zamanda toplumun yaşama ve çalışma şeklini de kökten değiştirerek modern dijital çağı şekillendirdiği söylenebilir.

Bilgisayar teknolojisinin bu denli gelişmesi ve popülerlik kazanmasının, sinema alanında da değişimlerin önünü açtığı düşünülmektedir. Cevher'e göre (2016, s.297-298) analog video döneminde görüntü ve sesler video kasete yazılırken dijital video dönemi olarak adlandırılan bu yeni dönemde görüntü ve sesler veri olarak bilgisayar ortamlarına kopyalanabilir, kaydedilebilir, izlenebilir ve düzenlenebilir hale geldi. Daha önce de belirtildiği gibi, dijital ortamda veriler, 1 ve 0 olarak çeşitli kombinasyonlarda kodlanarak bilgisayara aktarılmaktadır. Görsel-işitsel aygıtlarla yakalanan video görüntü ve ses verileri de aynı şekilde kodlamalar ile disklere kaydedilmektedir. Analog video döneminde bir banttaki görüntü kopyalandığında görüntü kalitesi bozulurken, dijital video teknolojisinde böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü dijital veri yüzlerce kez kopyalansa da kalite kaybına uğramaz (Yıldırım, 2013, s.42).

Dijitalleşmenin etkisini sinemada tek bir alanda değil, prodüksiyon, post-prodüksiyon ve dağıtım gibi tüm alanlarda görmek mümkündür. Öncelikle analog video döneminde

kameraların küçüldüğü, kompakt bir yapıya kavuştuğu, bu değişimin prodüksiyon süreçlerini doğrudan etkileyen bir unsur olduğu söylenebilir. Bu bakımdan analog video teknolojilerindeki gelişimi, dijital video dönemine bir geçiş süreci olarak görmek mümkündür. Canikligil'e (2014, s.30) göre dijital kameralar bu dönemin başlarında (90'lı yıllardan itibaren) verileri dijital data olarak kaydetmeye başlamıştır ancak bu datalar video bantlardan daha küçük ve daha kaliteli kayıt işlemi sağlayan DV adındaki kasetlere kaydedilmektedir. 2000'li yıllardan itibaren ise DVD, hard disk, hafıza kartı gibi tamamen dijital tabanlı depolama sistemlerine geçiş yapılmıştır.



Resim 3.1. Dijital ortama kayıt yapan kamera ve disk.

(Kaynak:https://www.bhphotovideo.com/c/product/489948-REG/Panasonic_HPX500_P2HDF17_AG_HPX500_2_3_Shoulder_Mounted.html)

90'lı yıllarından itibaren bilgisayarların son kullanıcı dahil her alanda işe yarar hale gelmesi, sinema film üretiminin her aşamasında bilhassa da post-prodüksiyon sürecinde etkili olduğu görülebilir. Bilgisayar tabanlı video düzenleme yazılımları da bu etkinin bir sonucu olarak geliştirilmeye başlanmıştır. Yıldırım'ın (2013, s.75) da belirttiği gibi Adobe, Final Cut, Avid Media Composer gibi video düzenleme programları, video verilerinin görüntülenebilmesini, kesme, ses düzenleme, efekt ekleme, renk düzeltme gibi post prodüksiyon işlemlerini kolaylıkla yapılabilir hale gelmesini sağladı. Yıllar içinde de bu özellikler çeşitlendi ve daha detaylı işlemler yapılabilmesinin yolu açıldı. 1990'larda, video düzenleme pahalı ve tescilli donanım

tabanlı sistemleri içeriyordu ve genellikle yüksek maliyetler nedeniyle küçük stüdyoların ve düşük bütçeli prodüksiyonların ulaşamayacağı bir yerdedi. Bu eşitsizlik, gelişmiş post prodüksiyon süreçlerine erişimin sınırlanmasına neden olmaktaydı. Ancak 2000'li yılların ortalarında bilgisayar teknolojisinin hızla ilerlemesi ve dijital video kaydının demokratikleşmesiyle birlikte kayda değer bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Bu durum, uygun maliyetli doğrusal olmayan kurgu sistemlerinin (non-linear kurgu sistemleri) ortaya çıkmasını sağlayarak donanım merkezli yaklaşımdan önemli bir sapmaya işaret etti. Avid'in "Media Composer" ve Apple'ın "Final Cut Pro" gibi yazılım tabanlı düzenleme çözümleri, kişisel bilgisayarlar için bağımsız uygulama programları olarak kullanılabilir hale geldi ve maliyetli özel donanım ihtiyacı zamanla ortadan kalkmaya başladı. Sonuç olarak, film yapımında çekimden sonra kritik bir aşama olan post-prodüksiyon, düşük bütçeli ve bağımsız yapımlar için daha ulaşılabilir hale geldi, sektör demokratikleşme sürecine girdi ve yaratıcı olanaklar genişledi (Yıldırım, 2013, s.75). Böylece post-prodüksiyon süreçlerinin dijital teknolojiye entegre olmasıyla bu alanda çalışanlar için büyük kolaylıklar sağlandığı, analog dönemde film ve kimyasallarla yapılan tüm süreçlerin kolay ve hızlı bir şekilde bilgisayarlar aracılığıyla yapılabilir hale geldiği söylenebilir. Böylelikle zaman ve maliyet açısından oldukça avantajlı bir durum oluşmuştur.



Resim 3.2. Bilgisayar temelli post-prodüksiyon stüdyosu
(Kaynak: <https://newdawnfilm.com/top-tips-on-handling-post-production-for-your-first-film/>)

Dijitalleşme sürecinin filmlerin dağıtım ve gösterim boyutuna etkisinde ise, teknik gelişmelerin farklı boyutlarıyla karşılaşmak mümkündür. Örneğin Yıldırım (2013, s.81), analog film döneminde sinema salonlarında 35mm veya 70mm gösterim projeksiyonları bulunmakta olduğunu ifade eder. Ona göre, tüm dünyada standart olan bu projeksiyonlar ile filmler dünyanın bütün sinema salonlarında çok fazla teknik farklılık olmadan gösterilebilmekteydi. Bu filmler film bobinlerine basılıp gösterim yapılacak sinemaya gönderilmekteydi ancak bazen taşıma esnasında film zarar görmekte veya gösterim sırasında film şeridi kopabilmekteydi. Ortaya çıkan bu hasar nedeniyle ve film bobinlerinin de maliyetli olması dolayısıyla, Yıldırım'ın (2013, s.27-30) da belirttiği gibi, az sayıda film bobininin o bölgedeki sinemaları gezmesine neden olmuştur.

Dijitalleşme ile birlikte filmlerin gösterimi de disklerde dijital datalar üzerinden olmaya başladı. DCP (*Digital Cinema Package*) ismi verilen format ile birlikte sinema salonlarında gösterimler dijital ortamdan sinema perdesine aktarılmış oldu (Erkılıç, 2016, s.93). Birkon (Fonofilm, 2013), sinema filmlerini sergilemek için kullanılan yaygın araçın, "DCP" veya Dijital Sinema Paketi olarak bilinen bir format kullanan yüksek çözünürlüklü dijital projektörler olduğunu belirtmektedir. DCP esasen hem görüntü hem de ses verilerini kapsayan özel bir dijital film çıkış formatıdır. Bu DCP standartları, "Dijital Sinema Sistemi Spesifikasyonları" başlığı altında faaliyet gösteren ve yedi önde gelen Hollywood stüdyosundan oluşan bir konsorsiyum, "Dijital Sinema Girişimleri" (DCI) tarafından titizlikle hazırlanmış ve uygulanmıştır. Tek bir standart oluşturmanın ardındaki mantık, formatlarla ilgili potansiyel karışıklığı azaltmak ve filmlerin küresel dağıtımını kolaylaştırmaktır. Ayrıca, birleşik bir standart korsanlığa karşı güvenlik önlemlerini güçlendirmiştir. Dolayısıyla DCP sistemi, lisans ücretlerinden muafiyet, üst düzey güvenlik ve benzersiz ses ve görüntü kalitesi gibi avantajlar sunan geleneksel 35 mm filmin halefi olarak kabul edilmektedir. Bu geçiş, dijital çağda sinema teknolojisinin devam eden evriminde önemli bir gelişme olarak kabul edilmektedir.

Geleneksel 35 mm gösterim kopyalarıyla karşılaştırıldığında, bu dijital yaklaşımın sadece önemli maliyet tasarrufları değil, aynı zamanda operasyonel kolaylık da sunduğu iddia edilmektedir. Schenk ve Long'a (2012, s.440) göre günümüzde film yapımcıları ve stüdyolar, DCP çıktısını kolaylaştırmak için "Final Cut Pro" gibi

popüler düzenleme yazılımlarıyla sorunsuz bir şekilde entegre olan *Doremi CineAsset* gibi yazılım çözümlerine erişmektedir. Bununla birlikte, DCP dosyalarının kalitesini ve uyumluluğunu sağlamak, kapsamlı kalite kontrolü için dijital projeksiyon donanımlı bir sinema salonunun kullanılmasını gerektirebilir. Bu nedenle, birçok film yapımcısı dijital gösterim kopyalarının sinematik sunumun yüksek standartlarını karşıladığından emin olmak için post prodüksiyon şirketleriyle iş birliği yapmayı tercih etmiştir. Bu değişim, sektörün gelişen teknolojilere sürekli uyum sağladığının altını çizerken ve hem yapımcılar hem de izleyiciler için sinema deneyimlerinin verimliliğini ve erişilebilirliğini arttırmaktadır.



Resim 3.3. Dijital film gösterim cihazı

(Kaynak: <https://www.ey-films.fr/blog/un-dcp-ou-digital-cinema-package-pour-musiques-en-courts/>)

Tüm bu gelişmeler ışığında belgesel sinemacılar açısından sürecin çok daha kolaylaşmış olduğu söylenebilir. Ucuzlayan maliyetler sayesinde kolayca ekipmanlara ulaşım sağlama olanağı doğmuştur. Yıldırım'a (2013, s.44) göre video teknolojisi profesyonellerin yanı sıra yarı profesyonel ve amatörler de hitap ettiği için bu alanda ortaya çıkan yaratıcı işler artmıştır. Ayrıca sadece çekim öncesi maliyetler değil, çekim sonrası maliyetler de belirli oranda azalmıştır. Kurgu – montaj bilgisayarlarda yapılmaya başlanınca pahalı olan editör masalarına gerek kalmamıştır. Tüm bunların yanı sıra analog video kameraların görüntü kaliteleri de yetersiz kalabilmektedir. Bu da belgesel sinemacılar açısından olumsuz durumlara yol açmaktadır (2013, s.41).

Ancak dijital dönemle birlikte video kameraların görüntü kaliteleri giderek daha fazla artmıştır.

Sonuç olarak, dijital video teknolojilerinin ortaya çıkışı, belgesel film yapımcıları için dönüştürücü bir çağ başlatmış ve onlara geleneksel belgesel yapılarının sınırlarının çok ötesine geçen anlatılar oluşturma gücü vermiştir. Film yapımındaki bu evrim, yenilikçi hikâye anlatma tekniklerine ve ilgi çekici anlatılar aktarmaya yönelik yeni yaklaşımlara kapı açmıştır. Bu anlamda Michael Moore, dijital video teknolojisinin avantajlarından yararlanan film yapımcıları arasında kayda değer bir örnek olarak verilebilir. Özellikle 2000'li yıllarda siyasi ve sosyal meseleleri ele alan, Fahrenheit 9/11 (2004), The Big One (1997), Bowling for Columbine (2002), Sicko (2007) gibi belgeselleri ile büyük popülerlik yakaladığı söylenebilir. Fahrenheit 9/11 (2004) belgeselinde Moore 11 Eylül saldırılarının ardından Amerika'nın Irak ve Afganistan saldırılarının arka planından bahsetmektedir. Fahrenheit 9/11 (2004) Cannes Film Festivali'nde Palme d'Or ödülünü kazanmıştır (Cannes, 2023). Michael Moore belgesellerinde dijital videonun nimetlerinden faydalanırken, çoğunlukla aktüel çekimler yaptığı için dijital video kameraları avantajlarından dolayı tercih ettiği bilinmektedir. Öte yandan Moore 2004 ABD Başkanlık seçimlerini konu alan Slacker Uprising (2007) belgeselini seçimlere 4 gün kala internette yayınlarak herkese ulaşmasını sağlamıştır (Serjant, 2008). Moore'un çalışmaları, dijital videonun sunduğu yaratıcı olanakların bir ispatı olarak düşünülebilir. Dijital araçların sağladığı esneklik ve erişilebilirlik sayesinde Moore gibi belgeselcilerin konularını daha derinlemesine inceleyebildiği, senaryosuz anları yakalayabildiği ve izleyicileriyle daha içgüdüsel bir düzeyde etkileşim kurabildiği görülmektedir. Bu değişim, analog film yapımının kısıtlamalarından önemli bir uzaklaşmayı ifade etmiştir ve belgesel film yapımının ufkunu heyecan verici ve keşfedilmemiş bölgelere doğru genişletmiştir.

3.2. Dijitalleşmeyle Birlikte Değişen Gösterim Mecraları

Analogdan dijital film yapımına geçiş, film yapımcılarına yeni ufuklar açarak yenilikçi hikâye anlatım tekniklerini ve görsel efektleri keşfetmelerini sağladı. Daha önce bahsedilen kamera ve görüntü teknolojilerindeki değişim, bilgisayar tabanlı sistemlerdeki gelişmeler film yapımcılarını ve izleyicileri "dijital" çağa giden sürece taşımıştır. Bu dijital devrim sadece film yapım sanatını yeniden tanımlamakla kalmadı, aynı zamanda dağıtım kanallarında da devrim yaratarak filmlerin daha erişilebilir ve

uygun maliyetli yollarla gösterilmesini sağladı. Aynı zamanda, küresel izleyiciler daha çeşitli sinematik anlatılarla tanıştı ve bu anlatılar birbirine daha bağlı bir dünya modelini yansıttı.

Kılıç'a (2019, s70) göre sinema ve yayıncılık sektöründe önceden pelikül yüzeyine kaydedilen görüntüler ve bu görüntülerin fiziksel olarak montaj işlemleri yapılması üzerine kuruluyken dijital dönem ile birlikte bu veriler kasetler, diskler vasıtasıyla kaydedilip sonrasında bilgisayar programları üzerinden görüntülenip, düzenlenebilir hale geldi. Sürecin bu şekilde ilerlemesi belgeselcilik alanında da büyük gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Öncelikle dünya genelinde belgesel film üretiminin arttığı dikkati çekmektedir. Yapım pratikleri kolaylaştıkça amatörler de belgesel film çekebilir hale gelmiştir. Analog video döneminde MiniDV, Hi8 gibi formatların ortaya çıkmasıyla birlikte video kameralar küçülmüş ve tüm dünyada yaygınlaşmıştır. Böylece insanlar kendi tatil anılarını, etkinlikleri ya da kayıt altına almaya değer gördüğü olayları çekerek kendi hayatlarını belgeleyebilir hale gelmiştir. Devam eden dijitalleşme sürecinde, küçülen kameralarla çekilen görüntülerin saklanması da kolaylaşmış, cep telefon kameralarına doğru giderek pratikleşen, görüntü kalitesi ve özellikleri artan herkesin ulaşabileceği, herkesin görüntü üretebileceği bir aygıt dönüşmüştür. Video üretiminde ortaya çıkan bu artış, hem gösterim mecralarının çeşitlenmesinin yolunu açmış hem de takip eden dijital devrim ile birlikte izleme alışkanlıklarını ve tercihlerini şekillendiren bir medya devriminin katalizörü olmuştur.

3.2.1. İnternet Teknolojisi ve Dijital Video

Bilgi işlemin hızla geliştiği dönemin, ağ oluşturma ve internetin doğuşuyla paralel bir yol izlediği söylenebilir. Bu dönem siyasi, teknolojik ve stratejik güçlerin karmaşık bir etkileşimi ile karakterize edilmektedir. Başlar'a (2013, s.775) göre Amerika Birleşik Devletleri'nde, yenilikçiliği ve rekabeti teşvik etmek amacıyla telekomünikasyon ortamını serbestleştirme yönünde artan bir eğilim vardı. Aynı zamanda, her iki süper güç de küresel iletişimde üstünlük sağlamaya çalışırken, Soğuk Savaş'ın arka planı ağ teknolojilerinin gelişimini etkilemekteydi. Ancak Soğuk Savaş ilerledikçe, ABD ve SSCB arasındaki rekabet yoğunlaştıkça, bilgisayarların potansiyelinin daha fazla farkına varıldı. Ak'a göre (2021, s.87) bu güçlü makineler sadece askeri stratejide değil, aynı zamanda bilimsel araştırma, endüstri ve yönetimde de devrim yaratma vaadini taşımaktaydı. Süreç içerisinde bilgisayarların gizliliği kademeli olarak

kaldırıldı ve bu son teknolojiye erişim üniversitelere, kamu kurumlarına ve nihayetinde bireylere açıldı. Bu erişiminin açılmasıyla birlikte akademisyenler ve araştırmacılar bilgi işlemin geniş olanaklarını keşfetmek için yoğun bir şekilde bilgisayar teknolojilerinden yararlanmaya başladılar. Üniversiteler deney ve keşif merkezleri haline gelerek kişisel bilgisayarların geliştirilmesinin ve teknolojinin demokratikleşmesinin önünü açtı. Başlar (2013, s.776) ayrıca 1969 yılında askeri amaçlar için tasarlanan ARPANET (Advanced Research Project Agency Network) internetin ilk köklerini oluşturduğunu belirtir. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde TCP/IP protokollerinin devreye girmesi, ağ işlevlerinin düzenlenmesinde çok önemli bir rol oynamış ve iletişim alanına doğru genişlemesini sağlamıştır. Ardından, 1980'lerde ABD Ulusal Bilim Vakfı (NSF), bu temel teknolojiye erişimi genişleterek ve üniversiteleri kendi alanına dahil ederek dönüştürücü bir rol oynamıştır. Erişilebilirlikteki bu değişim, veri trafiğindeki artışla eşzamanlı olarak gerçekleşti ve ağ üzerindeki askeri etkinin kademeli olarak azalmasına neden oldu. Bu geçiş, gelişen teknolojik ortama etkin bir şekilde uyum sağlayan sivil bir muadil olarak hizmet veren NSFNET'in ortaya çıkmasını sağladı. Böylece 1989 yılında, internetin evriminde dönüştürücü bir sıçrama gerçekleşti. Briggs ve Burge'e (2011, s.330) göre Avrupa'da CERN'de çalışan Tim Berners-Lee, çığır açan bir gelişme olduğunu kanıtlayan 'world wide web' (www) kavramını ilk defa ortaya attı. Bu yenilikle birlikte, çeşitli bilgisayarlarda depolanan bilgilerin birbirine bağlanabilmesi mümkün hale geldi ve internetin küreselleşmesinin önü açılmış oldu. Bu atılım sadece bilgiye erişim ve paylaşım alanlarında devrim yaratmakla kalmadı, aynı zamanda bağlanabilirlik ve erişilebilirliğin merkezde olduğu modern dijital çağın da önünü açtı. Güzel'e (2016, s.85) göre internetin çıktığı yıllarda sunduğu olanaklar çok kısıtlyken 1990'lı yıllarda bilgisayarların toplum tarafından ulaşılabilir hale gelmesiyle birlikte askeri, ticari, finans vb. kullanımların dışına çıkan internet, eğlence odaklı kullanım amaçları doğrultusunda hızlı bir gelişim göstermeye başlamıştır. İnternet altyapısının hızlı bir şekilde gelişmesiyle yıllar içerisinde dijital yayıncılık da gelişmiş, televizyon ve sinema için üretilmiş yapımlar yeni bir bağlam bularak dijital yayıncılıkta kendine yer edinmeye başlamıştır.

İnternetin Web 1.0 dönemindeki ilk günlerinden Web 3.0 ortamına kadar geçirdiği evrim, yayıncılık ve medya tüketiminde devrim niteliğinde bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. 1990'lı yılların başında hâkim olan Web 1.0 aşamasında, geleneksel kitle

iletişim araçları çevrimiçi yayıncılığa geçişe bir hazırlık safhası geçirmiştir. Bu dönemde statik ve basit bilgi paylaşım metotları mümkünken, 2000'li yılların başlarında ortaya çıkan Web 2.0'la birlikte ses, video ve müzik içeriklerine web üzerinden yaygın erişim sağlanarak dijital yayıncılığa zemin hazırlandı. Ayrıca interaktivite ve sosyal web gibi kavramlar da bu dönemde görünür oldu. 2010'lu yıllarda Web 3.0 dönemine girilmesiyle birlikte teknolojik özerkleşme (*technological decentralization*) gibi kavramların da etkisiyle medya aygıtları önceki kalıplarından çıkma ve bağımsızlaşma arayışı içerisine girdi. Teknolojik özerkleşme insan müdahalesi olmadan teknolojik sistemlerin çalışması olarak ifade edilebilir. Otonom sürüş sistemleri, yapay zeka uygulamaları, dijital yayın platformlarının izleyiciler için oluşturduğu algoritmalar teknoloji Dijital Özerkleşme kavramı içerisine giren örnekler arasında gösterilebilir. televizyon platformlarının bu arayışla bağlantılı olarak ortaya çıktığı iddia edilebilir. Böylece televizyon sektöründeki rekabet de yoğunlaştı. Bu bağlamda, Torun'un (2021, s.375) da vurguladığı gibi, internetin sürekli genişleyen etkisinin, medya ortamını daha önce görülmemiş şekillerde yeniden şekillendirmeye devam edeceği bu noktada söylenebilir.

3.2.2. Yeni Medyanın Ortaya Çıkışı

20. Yüzyılın sonlarına doğru World Wide Web'in geliştirilmesi, kişisel bilgisayarların ve mobil cihazların yaygın olarak benimsenmesi ve yüksek hızlı internet bağlantısının yaygınlaşmasıyla medya, öncülü olan anlayışların dışına çıkan bir kimliğe büründü. Mişçi'ye (2006, s.128) göre yeni medya, basılı yayın, radyo ve televizyon gibi geleneksel medya biçimlerinin dijital çağ ile birlikte derin bir dönüşüm geçirmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, metin, görüntü, ses ve videonun etkileşimli ve dinamik formatlarda sorunsuz bir şekilde harmanlanmasını sağlayan gelişen bilgisayar teknolojilerinin entegrasyonu tarafından yönlendirilmektedir. Binar'a (2017, s.15) göre yeni medya kavramı, yalnızca gelişmiş teknolojilerin kullanımının ötesine geçerek, sosyal ağlarımız ve topluluklarımız içinde etkileşim, iletişim ve bağlantı kurma biçimimizde daha geniş bir paradigma değişimini kapsar.

Bilgisayar bilimleri üzerine çalışan medya teorisyeni ve eleştirmeni Lev Monovich (2001, s.28-36), yeni medyayı şu başlıklar altında toplamıştır:

1. *Sayısal Temsil*: Yeni medya araçları matematiksel kodlar kullanılarak inşa edilir.

Bunun iki sonucu vardır: ilk olarak, yeni medya yaratımları sayısal terimlerle

ölçülebilir. İkinci olarak, bu medya parçaları figüratif manipülasyona tabi tutulabilir. Uygun algoritmalar kullanılarak, istenen değişiklikler yeni medyaya kolayca uygulanabilir.

2. *Modülerlik*: Görüntüler, sesler, biçimler veya davranışlar gibi medya bileşenleri, bireysel özelliklerini korurken daha büyük yapılar içinde birleşebilir. Manovich World Wide Web'i tamamen modüler olarak nitelendirmektedir.
3. *Otomasyon*: Medya unsurlarının matematiksel olarak kodlanması ve bu araçların modüler yapısı, medya üretimi, manipülasyonu ve erişiminde otomasyonu mümkün kılar. Sonuç olarak, bireyler yaratıcı süreçten kısmen uzaklaştırılabilir. Örneğin, yapay zekâ yazılımları, Hollywood filmlerinde görülen kuş sürüleri, karınca kolonileri veya hareketli şehir manzaraları gibi sahneleri otomatik olarak oluşturabilir.
4. *Değişkenlik*: Yeni medya statik bir yaratım değildir; sayısız yinleme potansiyeline sahiptir. Bu esneklik dijital kodlama ve modüler tasarımın bir sonucudur. Örnek olarak birden fazla kez değiştirilebilen bir metin dosyasını düşünülebilir.
5. *Kod dönüştürme*: Yeni medyada "kod dönüştürme" bir şeyin başka bir formata dönüştürülmesi anlamına gelir. Bir biçimin diğerine dönüştürülmesini içerir.

Yeni medya, Monovich'in (2001) tanımladığı bu özellikler nedeniyle daha etkileşime açık, sınırları geniş bir medyumdur ve kullanıcıların da aynı zamanda bir medya aktörü olduğu katılımcı bir medya formuna evrilmiştir. Geleneksel medyayı teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimle birlikte içine alarak daha fazla kitleye erişir hale gelmiştir. Bu geleneksel medya yapılarından en önemlisi televizyon yayıncılığıdır. Yeni medyanın ortaya çıkışı, Christopher' a (2018. S.443) göre karasal televizyon yayıncılığını dijital yetenekler ve formatlarla harmanlayan bilgisayarlara kaydırmıştır. Geleneksel TV medyası ile yeni medya arasında bir kanal görevi gören bu çeşitli donanım ortamında, kullanıcılar sıklıkla dijital teknolojinin sunduğu etkileşimli olanaklara yönelmekte ve karar verme sürecinde daha proaktif bir rol üstlenmektedir.

3.2.2.1. Dijital platformların yaygınlaşması ve içerik çılgınlığı

90'lı yıllarda televizyon yayıncılığı altın çağını yaşarken belgesel sinema da büyük bir atak yapmış, geniş kitlelere ulaşabilme şansını yakalamıştır. Discovery Channel, National Geographic, History Channel gibi tematik yayın yapan belgesel kanalları belgesel sinemanın çeşitlenmesini ve daha fazla kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Ancak

zaman içerisinde belgeseller de televizyon yayıncılığının kurallarına göre revize edilmiş ve alt bir tür olarak kalmıştır. Ak'a göre (2021, s.108) özgün içerikten ziyade televizyon yayıncılığına uygun, reyting kaygısı güden, klişeleşmiş yapımlara dönüşmüştür. Amerika'da 80'li yıllardan itibaren kablolu televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte yukarıda bahsedilen tematik belgesel kanallarının ortaya çıktığı bilinmektedir. Pat Aufderheide'e (2005, s.25) göre Discovery Channel, History Channel gibi kanallar bütçeleri düşük, belirli formüller üzerinden ilerleyen yapımlara yer vermektedir. Örneğin, National Geographic'te yayınlanan "Running Wild with Bear Grylls" isimli belgeselde Bear Grylls isimli sunucunun doğada zorlu mücadeleler geçirdiğini görürüz. Ancak belgeselin kamera arkası çekimlerinde aslında böyle bir şey olmadığı ortaya çıkar. Planlanmış, zor gibi görünen eylemler ve durumlar yaratılarak izleyicinin dikkatini çekmek amaçlanmaktadır. Ya da Discovery Channel kanalında yayınlanan "Altın Arayanlar" isimli belgesel maden alanlarında altın arayan ekiplerin hikayesi anlatılır. Ancak belgeselde altın arayıp çıkartmak ana motivasyon değil, ekipteki insanların birbirleri ile olan çatışması daha ön plandadır. Bu tarz yapımlarda kurgusallık ve drama öğeleri, izleyiciyi yakalamak için kullanılmıştır. Tam da bu dönemde, dijital yayıncılığın ortaya çıkışından sonra dijital mecralar belgesel sinema da kendisine yer edinebilmiştir. Dijital yayıncılık ile birlikte daha nitelikli belgeseller ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Örneğin 2022 yılında Netflix'te yayınlanan "Tinder Avcısı" isimli belgeselde kendini zengin biri olarak tanıtan bir adamın insanları dolandırma ve kurduğu suç şebekesi anlatılmıştır. Yine Amazon Prime Video'da bulunan Citizenfour, Amerika Ulusal Güvenlik Ajansı'nda (NSA) çalışan ve sıradan bir çalışan olan Edward Snowden'ın, kişisel bilgilerin nasıl ihlal edildiğini ortaya çıkaran kanıtlar sunmasını anlatan belgesel; teknoloji adı altında insanların nasıl takip edildiğini, Snowden'ın bunu kendi güvenliğini koruyarak nasıl kanıtladığını anlatmaktadır. Televizyonda yer alan tematik belgesel kanallarıyla dijital platformlarda yayınlanan belgesellere bakıldığında da, içeriğin, ait olduğu medyuma göre şekillendiği görülmektedir. Televizyonda daha genel izleyiciye hitap eden, izleyicilerin kolayca anlayabileceği belgeseller yer alırken, dijital platformlarda daha karmaşık anlatı yapısına sahip, lineer bir akışa sahip olmayan, sansürle sınırlanmamış içerikler bulunmaktadır.

3.2.3. Yeni Medya ile Gelişen Yayıncılık Modelleri

İnternet altyapılarının dijital yayıncılığa imkân tanınmasıyla birlikte dijital ortamlara ses, video, film gibi medya araçları yüklenmiştir. Zaman içerisinde bu paylaşımların etkileşim oranları artmış, dijital yayıncılığın potansiyeli ortaya çıkmıştır. Kırık'ın aktardığına göre (Morgülden'akt. Kırık, 2017) televizyon ve internet giderek birbiriyle kaynaşmıştır. 2000'lerden sonra IPTV'nin (İnternet Protokolü Televizyonu) ortaya çıkışı, kanalların LAN (Yerel Alan Ağı) ve WIMAX (Mikrodalga Erişimi için Dünya Çapında Birlikte Çalışabilirlik) gibi İnternet Protokolü (IP) ağları üzerinden iletildiği İnternet tabanlı teknik altyapı üzerine kurulu bir yayıncılık sisteminin önünü açmıştır. Bu sistem, geleneksel televizyon ve çevrimiçi medya arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak yeni bir interaktif ve isteğe bağlı içerik tüketimi çağını başlatmıştır. Daha dinamik ve kişiselleştirilmiş bir izleme deneyimi sunarak izleyicilerin içeriğe erişim, etkileşim ve paylaşım biçimlerini dönüştürmüştür. Sonuç olarak, televizyon ve internet arasındaki ilişkinin gelişiminin, medya tüketimi ve iletişimin geleceğini şekillendirmeye devam ettiği söylenebilir.

Buna göre aşağıda internetle bağlantılı bazı popüler televizyon yayıncı hizmetleri listelenmiştir.

IPTV: Kırık'a (2010, s.57-58) göre IPTV veya İnternet Protokolü Televizyonu, Fiber, Xdsl, Wimax, Metro Ethernet ve daha fazlası gibi geniş bant erişim teknolojileri aracılığıyla kullanıcılara grafik ve metinle birlikte radyo, televizyon, veri kanalları, depolanmış video, ses ve veri paketleri gibi çeşitli içerik türleri sunan bir teknolojidir. Bu içerik, son kullanıcılara çok çeşitli multimedya hizmetleri sağlamak için hem şifrelenmemiş hem de şifrelenmiş formlarda iletilebilir.

IPTV hizmetlerine erişmek için kullanıcılar genellikle bir set üstü kutuya veya yerleşik IPTV özelliklerine sahip bir akıllı TV'ye ihtiyaç duyarlar. Kullanıcılar izlemek için bir kanal veya içerik seçtiklerinde, IPTV sunucusu ilgili IP paketlerini kullanıcının cihazına gönderir, bu cihaz da daha sonra içeriği çözer ve ekranda görüntüler. Bu teknoloji, isteğe bağlı içerik, zaman kaydırmalı izleme ve isteğe bağlı video (VOD), elektronik program kılavuzları (EPG) ve hatta video konferans gibi hizmetler için iki yönlü iletişim gibi etkileşimli özelliklere olanak tanır.

Kırık'ın (2010, s.171-172) bahsettiğine göre Türkiye'de IPTV teknolojisindeki gelişmeler 2007 yılında Alcatel Teletaş'ın İstanbul'da IPTV Destek Merkezi'ni

kurmasıyla başlamıştır. Türk Telekom, 2009 yılında ilk IPTV test yayınlarını başlatmıştır. Daha sonra TTNNet, RTÜK'ten yasal onayı aldıktan sonra test yayınlarına başlamış ve bir yıl süren bir deneme süreci geçirmiştir. 2010 yılında Türkiye'nin ilk lisanslı IPTV platformu olan Tivibu, üç önemli ilde yayına başlamıştır.

WEB TV: WebTelevision (WEB TV), internete bağlı herhangi bir bilgisayar üzerinden erişilebilen ve ek ekipman ihtiyacını ortadan kaldıran özelleştirilmiş bir televizyon akış hizmetidir. Bu, dünyanın her yerinden kullanıcıların, orijinal yayını kaçırsalar bile, tercih ettikleri içeriğe erişmelerine ve görüntülerine olanak tanır, çünkü programları istedikleri zaman rahatça tekrar ziyaret edebilirler.

Akyol'a (2006, s.80) göre internet tabanlı televizyon yayıncılığı (WEB TV), geleneksel medya kanallarının yanıt verebilirliğini geride bırakarak anında kullanıcı geri bildirimine olanak tanımaktadır. Bu değişim televizyonu güçlendirmiş, geleneksel medyada görülen tek yönlü iletişimden internet televizyon yayıncılığı ile iki yönlü etkileşime geçilmiştir. Ayrıca, geleneksel televizyondan farklı olarak, kullanıcılar ve izleyiciler artık iletişim sürecinde hem alıcı hem de yayıncı rollerini üstlenebilmektedir. Sonuç olarak, internet tabanlı televizyon izleyicilere önemli ölçüde gelişmiş bir interaktif ortam sunmaktadır. Orhan (2018, s.25), Web TV ile IPTV standartlarının arasındaki farkı, "Web TV, bir internet sitesinde yayınlanan bir videoya benzer şekilde internet sunucuları üzerinden yayınlanan ve sunucunun sağlayabildiği bağlantı altyapısının kalitesi ile sınırlı olan bir yayın tipidir. IPTV'de ise kendisine özel bir ağ üzerinde, geniş bant altyapısını kullanan bir yayın türü" olarak açıklar.

VOD (Video on Demand): Aral'a (2018, s.49-50) göre Video on Demand (VoD) platformları, bireylerin film, dizi, belgesel ve TV şovları gibi video içeriklerini planlanmış yayın saatlerine bağlı kalmak yerine istedikleri zaman seçip izlemelerini sağlayan web tabanlı akış hizmetleridir.

VoD yayın akış platformları kullanıcılara, sahip oldukları internet bağlantısı sayesinde çok geniş video arşivi olanağı sunmaktadır. Chalaby (2016, s.43-44), dijitalleşmeyle birlikte Video on Demand (VOD) platformlarının zaman içerisinde çeşitlendiğinden ve alt kategorilere ayrıldığından bahseder. Bunlar genel olarak üç bölümde incelenir:

- Talep Üzerine Abonelik Videosu (Subscription Video on Demand - SVoD):

Abonelikli Talep Üzerine Video (SVoD), bireylerin genellikle aylık olarak düzenli bir ücret ödeyerek abone oldukları bir hizmettir. Bu abonelik, film, dizi, belgesel veya şovlar da dahil olmak üzere belirli bir içerik seçimine erişmelerini sağlar ve bu içerikten istedikleri zaman yararlanabilirler. Aboneler, genellikle bir ay olmak üzere önceden tanımlanmış bir süre boyunca sınırsız film ve dizi izlemenin keyfini çıkarır. SVoD platformlarının çoğu, abone iptal etmeye karar verene kadar otomatik olarak yenilenen, devam eden aylık abonelik esasına göre çalışır. SVoD platformlarına örnek olarak Netflix, Amazon Prime Video vb. platformlar gösterilebilir.

- Talep İşlem Videosu (Transactional Video on Demand - TVoD):

Talep İşlem Videosu (TVoD), içerik sağlayıcılar tarafından sunulan ve kullanıcıların erişmek istedikleri her bir isteğe bağlı video seçimi için ödeme yapmaları gereken bir hizmettir. TVoD platformları kullanıcı kaydı veya profil oluşturma için ücret uygulamaz. Bunun yerine, kullanıcılar izlemeye karar verdikleri her film veya dizi için ayrı ayrı faturalandırılır. İçerik, Netflix gibi birçok OTT içerik sağlayıcısının yaklaşımına benzer şekilde internet üzerinden yayınlanabilir ya da müşteriler tarafından kiralanmak veya satın alınmak üzere indirilebilir. TVoD hizmetlerinin önemli örnekleri arasında Apple'ın iTunes çevrimiçi hizmeti ve Google'ın Google Play hizmeti bulunmaktadır.

- Talep Üzerine Video Reklamı Yapma (Advertising Video on Demand –AVoD):

AVoD veya Talep Üzerine Video Reklamı Yapma, reklama dayalı bir gelir modeliyle çalışır. Abonelik temelli hizmetlerin aksine AVoD platformları reklam verenlerden, kurumlardan gelen ödemeler ve içeriklerini küresel TV kanallarına satarak gelir elde etmektedir. Bu model altında, kullanıcılar abonelik ücretine ihtiyaç duymadan programlara erişebilmektedir. Ancak ücretsiz içerik karşılığında izleyicilerin zamanlarını reklamları izlemeye ayırmaları gerekmektedir. Global ölçekte bu hizmete verilebilecek örnekler arasında Youtube, Vimeo, Dailymotion gibi platformlar sayılabilir. Ülkemizde ise Puhu TV ve Exxen platformunun reklamlı üyelik modeli örnekler arasında gösterilebilir.

OTT TV (Over-The Top Television): Over-The-Top (OTT) hizmetleri, Özel'e (2020, s.120) göre İnternet Servis Sağlayıcısının (ISS) aktif katılımı veya sorumluluğu

olmaksızın kullanıcılara internet akışlı içerik sunmayı içerir. OTT hizmetlerinde, İSS'ler öncelikle IP paketlerinin iletimini gerçekleştirir ve görüntüleme formatları, telif hakkı sorunları veya içerik erişilebilirliği gibi faktörler için sorumluluk üstlenmez. OTT hizmetlerinde içerik arada herhangi bir İnternet Servis Sağlayıcı (ISS) olmadan kullanıcıya doğrudan ulaştırdığı için “Over the Top” denmektedir. OTT servisi, televizyonların internet bağlantısı ile daha “akıllı” cihazlar haline gelmesiyle oluşmuş bir servistir.

3.2.4. Dijital Platformlar ve İçerik

Dijitalleşmeyle gelişen süreçte dijital yayıncılık sistemlerinin ortaya çıkışı bu medyuma uygun olarak tasarlanan ve gelişen dijital yayın platformlarının doğmasıyla sonuçlanmıştır. Dijital platformlar, sosyal medya, e-ticaret, streaming hizmetleri ve daha fazlası gibi çok çeşitli alanlarda teknolojik gelişmeler ve değişen kullanıcı tercihleri doğrultusunda gelişmeye devam etmektedir. Kullanıcıların izleme alışkanlıklarını önemli ölçüde değiştiren ve bir dönüşüme sokan dijital platformlar, geleneksel televizyon yayıncılığının içerik dayatmasını ortadan kaldırarak kullanıcılara izlemek istediği içeriği istediği gibi seçme seçeneğini vermesinin yanı sıra, istediği cihazda (akıllı tv, telefon, tablet, bilgisayar vb.), istediği yerde izleme gibi geniş imkanlar sunmaktadır. Ayrıca Taşdelen ve Kesim'in (2014, s.270) de belirttiği gibi, dijital platformlar yayıncılar ve izleyiciler arasındaki ayrımı etkin bir şekilde ortadan kaldırarak her iki tarafın da içerik hakkında söz sahibi olmasını sağlamıştır. Bu da yeni medyanın etkileşim özelliğini ortaya koymaktadır.

Fuchs'a (2014, s.80) göre İnternet teknolojilerinin ortaya çıkışı, bireylerin hem tüketici hem de üretici olarak ikili rol oynadığı yeni bir dijital ortamın doğmasını sağlamıştır. İnternet kullanıcıları, kullanıcı tarafından oluşturulan içeriğin varlığının farkına vararak çeşitli çevrimiçi faaliyetlere katılımları konusunda giderek daha bilinçli hale gelmiştir. Bu farkındalık, sürekli yaratıcılık, iletişim ve iş birliği kültürünü teşvik etmiş, kullanıcılar dijital alanlarda topluluk geliştirme ve içerik oluşturmaya aktif olarak katkıda bulunmuştur. Kullanıcıların aynı zamanda aktif içerik üreticisine dönüşmesi iletişim kuramcısı McLuhan (1964, s.58) “Araç iletidir (Medium is the message)” sözünü hatırlatır. McLuhan medya ortamının başlı başına bir ileti olduğunu ifade eder. Geleneksel kitle iletişim modelinde bireyler, Arık'ın (2018, s.129) da belirttiği gibi, bilginin alıcısı konumundadır. Ancak internetin ortaya çıkışıyla birlikte

bireyler içerik üreticisi rolüne geçerek etkilerini artırmış ve iletişim alanını önemli ölçüde çeşitlendirmiştir; bu alan artık hiç olmadığı kadar çok yönlü hale gelmiştir. Yeni medyada bireylerin de üretici olduğu bu konumda ileti, içeriğe dönüşmüştür. Duran ve Yeniceler (2019, s201) içeriği sözcük, metin, görsel, ses ve diğer medya öğelerinin tamamı olarak tanımlar. Televizyon bağlamında, içerik bir haber bölümü veya bir talk show içerebilirken, gazeteler tipik olarak yazılı metin ve görüntülerden oluşur. Radyo için içerik, müzik veya bir radyo programını içerebilir. Dijital platformlar içinse içerik, yayınlanan dizi, film, belgesel, klip gibi görsel ve işitsel öğelerdir.

3.2.4.1. Küresel ölçekli dijital platformlar

Bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişimi, bir içerik üreticisi olarak medyanın kendine geleneksel medya aygıtlarının dışında, dijital alanda da yer bulmasını sağlamıştır. Böylece dijital yayıncılığın temelleri atılmış ve bu alanda 2000’li yıllardan sonra önemli gelişmeler yaşanmıştır. 2000’li yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan Dijital yayıncılık, izleyicilerin/kullanıcıların internet üzerinden ulaşabilecekleri dijital yayın platformlarının ortaya çıkışının önünü açmıştır. Bu yayın platformlarından bazıları aşağıda sıralanmıştır.

Netflix

Netflix, 1997 yılında ilk olarak DVD kiralama hizmeti veren bir şirket olarak kurulmuştur. 2000 yılında abone puanlarına dayanan kişiselleştirilmiş bir öneri sistemini tanıtmıştır. Ulukan’a (2019) göre 2005 yılına gelindiğinde Netflix 4,2 milyon aboneye ulaşmıştı ve 2007 yılında mevcut yayın platformunu tanıttı. Bu, abonelerin kişisel bilgisayarları aracılığıyla içeriğe sorunsuz bir şekilde erişmelerini ve izlemelerini sağlamıştır. 2013 yılından itibaren Netflix, House of Cards (2003), Orange is the New Black (2003), Hemlock Grove (2013) ve Arrested Development (2013) gibi popüler diziler de dahil olmak üzere orijinal içerik üretmeye başlamıştır. Yalçın’a (2022, s.146-148) göre Netflix, televizyon ve sinema tüketimi için yeni bir formatın öncülüğünü yapmış, isteğe bağlı, dizi tabanlı, özelleştirilebilir, interaktif, reklamsız ve abonelik tabanlı, istenildiği zaman erişilebilen izleme deneyimleri sunmuştur. Bu esnek ve çeşitli model diğer medya şirketlerinin de büyük ilgisini çekmiş ve yeni medya platformlarının sayısında hızlı bir artış sağlamıştır. Netflix, birçoğu milyonlarca izleyicinin büyük beğenisini kazanmış olan geniş bir belgesel, film ve dizi kataloğuna

sahiptir. Kütüphanelerinde çeşitli ülkelerden içerikler ve Netflix'e özel çok sayıda orijinal yapım yer almaktadır.



Resim 3.4. 2007 yılındaki Netflix web sitesinin görünümü
(Kaynak: <https://www.webdesignmuseum.org/gallery/netflix-2007>)

Netflix ortak hesap sistemi ile birden fazla kullanıcının platformdan faydalanmasını sağlamaktadır. Kullanıcılara temel, standart, özel olmak üç ayrı paket sunmaktadır. Donanımhaber sitesi'nin (Calp, 20 Temmuz 2023) aktardığı habere göre Netflix, daha önce kullanıcıların şifrelerini birbiri ile paylaşması sonucu aynı hesabı birden fazla kişinin kullanım sağlamasını 20 Temmuz 2023 itibariyle Türkiye dahil birçok ülkede kademeli olarak yasakladığını duyurdu. Ayrıca bazı ülkelerde faaliyete geçirdiği reklamlı abonelik paketi ile uygun fiyat sunarak daha fazla kullanıcıya ulaşmayı hedeflemektedir. Netflix 2023 yılının ikinci çeyreğinde dünya genelinde 238,39 milyon abone sayısına sahiptir (Webrazzi, 2023).

Amazon Prime Video

Amazon Prime Video e-ticaret şirketi olan Amazon'un dijital yayın platformu olarak 2013 yılından bu yana aktif içerik üretmeye devam etmektedir. Aylık abonelik modeli ile çalışan bir SVOD platformudur. Amazon Prime'ın, 2020 yılında açıkladığına göre 200 milyondan fazla kullanıcısı bulunmaktadır (Donanımhaber, 2023).

MUBI

Efe Çakarel tarafından 2007 yılında kurulan MUBI, sanat sineması ve kült klasikleri kapsayan, geniş film koleksiyonuyla tanınan bir dijital film izleme platformudur. MUBI'yi

benzer platformlardan ayıran özelliği, çevrimiçi bir film arşivi olarak nitelendirilmesidir. Kullanıcılar MUBI'ye bilgisayar, iPad, Apple TV, iOS, Android ve Samsung Smart TV dahil olmak üzere çeşitli cihazlardan erişebilir ve dijital TV platformlarında yaygın olan bir özellik olan her yerden içerik izleme kolaylığı sunar (Yorumgüncel, 2023).

Disney+

Disney+; Disney, Pixar, Marvel, Star Wars, National Geographic ve diğer kaynaklardan elde edilen geniş bir içerik yelpazesi sunan çevrimiçi bir yayın platformudur. Binlerce film, kısa film, çok sayıda dizi ve belgeseli kapsayan geniş bir kütüphaneye sahip olan Disney+, 12 Kasım 2019'da Amerika Birleşik Devletleri'nde yayın hizmetlerini başlatmıştır ve 14 Haziran 2022'de Türkiye pazarındaki varlığını genişletmiştir (Disney+, 2023). 2022'nin başlangıcı itibariyle Disney, küresel varlığıyla çok sayıda ülkede 129 milyon aboneden oluşan önemli bir üyelik tabanı elde etmiştir (Webrazzi, 2023). Bu platform, yalnızca Disney aracılığıyla erişilebilen orijinal içeriğin yanı sıra gişe rekorları kıran hitlerden oluşan bir koleksiyona da sahiptir.

HULU

Platform, 29 Ekim 2007 tarihinde NBC, ABC ve NEWS Corporation'ın iş birliğiyle Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulmuştur. Aboneler platformun içeriğine 2008 yılında erişmeye başlamıştır. Başkut (2019), platformun 2010 yılında Hulu Plus'ı aktif hale getirdiğini belirtmektedir. İlk yıllarda ücretli ve ücretsiz abonelik paketlerine sahip olan platform 2016 yılında değişikliğe giderek ücretsiz abonelik paketini kaldırmıştır. Hulu da diğer platformlar gibi kendi platformuna özel dizi, film içerikleri yaptırmakta, bu içerikleri "Hulu Originals" adıyla yayınlamaktadır. Hulu'nun öne çıkan yapımları arasında The Path (2016), Handmaid's Tale (2017), This is Us (2016), Ramy (2019) gibi diziler vardır (Hulu, 2023). Forristal'ın (2022) aktardığına göre 2022 yılının ilk çeyreğinde platformun 45,3 milyon abonesi bulunmaktadır.

Apple TV+

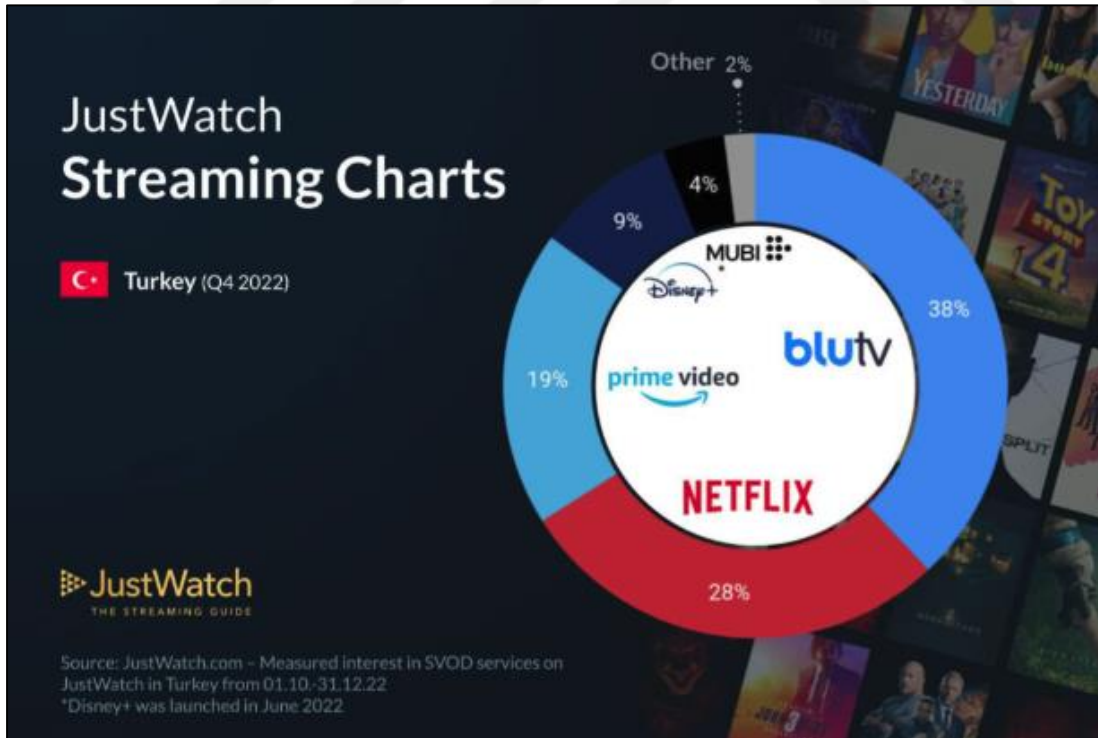
Apple TV+ 1 Kasım 2019'da aktif olarak hizmet vermeye başlamıştır. Kurulduğu dönemde 100 ülkede hizmet sağlayan platform zaman içerisinde 150 ülkede yayın sağlamaya devam etmektedir (Stead, 2023). Moon'a (2023) göre, Apple TV+'nin, ABD ve Kanada ile sınırlı olmakla birlikte yaklaşık olarak 20 milyon abonesi olduğu iddia edilmektedir.

HBO Max:

27 Mayıs 2020 tarihinde, WarnerMedia'nın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki girişimlerinin bir parçası olarak faaliyetlerine başlayan HBO Max, aynı şirketler grubunun içerisinde olan HBO ve Warner Bros. yapımlarını kütüphanesinde bulundurmaktadır. Curry'e (2023) göre HBO Max'in 2022 yılı abone sayısı 95 milyondur. Bu sayının 2025 yılında 150 milyona ulaşması öngörülmektedir.

3.2.4.2. Yerel ölçekli dijital platformlar

BLU TV: Yayın hayatına 2015 yılında Doğan Holding tarafından kurulan Blu TV, aynı zamanda Türkiye'deki ilk yerli dijital platformdur (Wikipedia, 2023). Ulukan'ın (Webrazzi, 2023) aktardığına göre Ocak 2019'da Discovery ile stratejik ortaklığa giden Blu TV aynı zamanda hisselerinin % 35'ini de Discovery platformuna satmıştır. Kütüphanesinde 10 saatten fazla içerik bulunan Blu TV dizi, film, belgesel gibi içerikleri ile kullanıcılarına çeşitlilik sunmaktadır. Dizi film arama motoru olan Justwatch sitesinin 2022 yılı 4. çeyrek raporuna göre Türkiye'de en fazla abone sayısına dijital platform Blu TV'dir (Aslan, Webmasto, 2023).



Resim 3.5. Türkiye'de dijital platformların 2022 4.çeyrek pazar payı
(Kaynak: <https://webmasto.com/turkiyede-hangi-online-dizi-film-platforumu-daha-cok-kullaniliyor-2022>)

PuhuTV: Doğu Holding tarafından, 2016 yılında kurulu internet altyapısı üzerinden reklam tabanlı video modelini kullanan bir yayın platformu olarak başlamıştır

Bilgisayarlar, mobil cihazlar ve akıllı TV'ler üzerinden erişilebilen bu platform, ilk yıllarda kendi içeriklerini üretmeye başlamış, özellikle Fi dizisi (2018) ve Şahsiyet (2018) gibi yapımlarıyla önemli bir yükseliş yakalamıştır. Ancak daha sonra kendi orijinal içerik üretimini durdurarak, aVoD modeli ile lisansladığı çeşitli dizi ve filmleri ücretsiz biçimde göstermeye devam etmiştir.

EXXEN: Acun Ilıcalı tarafından kurulmuş, 1 Ocak 2022 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. "Türkiye'nin dijital platformu" sloganıyla altında faaliyet gösteren Exxen, çok sayıda yerel ve uluslararası dizi, stand-up komedi şovları, eğlence programları, belgeseller ve çocuk programları da dahil olmak üzere geniş bir içeriğe sahiptir. Exxen ayrıca UEFA Şampiyonlar Ligi, UEFA Avrupa Ligi ve UEFA Konferans Ligi gibi önemli futbol etkinliklerinin yayınlarını da sunmaktadır. Kullanıcılar Exxen'de reklam destekli veya reklamsız üyelik planlarını seçebilmektedirler (Exxen, 2023).

GAİN: Gözde Akpınar tarafından kurulmuş, Ocak 2020 hayatında yayın hayatına başlamıştır. İlk başta sadece mobil telefon uygulaması olarak faaliyete başlayan platform, daha sonra web ve akıllı televizyon entegrasyonu ile devam etmiştir. GAİN halihazırda Türk ve uluslararası diziler, filmler, belgeseller, eğlence programları, canlı haber yayınları ve yalnızca GAİN aracılığıyla sunulan orijinal yapımlar dahil olmak üzere çeşitli içerikler sunmaktadır (Ertunç, 2021).

3.3. Dijital Platformlarla Belgesel Sinema İlişkisi

Kayıt teknolojilerindeki yenilikler, bilgisayar tabanlı kurgu sistemlerine geçiş, dağıtım ve gösterim alanındaki gelişmeler ve son olarak da dijital yayıncılık ve buna bağlı olarak ortaya çıkan dijital platformlar, belgesel sinemanın kısa sürede uzun bir yol kat etmesine olanak sağlamıştır. Ak'ın (2021, s.138) da belirttiği gibi yeni teknolojiler belgesel film yönetmenleri tarafından benimsenmiş, böylece hem filmlerin anlatıları gelişmiş hem de yönetmenler yaratıcı ve avangart işlere yönelebilmıştır. Ayrıca belgesel yapım bütçeleri de yeni teknolojilerle birlikte azalmıştır

20. Yüzyılın başında üretilen filmler belgesel ağırlıklıyken, 21.yüzyıl başında belgesel yerini kurmacaya bırakmıştır. Belgesel sinema yıllar içerisinde değişime uğramış, alt türler ortaya çıkmış, fakat dağıtım ve gösterim alanlarında kurmaca filme göre geride kalmıştır. Video döneminde de belgesellerin televizyonda yayınlanan ve belirli bir formatın içerisine sıkışmış olduğunu iddia etmek mümkündür. Elbette çeşitli film festivallerinde gösterilen daha deneysel ve avangart belgeseller de bu dönemde

bulunmaktaydı ancak festivallerin hitap ettiği kitle çok sınırlıydı (Ak, 2021, s. 110). Öte yandan Akçora ve Kuruoğlu (2017), belgesel filmin her anlamda değişime uğrarken, gösterim olanaklarının da etkilendiğini belirtmektedir:

...ilerleyen zamanlarda televizyonun hem ideolojik ve ticari yapısı hem araç özellikleri belgesel filmi biçim, içerik ve ideolojik olarak değiştirip dönüştürmeye başladı. Önce normal ulusal kanallarda gösterim olanağı bulan belgesel film, daha sonra ardı ardına açılan, konu açısından spesifikleşen ve “Tematik Kanallar” olarak adlandırılan belgesel televizyon kanalları sayesinde gösterim olanakları yelpazesini oldukça genişletti (Akçora & Kuruoğlu, 2017: 13).

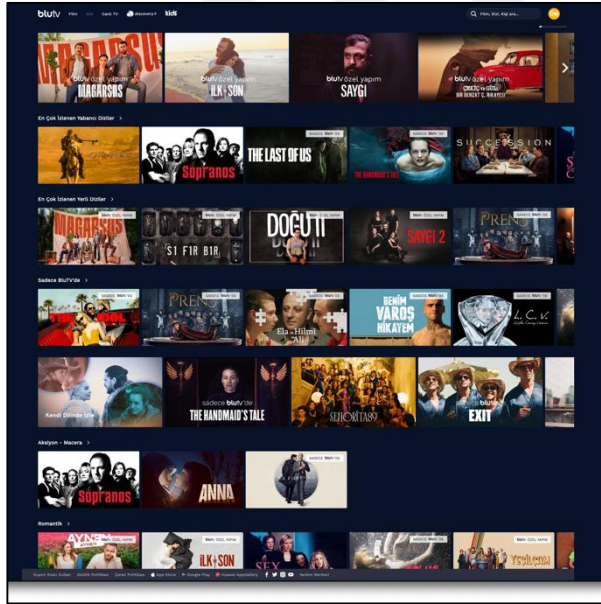
Dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte belgeseller de bu platformların yayınladığı içerikler haline gelmiş, daha fazla seyirciye ulaşma imkânı ortaya çıkmıştır. İlk zamanlarda, önceki yıllarda çekilmiş belgeselleri kütüphanesine ekleyen platformlar, zaman içerisinde kendi orijinal belgesellerini yaptırmaya başlamıştır.

Dijital Platformların birçok yönden belgesel sinemayı ve belgesel sinema yönetmenlerini etkilediği söylenebilir. Filmlerin gösterim ortamları değiştiği için yönetmenler yeni arayışlara yöneldiler ve yeni hikâye anlatma biçimleri geliştirmeye başladılar. Bu da dijital ortama özgü alt türlerin (interaktif belgesel, transmedya belgeseli vs.) oluşmasını sağladı. Dijital platformların üye sayılarının yüksek olmasından dolayı o mecrada yayınlanan bir belgeselin geleneksel medya ve sinemaya oranla daha fazla izleyiciye ulaşma imkânı oluşmuş oldu. Ayrıca dijital ortam “etkileşime” açık olduğu için belgeseller yayımlandıktan sonra izleyiciler tarafından geribildirim alma imkânı doğmuş oldu. Böylelikle olumlu ya da olumsuz yorumları sağlıklı bir biçimde öğrenmek kolaylaştı. Öte yandan bu belgesellerin, genel bilgi sağlayan geleneksel belgesel içeriğinden ziyade daha özel konulara odaklandığı görülmektedir. Örneğin Hulu’da yayınlanan *Fyre Festival (2019)* isimli belgesel ultra lüks bir müzik festivali organize eden organizatörlerin katılımcıları dolandırması ve insanları mağdur etmesini anlatırken, Netflix’te yayınlanan *Making a Murderer (2015)* isimli belgesel hüküm giyen bir suçlunun haksız yere ceza alması iddialarının peşine düşer. Yine Netflix’te yayınlanan *Icarus (2017)* adlı belgesel ise Rusya’nın olimpiyat oyunlarında nasıl sistematik olarak doping yaptığını ve sonrasında bu skandalın altında yatanları inceler. Ayrıca bu film Oscar’da En İyi Belgesel ödülünü de almıştır ([IMDB, 2023](https://www.imdb.com/title/tt7000000/)).

4. BLU TV'DE YAYINLANAN PAVYON BELGESELİ ÖRNEĞİ

Blu TV, 2015 yılında Doğan Holding tarafından kurulmuş olan bir streaming (akış) platformudur. Aydın Doğan Yalçındağ (Campaign Türkiye, 2017), Blu TV'nin kurulma amacını, Türkiye'de değişen dizi ve film alışkanlıklarının değişimine, bu değişime bağlı bir ihtiyacın ortaya çıkışına ve Netflix benzeri yabancı platformlara bir alternatif yaratma isteğine bağlar. İş modeli sVOD ve OTT TV modellerine uygundur. JustWatch platformunun verilerine göre Blu TV'nin 2023 yılı ilk 2 çeyrek raporunda %38'lik bir abone sayısı bulunmaktadır (Veri Kaynağı, 2023).

Blu TV yayın hayatına, aynı zamanda ilk orijinal yapımı olan, Masum (2017) dizisi ile başlamıştır. Daha sonra Yaşamayanlar (2018), Bartu Ben (2018), 7 Yüz (2017) gibi özel yapım dizileriyle devam etmiştir (Blu TV, 2023). 10 bin saatten fazla içeriğe sahip Blu TV kendi orijinal yapımlarının yanı sıra içerik lisanslama yöntemiyle yerli ve yabancı dizi, film, belgesel içeriklerine de platformda yer vermektedir.



Resim 4.1. Blu TV platformunda yer alan içerikler
(Kaynak: <https://www.blutv.com/dizi>)

Dünya çapında hizmet veren Discovery+ platformu 2021 yılında Blu TV'ye yatırım yaparak %35'lik ortak olmuştur (Ulukan, 2023). Bu iş birliği ile birlikte Discovery+ içerikleri Blu TV'nin kataloğunda yer almaya başlamıştır.

4.1. Pavyon Belgeseli

Pavyon, insanların geceleri geç vakitlere kadar zaman geçirdiği, müziğin ve dansın olduğu ancak daha çok İç Anadolu'ya ait olan "oyun havası" müziği eşliğinde insanların zaman geçirdiği eğlence mekanlarıdır (Sağlık, 2020, s.53). Rakı Ansiklopedisine (2018, s.2341) göre Fransızca "pavillon" kelimesinden gelen "pavyon" terimi 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış ve 1950'lere kadar elit kesime hitap eden lüks gece kulüplerini tanımlamak için kullanılmaya devam etmiştir. Bu mekanlar lüks ve yüksek kaliteli hizmetleriyle tanınmış ve toplumun üst kademeleri için popüler kuruluşlar olarak hizmet vermiştir. Ögel'in (2010, s.22) ifade ettiğine göre 1950'lerden önce pavyonlar, barların standartlarını aşan sofistike mekânlar olarak öne çıkmaktaydı. Bu mekânlar hem yerli hem de yabancı orkestralara, erkek vokalistlere ve dansözlere ev sahipliği yapmıştır. Ancak sonraki yıllarda pavyonlar, yüksek kaliteli eğlence mekânlarından bugünkü anlamıyla gece aleminin yaşandığı mekânlara dönüşmüştür. Sağlık'a (2020, s.54) göre Pavyonlar, 1950'li yıllar sonrası çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Lüks bir mekân olarak ününü korumasına rağmen pavyon, pavyon konsomatrisler çalıştıran, mafya ve kabadayıların uğrak yeri haline gelmiştir. Bir zamanlar pavyonları sık sık ziyaret eden sofistike müşterilerin yerini, yasadışı faaliyetler yürüten ya da yeraltı dünyasında varlık göstermeye çalışan, ceketli, genellikle kirli sakallı veya bıyıklı, kaba saba kişiler almıştır.

Pavyon kültürünün İç Anadolu'nun bazı illerine has bir eğlence kültürünün alt yapısından geldiğine dair söylemler ve kanıtlar mevcuttur. Zamanında köy odaları dedikleri yerlerde erkeğin evlenmeden önceki gecede eğlendirildiği, çeşitli çalgılı müziklerle ve bol alkolle zaman geçirildiği, oyun havalarının çalındığı ve bir nevi bekarlığa veda tarzında partilerle kutlanıldığı eğlence anlayışı, zamanla evrilip Ankara'nın pavyon alemini oluşturduğu söylenmektedir (Sağlık, 2020, s.70).

Pavyon belgeseli de bu bağlamda Ankara'nın eğlence kültürleri arasına girmiş pavyonları anlatmaktadır. İlk Bölümü 12 Temmuz 2019'da Blu TV'de yayınlanan Pavyon isimli belgesel dizisinin yönetmenliğini Sami Öztürk üstlenmiştir. İkinci sezonu ise 25 Haziran 2021 yılında yayınlanmıştır. İlk sezonu 5, ikinci sezonu 4 bölümden oluşmaktadır (Blu TV, 2023). Bu eğlence kültürünün tüm aktörlerine belgeselin bölümlerinde detaylı bir şekilde değinilmiştir. Sami Öztürk (2023), önce Pavyon konulu bir film yapmak için yola çıktığını ancak daha sonra belgesele evrildiğini ifade etmektedir. Pavyon ortamlarını araştırmaya başladığında internette bir

sürü video olduğunu ancak derli toplu bir şey bulamadığını dile getiren Öztürk, bu eksikliği ortadan kaldırmak için belgeseli yapmaya karar verdiğini belirtmektedir. Böylece film 60-65 dakikalık bir belgesel olarak tasarlanmış, yurtiçi ve yurtdışı film festivallerinde gösterilmesi planlanmıştır.

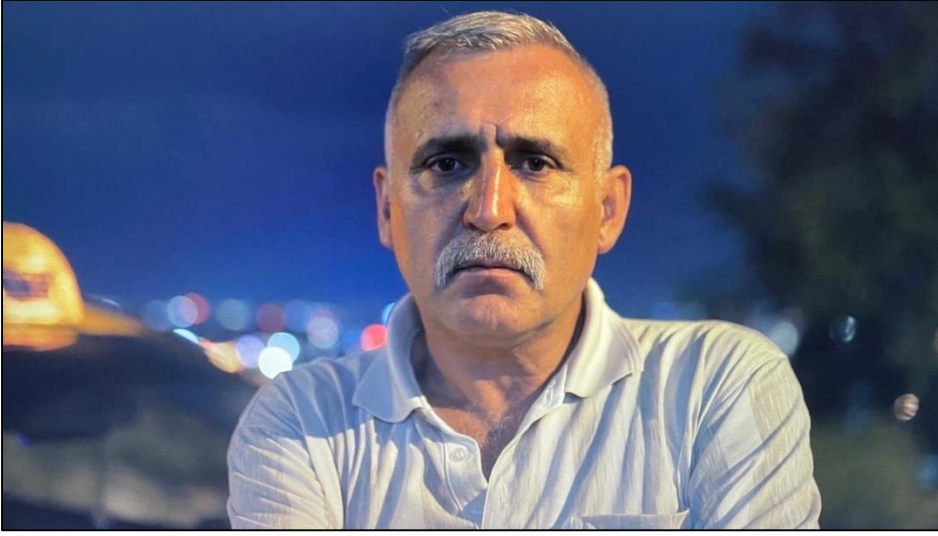
Kaynak yaratmak için başvurduğum birtakım festivaller oldu proje aşamasında. Antalya Film Forum'a başvurduğumda elimde de biraz malzeme vardı. Oradan red yedim. O esnada bir taraftan da çekimler yapıyordum. 30 dakikalık bir versiyon ile Ankara Film Festivali'ne başvurduğum. Blu TV'de yayınlanan birinci bölüm aslında. Oraya da seçilmeyince bu belgeselin mecrasının festivaller olmadığını anladım. Baştaki hedefim 60 dakikalık bir film yapmak, festivalleri dolaştıktan sonra dijital platformlarda yayınlamaktı (Öztürk, 2023).

Böylece 30 dakikalık versiyonun üzerine 4 bölüm daha eklenerek Blu TV'ye sunulan belgesel, o sırada Blu TV'de içerik yöneticisi olan Sarp Kalfaoğlu'ndan olumlu bir görüş almış ve Blu TV projesine onay vermiştir. Öte yandan Sami Öztürk (2023), bu projenin 60-65 dakikalık bir belgesel film olduğunda bu kadar çok beğenileceğini ve izleneceğini düşünmediğini ifade etmektedir.

Festivaller için yapsaydım 30 dakikalık bir şey yapıp bitirecektim. Ama Blu TV'de seri olarak yayınlanması çok avantajlı bir konuma getirdi. Çünkü seri olarak yayınlanınca izleyiciyi tuttu, izleyicinin yayınlanan bölümlerini takip etmesini sağladı. O yüzden iyi ki festivallerden red yemişim diyorum. Çünkü oralarda bu iş harcanırmış (Öztürk 2023).

Pavyon'un 1.Bölümü "Burası Ankara, burada alem çok" ismiyle yayınlanmıştır. İlk sahnesi Ö. Lüdfi Akad'ın 1968 yapımı filmi Vesikalı Yarım'e gönderme yaparak başlamaktadır. Filmde, Türkan Şoray pavyonda çalışan bir sanatçıyı canlandırmaktadır. Daha sonra bölümde işletmeciler, artistler, dansçılar, müzisyenler, garsonlar ve müşterilerle yapılan samimi röportajlar dikkat çekmektedir. Pavyon eğlencesinin 80'li yıllarda köy-oda eğlencelerinden ortaya çıktığına, daha sonra gazino ve pavyon denilen ortamlara taşındığına değinilmektedir.

Pavyon yayınlanan ilk bölümünün ardından büyük ilgi görmüştür. "Kim kime abone?" ismiyle yayınlanan 2. bölümde taksiciler ve artistlerle yapılan röportajlara yer verilmiştir. Taksiciler abonelik sistemini anlatırken, artistler ise pavyon ortamına dair bilgi vermiştir.



Resim 4.2. Pavyon 2.bölümde “Çamur” isimli taksici
(Kaynak: <https://www.blutv.com/diziler/yerli/pavyon/1-sezon/pavyon-2-bolum-izle>)

Sami Öztürk (2023), Blu TV tarafından diğer bölümlerin ivedilikle çekilmesi gerektiği yönünde dönüş aldığını belirtmektedir. Ayrıca Pavyon’un yayınlanmasından sonra Blu TV’de belgesel odaklanan bir ekip de kurulmuştur.

Pavyon bizim için hem maddi hem de manevi anlamda doyurucu bir süreçti. Yatırım getirisi en yüksek projelerden birisiydi Pavyon bizim açımızdan. Hem maddi hem de manevi anlamda. Maddi açıdan zaten getirisi bellidir ama manevi açıdan şöyle gelişmeler oldu. Pavyon’dan sonra bir belgesel departmanı kuruldu. Dilan Karadağ onun üzerine ekibimize dahil oldu. İyi bir literatür taramasından, önemli akademisyenlerin görüşleri alındığı için proje hassas bir konuyu kimseyi üzmeden, rencide etmeden anlatabilmiş oldu. Çünkü bu hikâyeyi çok kötü bir yerden de anlatabilirsin, çok yıkıcı, yıpratıcı bir yerden de anlatabilirsin. Ama Pavyon ne anlattığını bilerek, herhangi bir seksist, ırkçı ya da kırıncı bir ifadeyi barındırmadan anlatabilmiş olması bence çok kıymetli. Bunu iyi becerebilmiş olmanın yarattığı sektörde de manevi bir karşılık oldu. “Blu TV ciddi işler yapıyor, düşünüyor yaptığı işler üzerine, iyi bir editoryal ekibi var.” şeklinde bir izlenim oluştu. Bunun insanlara geçiyor olması da manevi olarak kazanımlarımızdan birisi oldu (Kalfaoğlu, 2023).

“Angara Müziği...” ismiyle yayınlanan 3. bölümde Müzikolog Zeliha Yiğit, Ankara eğlence müziği ve Ankara eğlence kültürüne dair akademik bilgiler vermektedir. Aynı zamanda Mehmet Demirtaş gibi usta halk müziği sanatçıları ve pavyonda sahne alan çeşitli sanatçılar da Ankara Müziği ve pavyon ile ilişkisine dair deneyimlerini aktarmışlardır.

Ankara oyun havaları üzerine değerlendirmeler barındıran “Kaşık Sesi, Zil Sesi” isimli 4.bölümde ise, müşteriler, aktrisler ve dansçılar oyun havası figürleri anlatılır. Pavyon’un bölümleri ilerledikçe izleyici tarafından sevilen ve merak edilen karakterler ortaya çıkmıştır.

4.bölümü yolladıktan sonra Sarp Kalfaoğlu bana “Ben Deli Bayram gibi bir insanı hayatımda olsun isterim. Bizim ofiste her sabah geldiğimde onun gibi birini görmek isterim” demişti. Bu ortamı merak etmenin yanında bu karakterlere bir hayranlığım da vardı. Hepsi birbirinden özel, kendine has insanlar. O karakterleri seçerken ki motivasyonum da böyleydi (Öztürk, 2023).

“Müdavimler” isimli 5. bölümde ise müşterilerin deneyimleri, hatıraları, bu ortamlara neden gittikleri vb. konulara değinilmektedir. Ayrıca Yılbaşı Özel bölümü 31 Aralık 2019’da yayınlanmıştır. 25 Haziran 2021 yılında yayınlanan ikinci sezonda ise daha çok çalışanlar (aktris, dansçı, garson, müzisyen) arası ilişkiler konu edinmiştir. Pavyon konu itibariyle Ankara eğlence hayatını farklı açılardan ele alan bir yapım olmuştur. Blu TV’nin Özel Yapım belgesellerinden sorumlu Dilan Karadağ’ın (2023) belirttiğine göre Pavyon Belgeseli, Blu TV’nin en çok izlenen belgesel yapımıdır.

Pavyon yayınlandığı dönemde, 1.sezon için konuşursak, şaşırtıcı derece hiç beklenmedikleri bir izleme almışlar ve içerideki ekip için belgesele yaklaşımın değiştiği bir mihenk taşı olmuş. Dışarıda da insanların “Ben Blu TV’de belgesel departmanında çalışıyorum.” dediğimde “A evet Pavyon’u izlemiştim.” dediği bir yapım. Yayınlanmasının üzerinden 4 yıl geçmesine rağmen hala konuşuluyor (Karadağ, 2023).

Pavyon belgeseli yüksek izlenme oranlarına ulaşmaya başlayınca platformun reklam ve pazarlama (PR) ekibi sosyal medyaya özel yaratıcı reklam kampanyaları oluşturmuştur. Kristal Elma Ödülleri’nde ödüle layık görülen bu sıra dışı kampanyalar, belgeselin tanıtılması, popülerliğinin ve izlenme oranlarının artırılmasında ciddi bir rol oynamıştır.



Resim 4.3. Blu TV’nin sosyal medya için yaptığı reklam çalışması
(Kaynak: <https://twitter.com/BluTV/status/1177555024639135744>)



Resim 4.4. Blu TV'nin sosyal medya için yaptığı reklam çalışması
(Kaynak: <https://twitter.com/BluTV/status/1168932462556340229>)

4.2. Pavyon Belgeseli Analizi

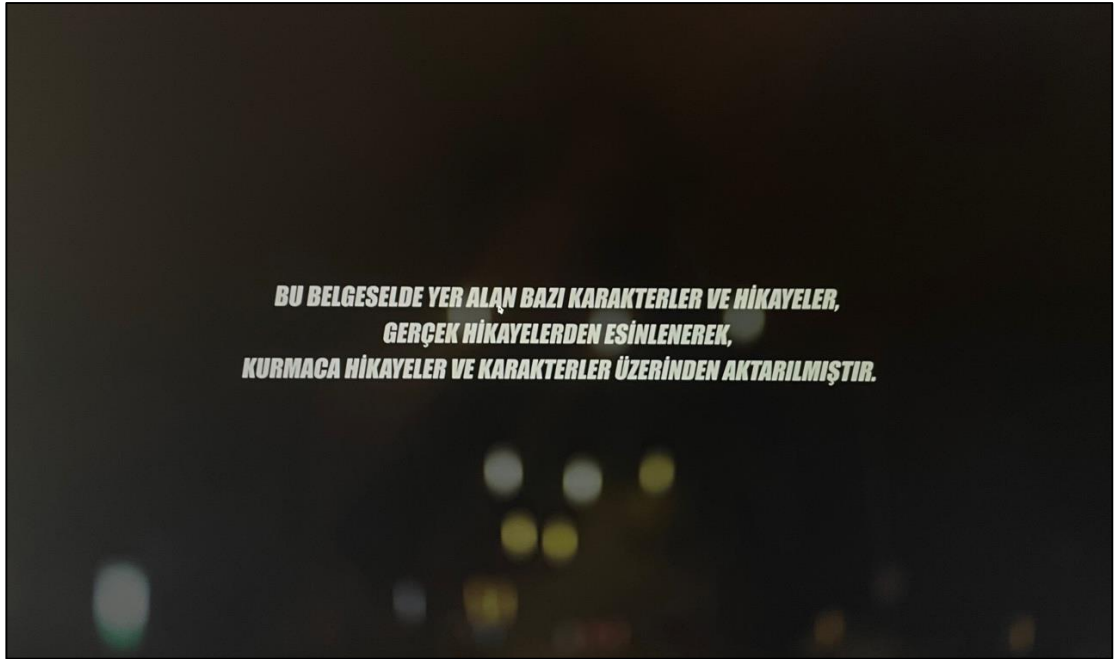
Pavyon belgeselinin, geleneksel anlatıcıya sahip veya didaktik bir yapıyla tasarlanmış bir belgesel değil, yayınlandığı mecra ve dönem itibariyle ilgi çekmeye odaklı, yenilikçi bir bakış açısına sahip bir belgesel olduğu söylenebilir. Güncel dijital platform izleyicisine hitap eden, konusu itibariyle izleyicinin ilgisini çekmeyi başaran, eğlendirme olgusunu odağına yerleştirmiş bir yapım olduğu görülmektedir. Karadağ'ın (Karadağ, 2023) aktardığına göre Pavyon belgeselinin toplam izlenme sayısı 5,729,122'dir. Toplam izlenme süresi ise 1,899,655.19'dir. Dilan Karadağ ayrıca Pavyon'un izlenme oranlarının yüksek oluşunu pavyonun daha önce girilmeyen bir yer olmasına ve pavyon ortamlarına odaklanan bir belgeseli platformda gören kişide merak duygusunun uyanmasına bağlar. Ona göre Pavyon'un bu kadar çok izlenmesinin ve sevilmesinin diğer bir nedeni ise belgeselin doğal bir dil kullanmasıdır;

İkincisi oradaki dünyayı çok organik bir biçimde anlatıyor olması. Gerçekten oranın bir parçasıymış gibi oradaki karakterlerin yanındaymışız gibi anlatıyor olması. Bir belgesel dış gözülle veya dış ses anlatımıyla değil de mekân ve oradaki ilişkiler ağını yaşatarak deneyimletiyor olması. Yapımla izleyen arasında bir mesafe yok. İzlediğinizde Pavyona gitmiş kadar oluyorsunuz. Bu deneyim ve izleme zevki de insanların birbirleriyle konuşmasına ve yapımın hızlı bir şekilde yayılmasını sağladı. Ayrıca belgeselde var olan karakterler çok güçlü. Hikayeleri çok başarılı. Yani belgeselden çıkarıp kendilerine ait kurmaca bir

senaryo yazılabilecek kadar renkli insanlar ve belgeseli izlerken de izleyici açısından da belgeseli izlerken karakterleri takip etmek de güzel bir unsur olarak söylenebilir. Pavyondaki karakterler de kendi hikayeleri açısından tavırları, üslupları ve varoluşları açısından çok güçlü karakterler. Bunun da izlenme oranlarında ve beğenilmesinde etkili olduğunu düşünüyorum (Karadağ, 2023).

Belgeselde yer alan insanlar da oldukça dikkat çekicidir. Belgeselde yer alan bazı karakterler yaptıkları iş gereği gerçek kimliğini kullanmak yerine takma isimler kullanmıştır. Bu nedenle kurmaca bir yapımda olduğu gibi “karakterler” ortaya çıkmıştır. Kurmaca film havası yaratan en önemli unsur bu güçlü karakterlerdir. Dolayısıyla kurmaca bir yapım izliyormuş algısı yaratması ve bunu bölümlere ayırması izleyicinin ilgisini çekmesindeki diğer etkenlerden biri olarak görülebilir.

Belgeselin özü itibarıyla o dünyada yer alan insanların enteresan olması gerekiyordu. O dünyaya tanımaya başladıkça da böyle ilginç karakterler ortaya kendiliğinden çıkmış oldu. Daha soğuk ya da kameraya konuşmayanlar da vardı. Hiç iletişim kuramadığımız, kamera karşısında beklediğimiz etkileşimi alamadığımız insanlar da vardı. Pavyon içerisindeki karakterleri mümkün olduğunca o dünyayı benimsemiş, benimsediği o dünyayı da anlatmak isteyen insanlardan seçtim. Bazılarını daha önceden internetten izlediğim videolardan biliyordum. Bazıları da sürecin içerisine girdiğimde ortaya çıktı. Tanıdıkça o dünyayı karakter zenginliğini keşfettim. Bu insanları tanıdıkça projeye dahil etmek istedim. 3.bölümde mesela Zeliha var. Ankara müziği ile ilgili araştırma yapan birisiydi. Benimle iletişime geçti ve onu dahil ettim. Süreç içerisinde böyle aldığımız kararlar oldu (Öztürk, 2023).



Resim 4.5. Pavyon bölüm sonu jenerik yazısı

(Kaynak: <https://www.blutv.com/diziler/yerli/pavyon/1-sezon/pavyon-1-bolum-izle>)

Pavyon belgeselinin dinamik kurgusu, içeriğe uygun müzik kullanımı da yapısal olarak geleneksel belgesellerden farkını ortaya koymaktadır. Pavyon Belgeselinde olduğu gibi, hikâyenin izleyiciyi sıkmadan eğlenceli bir halde anlatması dijital platformlar için yeni bir anlatım dili haline gelmiş görünmektedir.

Platformların belgeselin biçimini kesinlikle etkilediğine kesinlikle inanıyorum. Çünkü yıllar geçtikçe jenerasyonlar değişiyor, jenerasyonların izleme alışkanlıkları değişiyor. Şu anda içerik tüketiminde bulunan jenerasyonlar akıllı telefonlarla, streaming platformlarıyla yaşadıkları için bu tüketim hızında içerik tüketiyorlar. Dolayısıyla bu platformlarında bu ritme ayak uydurması gerekiyor. Platformlar bu ritme ayak uydururken birlikte çalıştıkları yapımcılardan talepleri de bu izlenme alışkanlıklarına uygun üretimlerde bulunmasını oluyor. Dolayısıyla zincirleme olarak hepsi birbirini etkiliyor. Örnek vermek gerekirse, dikey formatta filmler yapmak hayatımıza giriyor. Çünkü artık TikTok diye bir şey var. Orada biz dikey olarak izliyoruz içerikleri. Ya da Instagram hikayelerini dikey şekilde takip ediyoruz. Dolayısıyla dikey belgeseller ortaya çıkmaya başlıyor (Karadağ, 2023).

Pavyon'a teknik açıdan bakıldığında, hareketli kamera, netlik değişimleri, bozuk kadrajlar kullanıldığı dikkati çekmektedir. Sinematografik anlamda estetik kaygılar mevcut olmakla birlikte, televizyonun kısıtlayıcı dünyasından sıyrılma amacı, kamera kullanımlarında kendisini göstermektedir. Bu anlamda Öztürk (2023), hikâyeyi en doğal haliyle yansıtabilmek niyetiyle teknik kaygılardan ödün verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla görüntünün net olmaması, kadrajın kötü olması, seslerin kısık ya da yüksek olması gibi sorunlar göz ardı edilmiştir.

Aslında benim ne gördüğüm ve onu nasıl aktardığım önemli. Belgesel sinema için bu teknik gerekliliklerin o kadar da önemli olduğunu düşünmüyorum artık. Önemli olan o içerik içerisinde verdiği bilginin, gösterdiği görüntünün ne söylediği. Bu esnada teknik aksaklıklar da yaşansa önemli değil. Bu anlayış bende bir kırılma yarattı tabi. Kurgu sürecinde teknik yetersizliğine rağmen kullandığım çok görüntü oldu. Küçük bir ekiple, hızlı ve sıkışık bir takvimde çekimleri gerçekleştirdik (Öztürk, 2023).

Dijital platformlarda içeriğin ön plana çıkması, geleneksel belgeselcilikte kabul görmeyen teknik yetersizlikleri arka plana atmıştır. Sami Öztürk'ün de belirttiği gibi teknik standartlar dijital platformlarda daha esnek hale gelmiş, yaratıcılık ön plana çıkartılmıştır. Bu nedenle Pavyon belgeselinde daha küçük ekipler ve küçük kameralar ile çalışması tercihi, içeriğe uyumlu olarak yapılmıştır.

Ankara'ya sete gittiğimde bir baktım sette Sony A7S2 kameralar vardı. Üzerinde de dümdüz bir lens var. Sonra sordum “Neden daha büyük, cüsseli, keskin bir lens kullanmadınız?” diye. Şöyle bir cevap aldım. “Biz bu işi yaparken çok fazla Pavyon'da geçen klip izledik. En istemediğimiz şey izleyen insanların pavyonu

olduğu gibi yansıtamamışlar demesiydi. Dolayısıyla kırıyla, pasıyla, renklerin patlamasıyla, oradaki renk cümbüşü ile beraber biz bunu yansıtmak istedik. Bunun için ihtiyacımız olan lens de bu.” Sektörde çok yanlış anlaşılabilir bir cümle var: Content is the king, içerik kraldır. İçerik kraldır şu demek değil, senin berbat bir platformun var, sürekli donuyor, çöküyor, ödeme alınamıyor. “iyi içerik ürettiğin zaman bu iş olur, gerisi önemli değil.” Böyle bir anlayış yok. Content is the king, her şeyi içeriğe uygun şekilde yap demek. Bu bağlamda Pavyon’un pazarlamasını yaparken prime-time dizi arasına reklam verirsen batarsın. Pavyon’u yaparken biz Arri kameralarla yapalım dersen batarsın. Pavyon’u yaparken kurgusunu bir dizi kurgucusuna yaptırabilir dersen batarsın. Dolayısıyla, Pavyon’da da teknik olarak pavyon ortamının dinamizmini verebilmek açısından Pavyon’un kullandığı malzeme çok doğruydü (Kalfaoğlu, 2023).

Pavyon, hızlı kesmelerle, müziğe uygun geçiş ve sıçramalarla geleneksel yapımlarda çok tercih edilmeyen bir kurgu diline sahiptir. Bölümler halinde yayınlanması anlatımı kendi içerisinde çeşitlendirmiş, hikâyeyi kapsayıcı bir hale getirmiştir.

Bizim Blu TV olarak kullanmayı tercih ettiğimiz ya da etmediğimiz durumlar var. Mesela dış ses kullanımını çok tercih etmiyoruz biçimsel olarak. Çünkü hem veriler hem de kendi izleyici alışkanlıklarımız veya çevremizde gördüğümüz izleyici alışkanlıkları, dünyada izlediğimiz örnekler artık bunun sona erdiğini, insanların bunu takip etmediğini gösteriyor. Onun yerine jumpcutlarla hızlı kurgu tercih ettikleri, trendin bu olduğunu gösteriyor bize. Dolayısıyla biz de karşımıza bir gazeteci geldiğinde, belgeselini anlatmak istediğinde, “Böyle yapmak istiyorum.” dediğinde ona bu tür revizyonlar veriyoruz. “Bunun gibi haber anons videoları çekmeyin” diyoruz. Dolayısıyla başa dönecek olursak dijital platformların belgesel sinemayı şekillendirdiğini ve yeni bir biçime eriştirdiğini düşünüyorum. Müzik kullanımları aynı şekilde dahil olduğumuz biçimsel unsurlardan bir tanesi. Görsel dünyası da dahil olduğumuz biçimsel unsurlardan bir tanesi. Fakat sadece veri odaklı bir içerik üretmenin anlamlı olmadığını düşünüyoruz. Bizim de Blu TV’nin kimliği dediğimiz yayın stratejileri, yayın politikaları olduğu için birlikte çalıştığımız insanlara net sınırlar, algoritmaya göre sınırlar çizmeye çalışıyoruz. Onların yaratıcılık alanları da bizim için önemli. Zaten onların yaratıcı bakış açılarından dolayı onlarla çalışmak istiyoruz. O yüzden de onların düşünme biçimlerini algoritmaya ya da kendi beğenilerimize göre sınırlamamaya çalışıyoruz. Sadece küçük yönlendirmeler yapıyoruz diyebiliriz (Karadağ, 2023).

Bu anlamda Pavyon, gözlemci ve katılımcı bir çerçeveden ele alınabilir. Jean Rouch ve Edgar Morin tarafından ortaya atılan Cinema Vérité kavramı, “doğru, hakikat” anlamına gelmektedir (Kutay, 2009, s.76). Buna göre yönetmenler filmlerdeki gerçekliğin ötesine geçmek istedikleri için ses ve görüntünün birlikte çekilmesi yerine, önce gerçek konuşmaları, röportajları ve görüşleri ses olarak kaydetmekte, daha sonra bu kayıtlar içerisinde en işe yarar parçaları seçerek görüntüyü sese uyduracak şekilde çekimler yapılmaktadır. Film daha sonra montaj odasında bir araya getirilir. Bu sayede

gerçeğin ve doğallığın yakalanabildiği iddia edilir. Pavyon belgeselinde de, filmde yer alan insanlarla uzun süre görüşmeler sağlanmış, bir yakınlık kurulmuş, belgeselde yer alan kişilerle görüntü kaydı olmadan da derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Ayrıca doğal ve samimi anları kaçırmamak için Öztürk kameranın sürekli olarak kayıta olduğunu belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında Pavyon’un bir ölçüde Cinema Vérité akımına uyum sağladığı görülmektedir.

Neticede Pavyon dijital platformlarda büyük ilgi gören bir yapım olmuş, Blu TV içerisinde Belgesel departmanının kurulmasına olanak sağlamış, yayınlanmasının üzerinden seneler geçmesine rağmen hala konuşulan ve izlenen bir yapım olmuştur. Sarp Kalfaoğlu’nun (2023) da belirttiği gibi Pavyon, dijital yayıncılıkta birçok parametreyi bir araya getirip, bunu da doğru bir strateji ile uyguladığı için başarılı bir uygulama olmuştur.

4.3. Türkiye’de Yayıncılık Hizmeti Veren Dijital Platformların Belgesel İçeriklerine Bakış

Bu bölümde Pavyon Belgeselinin dijital platformlarda belgesel filmlerin popürlüğünün artmasına katkı sağlayıp sağlamadığı üzerine bir araştırma yapılmıştır. Çünkü belgeselin yayınlandığı 2019 yılından itibaren dijital platformların belgesel içeriklerinde dikkate değer bir artış olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla Türkiye’de yayıncılık yapan Netflix, Blu TV, Gain, Exxen dijital platformlarındaki yerli belgesel yapımlarına, yayınlanma yıllarına ve içerikleri taranmıştır. Taranan belgesel yapımları platformların kendi “orijinal” yapımlarıdır. Kütüphanelerinde yer alan ancak kendi yapımları olmayan belgeseller ise çalışmaya dahil edilmemiştir. Belgesellerin içeriklerine dair fikir sahibi olabilmek adına basın bültenlerine ya da sayfalarında yer alan sinopsisleri de çalışmaya dahil edilmiştir.

Netflix

Yaparsın Şekerim (2022)

“Yaparsın Şekerim, Türk tiyatrosunun önemli ismi Haldun Dormen'in 94 yıllık etkileyici kariyerini gözler önüne seriyor. Birbirinden ünlü isimleri sahneye hazırlarken onlara “Yaparsın İkerim” diyerek cesaret veren Haldun Dormen, 94 yıllık kariyeri boyunca oyunculuğun yanı sıra yazarlık, çevirmenlik ve yönetmenlik yaptı.” (Beyazperde, 2023)

Caniko (2022)

“Belgeselde, 2019 yılında hayata veda eden Türk tiyatrosunun ve sinemasının duayen ismi Yıldız Kenter”in hayatına odaklanılıyor. Yıldız Kenter’in kişiliğine, hayata ve tiyatroya bıraktığı izlere odaklanılan belgeselde, Kenter’in birlikte oynadığı oyuncular, aile fertleri, öğrencileri ve yakın dostlarıyla yapılan röportajlara yer veriliyor.” (Beyazperde, 2023)

Terim (2022)

“Futbolcu, kaptan, hoca, baba, dede, imparator... Bir ömre tüm bu sıfatları sığdıran Fatih Terim’in futbol kariyerindeki zaferleri ve yenilgileri bir de kendisinden dinleyin.” (Netflix, 2023)

Genco (2022)

“Türk tiyatrosunun usta ismi Genco Erkal ile bir yürüyüşe çıkın ve çocukluğundan oyunculuk ve yönetmenlik kariyerine uzanan muhteşem hayat öyküsünü kendisinden dinleyin.” (Netflix, 2023)

Saklı İstanbul (2020)

“Bu belgesel dizisinde İstanbul'un tarihinde ve muhteşem manzarasında olağanüstü bir yolculuk sizi bekliyor.” (Netflix, 2023)

Rise of Empires: Ottoman (2020)

“Rise of Empires: Ottoman, ilk bölümü 24 Ocak 2020 tarihinde yayımlanan, yönetmen koltuğuna Emre Şahin’in oturduğu, senaryosu Kelly McPherson tarafından kaleme alınan, aksiyon, tarihî ve kurgu türündeki, Netflix'in Türk orijinal belgesel dizisi.” (Vikipedi, 2023)

Belgesel türünde içerik üretimi az sayıda olan Netflix'in belgesel yapımlarında tarihi ve biyografik belgeseller öne çıkmaktadır. Genel olarak yerli yapım belgesel içeriklerinin oldukça az olduğu söylenebilir. Yabancı belgeseller için içerik kütüphanesini sürekli güncelleyen ve farklı temalarda belgeseller yayınlayan platformun, yerli belgeseller için belirlenmiş bir içerik stratejisi bilgisine ulaşamamıştır.

GAIN

Cüneyt Özdemir Belgeselleri (2023)

“Cüneyt Özdemir birbirinden farklı belgeselleriyle Gain’de.” (Gain, 2023).

Şaka Bi Yana (2022)

“Hayattan kesitler anlatarak insanları güldüren stand-up’çılar, kendi hayatlarının gerçeklerini bu belgeselde ortaya döküyorlar. Stand-up’ın sırlarından bu işe nasıl başladıklarına, sahnede yaşadıkları anılardan kulis sohbetlerine, şakaları hazırlama süreçlerinden otosansüre kadar her konunun derinliklerine iniyoruz. Mesut Süre, Cem İşçiler, Cihan Talay, Baturay Özdemir, Buse Sinem İren, Aslı Akbay, Oktay Şenol ve Rüya Aslangül’ü takip ettiğimiz komik bir yolculuğa hazır mısınız?” (Gain, 2023).

K-Pop Türkiye (2022)

“Güney Kore’de doğup tüm dünyayı etkisi altına alan K-Pop’la ilgili tüm merak edilenler bu belgeselde cevap buluyor. Mersin’den Bursa’ya Türkiye’den cover dans grupları, vokaller, hayranlar, eğitmenler anlatıyor; Kore kültürü üzerine çalışan akademisyenler geçmişten geleceğe genel çerçeveyi çiziyor. Bu kültürel akımın gençlerin hayatını nasıl değiştirdiği ilk kez mercek altına alınıyor. ‘K-Pop Türkiye: Bir Z Kuşağı Dalgası’ yakında yayında!” (Gain, 2023).

Ele Güne Karşı (2021)

“50 yıla yaklaşan mazisiyle sadece Türkiye’nin değil dünyanın da en uzun süreli müzik gruplarından biri olan MFÖ’nün daha önce hiç yayınlanmamış görüntülerini ve sahne arkasında yaşananları bu belgeselde bulacaksınız.” (Gain, 2023).

Kırık Dökük (2023)

“Samandağ’da yaşayan geniş bir ailenin depremden sonra verdikleri yeniden hayat kurma mücadelesine tanıklık edin. Yas, şükür, keder, öfke ve her şeye rağmen umut dolu bir mücadele.” (Gain, 2023).

Dalga: Karadeniz’in Gizli Gücü (2022)

“Karadeniz’de nesillerdir sörf yapıldığını biliyor muydunuz? Peki “Viya” ismi verilen bu ata sporunun yok olmaya mahkûm edildiğini? Köklerinden ilham alıp geleceğe

bakan iki genç sörf tutkunu Deniz Toprak ve Roxsan Sarfati'nin hikayesine buyurun.” (Gain, 2023).

Aslı İnandık ile Heykel Mi? (2022)

“İnegöl köftesi, Rize'nin çay bardağı, Alibeyköy mısırı... Türkiye'nin her noktasında görmeye alıştığımız, sosyal medyada tartışmalara yol açan heykeller bize ne anlatıyor? Tüm ciddiyetiyle komediye göz kırpan neo-belgesel.Aslı İnandık uzmanlara ve konuyla hiç alakası olmayanlara soruyor: “Bu bir heykel mi?” (Gain, 2023).

Beyaz Yaka (2021)

“İşçi sınıfının eğitilmiş ve kentli bir bölümü olan Beyaz Yakalılar, kimi zaman kendilerini olduklarından daha zengin, daha kültürlü ve daha ayrıcalıklı görüyor ve başkaları tarafından da öyle görülüyorlar. Peki ama gerçek öyle mi? Önlerinde bitmeyen bir kentli kariyer, uzun mesailer, eve götürülen işler, kültürleştirdikleri tüketim alışkanlıkları ve bir türlü kurtulamadıkları sıkışmışlık hisleri ile birlikte 'BEYAZ YAKA' belgeseli ektedir :)” (Gain, 2023).

Çağ Yangını (2021)

“28 Temmuz 2021'de Manavgat'ta başlayan, yaşadığımız en büyük doğa felaketlerinden biri olan orman yangınlarını tüm boyutlarıyla ele alan üç bölümlük belgesel. Gazeteci-yazar Çınar Oskay felaketi tüm boyutlarıyla ele alıyor, yangının sıcak anlarını bölgede yaşayanların tanıklıklarıyla; nedenlerini, sonuçlarını ve bundan sonra yapılacakları her alandan uzmanlarla konuşarak masaya yatırıyor.” (Gain, 2023).

Çekçek (2022)

“Kimi kağıt toplamayı bir sanat olarak görüyor, kimi bu işin onu özgürleştirdiğini düşünüyor. “Benim için gurur verici bir meslek” diyen de var, çevrenin korunmasına yaptığı katkıyla övünen de... ‘Çekçek’ belgeseliyle son dönemdeki depo baskınlarıyla bir kez daha gündeme gelen atık kağıt işçilerinin hayatlarına davetlisiniz. 12 yaşında toplayıcılığa başlayan üniversite okumuş Salih, üç çocuğunu ve eşini memleketi Diyarbakır'da bırakmak zorunda kalan Şeref, 30 yıldır çekçekle dolaştığı İstanbul'un sokaklarını ezberleyen Bayram, biyoloji mezunu presleme işçisi Mahmut ve daha nicelerinin hikayesi ‘Çekçek’te.” (Gain, 2023).

Ara Akım Medya (2022)

“Malum sebeplerin haberciliği ve medyayı güvenilir de izlenir de olmaktan çıkarmasının sonuçlarından biri 'vatandaş gazeteciliği' denen olgunun Türkiye'de diğer ülkelerde olduğundan çok daha hızlı gelişmesi oldu. Kendi kendine araştırmacı gazeteci olanlar, kendi mikrofonuyla sokak röportajcılığına soyunanlar bu yola nasıl girdiklerini ve nelerle karşılaştıklarını anlatıyor...” (Gain, 2023).

53-61 (2022)

“53 plakalı Rize ve 61 plakalı Trabzon. Adeta paralel bir evrende yaşıyormuşçasına tamamen kendine has karaktere, davranışa ve kültüre sahip bu iki şehrin insanlarını üç komedyenin gözünden inceliyoruz. Volksov ekibiyle çok şaşıracağınız ve kahkahalara boğulacağınız bir yolculuğa hazır olun.” (Gain, 2023).

Yas Evi (2023)

“Duygu Demirdağ, bütün bölgeyi kocaman bir yas evine çeviren depremin ardından kadınları dinliyor. Çünkü yas evinde herkesi karşılayan da herkes gittikten sonra yalnız kalıp devam etmek zorunda kalan da kadınlar. Deprem anında neler yaşadılar ve sonrasında nasıl mücadele ediyorlar?” (Gain, 2023).

Türkiye’yi Sarsan Davalar (2021)

“Tarihten bugüne Türkiye’yi derinden etkilemiş, çok konuşulmuş bazıları hala gizemini koruyan davalar bu belgeselde.” (Gain, 2023).

Kimin Umrunda? (2023)

“Gecenin ortasında depreme uyananlar, enkaz altından çıkanlar, kalbini enkaz altında bırakanlar, yardım etmek için başka şehirden koşanlar, yardım istemek için her yolu arayanlar, zengin-fakir aynı...” (Gain, 2023).

Sınırsız (2023)

“Doğu sınırındaki düzensiz geçişler ne durumda? Düzensiz göçmenlerde ilk sırada görünen Afgan uyruklular, sınırdan kaçak geçirilen göçmenlere ve Afganistan’dan gelen uyuşturucu geçişine aracılık mı ediyor? İran’la 294 km sınırı olan Van’da tüm bu iddiaların izini sürüyoruz.” (Gain, 2023).

I am İstanbullu (2022)

“Üç bölümlük belgesel üç yabancı sanatçının ülkesindeki şartlardan kaçıp İstanbul’da başladıkları yeni hayatı anlatıyor.” (Gain, 2023).

Hiç Bilmiyordum (2021)

“Daha önce hiç duymadığınız ve duyunca inanmakta güçlük çekeceğiniz tuhaf haberler, arşivdeki gazete kupürleriyle bu belgeselde. Şaşırmaya hazır olun.” (Gain, 2023).

Ankapark: Bir Ankara Dosyası (2021)

“Toplam 300 tane dinozora verilen para 4 milyon 200 bin lira. E bir şey değil.” Atatürk Orman Çiftliği arazisine milyonlarca liralık yatırımla kurulan Ankapark’ın yavaş başlayıp hızlı biten macerasından geriye Melih Gökçek’in bu cümlesi kaldı. Bir de çürümeye bırakılan dinozorlar... Milyonlarca turisti Ankara’ya çekeceği iddiasıyla yapılan park nasıl başladı, nasıl gitti, nasıl bitti sorularına Ankapark: Bir Ankara Dosyası ile cevap arıyoruz.” (Gain, 2023).

İki Kapı Arasında (2021)

“Suriye’deki iç savaştan kaçan, defalarca Türkiye -Yunanistan sınırını geçmeye çalışıp geri gönderilen bir göçmenin anılarını kendi ağzından dinleyin.” (Gain, 2023).

Çok Uzak Çok Yakın (2022)

“Kim bu göçmenler? Burada nasıl hissediyorlar? Kalmak mı ülkelerine dönmek mi istiyorlar? Yaşadıkları yerin yerel halkıyla nasıl ilişki kuruyorlar? Çok Yakın Çok Uzak: Suriyeliler, Afganlar ve çok daha fazlası...” (Gain, 2023).

İstanbul’a Sürgün (2022)

“Ülkelerinden kaçıp İstanbul’a sığınan göçmenler anlatıyor.” (Gain, 2023).

Cumhuriyet’e Doğru Son 99 Saat (2022)

“25 Ekim 1923, saat 17.30... Ankara’da siyasi kriz, karşılıklı hamleler ve az sayıda insanın haberdar olduğu bir hazırlık... Cumhuriyet’e doğru adım adım... Cumhuriyet’in 99’uncu yılında ‘Son 99 Saat’in hikâyesi. Belgelerle, arşiv görüntüleriyle ve Prof. Dr. Emrah Safa Gürkan, Doç. Dr. Ahmet Kuyaş, gazeteci-yazar İpek Çalışlar’ın anlatımlarıyla bu belgeselde.” (Gain, 2023).

Ne Yaşandı? (2021)

“Savaşların, akıllara kazınan olayların en yakın tanıkları olan kameramanlar, muhabirler, gazeteciler o esnada ne yaşandığını anlatıyor. Herkes kaçarken haber peşinde koşan, kimi zaman yaralanan ama asla vazgeçmeyen gazetecileri dinlerken, olayların tüm gerçekliği tüylerinizi diken diken edecek.” (Gain, 2023).

Esencılıs (2021)

“80’lerde bir köydü, bugün Türkiye’nin en kalabalık ilçesi... Sedat Peker videolarında adının sık sık geçmesiyle de tekrar gündeme gelen Esenyurt’a hoşgeldiniz.” (Gain, 2023).

Ege Evleri (2021)

“Kimi deniz kenarında, kimi ormanın içinde, kimi düşmeden yürünemeyecek kadar yalçın bir kayalığın üzerinde... Denize, güneşe, ağaca, kısacası hayata açılan, rüya gibi Ege Evleri. Türkiye’nin cennet köşelerinden en değerli mimarlık ödülleri toplayan özel yapıların hikâyeleri, hangi zorlukları alt ederek yapıldığı ve nasıl bir fark yarattıkları bu belgesel serisinde. Ev sahipleri ve mimarlar anlatıyor, büyüleyici coğrafya onlara eşlik ediyor.” (Gain, 2023).

Ankara Apartmanları (2022)

“Türkiye Cumhuriyeti sadece yeni bir yönetim biçimi değil yeni bir hayat demektir. Kalbi ise adeta yeniden kurulan bir başkent; Ankara. Ankara’da apartmanlar Cumhuriyet’in, değişen politikanın, modernleşmenin en önemli tanıklarıdır. Bauhaus, Art Deco etkisi, alt katında sinema salonları, çatısında yüzme havuzları olan apartmanlar... Hikâyeleri, sakinleri ve mimarlarıyla Türkiye mimarisinin gizli hazinesi Ankara Apartmanları’nı keşfe çıkıyoruz.” (Gain, 2023).

İstanbul Apartmanları (2021)

“1870 Beyoğlu yangınında yanan ahşap binaların yerine Avrupa’dan ithal bir konut tarzı olarak yapılan apartmanların yapım sürecini, hikâyelerini, kimlerin yaşadığını ve günümüze kadar uzanan hikâyelerini anlatan arşiv değeri taşıyan bir belgesel.” (Gain, 2023).

Özgürlük Kaç M2? (2021)

"Küçük evlerdeki büyük hayatların programı. Hayatın anlamını özgürlükte bulmuş ve doğadaki küçücük evlerinde kocaman bir hayat kurmuş insanları anlatan bir mini belgesel serisi. Alaçatı'da denizin dibinde, Datça'da bir tepenin üzerinde, Göcek'te bir vadide ama ille de doğanın içinde minicik evlerinde yaşayan bu insanların değişim hikayeleri ve ilham veren evleri GAİN'de." (Gain, 2023).

Şokopop (2021)

"Şokopop, "Kavga, polemik, basitlik, skandal, hepsi bu kanalda" diye özetlediğini Şokopop kanalını Gain'e taşıyor. Seda Sayan'ın Kadırga yıllarını "Bir Bacının Anatomisi" başlığıyla mercek altına alan Şokopop, Demet Akalın-Hande Yener kavgasını, ünlülerin ilişkilerini detaylarını, Seda Sayan - Erol Köse gibi tüm olayları eğlenceli bir dille anlatıyor. Şokopop, Magazine yeni bir format getiriyor." (Gain, 2023).

Baştan Başla (2022)

"Şef Sinem Çapraz doğada sürdürülebilir bir yaşamın peşine düşüyor. Doğadan aldıklarını doğaya geri verebileceğin, onunla mücadele etmek yerine uyum sağlayabileceğin bir hayat nasıl mümkün?" (Gain, 2023).

Yoldan Gönüllü Çıktım (2021)

"Ünlü fotoğrafçı Levent Özçelik, Volvo'ya atlıyor ve yoldan gönüllü olarak çıkıyor.Dünyanın az bilinen doğal güzelliklerini keşfediyor. Fotoğraf karesi gibi manzaraları izlerken dünyada böyle yerlerin olduğuna inanmayacaksınız." (Gain, 2023).

800 Derece (2021)

"28 Temmuz'dan başlayan yangınlar ancak 12'nci günde kontrol altına alınabildi. 47 ilde toplam 240 yangın çıktı.8 kişi hayatını kaybetti. 5 il 18 ilçe ve 99 köy yangınlarda ağır yara aldı. 31 bin dekar tarım alanı 100 bin hektara yakın ormanlık alan yandı. 5000'e yakın çiftlik hayvanı ve binlerce orman hayvanı öldü, binlercesi de yaşam alanını kaybetti. Mirgün Cabas ve GAİN haber ekibi oradaydı." (Gain, 2023).

Covid On9 (2020)

“Pandeminin ortaya çıktığı ilk günlerde hastanelerde, yoğun bakım servislerinde neler yaşandı? Kapanan okullar, restoranlar, ilk kez eve kapanan insanlar bu sert değişimle nasıl baş etti?” (Gain, 2023).

Gıda İsrافی (2022)

“Sadece Türkiye’de yıllık 7 milyon ton gıda israfı oluyor. Bir yandan açlık, bir yandan çöpe atılan tonlarca yiyecek... Peki bunu önlemek mümkün mü?29 Eylül Küresel Gıda Kaybı ve İsrافی Farkındalık Günü’ne özel bu belgeseli kaçırmayın” (Gain, 2023).

Bir Şifa Bağımhsının İtirafı (2021)

“Kızımın çaresi olmayan hastalığına çözüm arayan bir anne, yogadan şaman ayinlerine, sülük tedavisinden ayuverdik beslenmeye kadar giden şifa arayışına çıkar. Ela Başak Atakan’ın aynı isimli kitabından uyarlanan gerçek hayat hikayesinin dökü-dramasında hem bu maceraya hem de uzmanların görüşlerine tanıklık edeceksiniz” (Gain, 2023).

Yaşıma Başıma Bakmadan (2022)

“Yaş ilerledikçe tutku biter mi? Bir spora, bir sanata veya bambaşka bir şeye kafayı takmak için illa 'genç' olmak mı gerekir? Kürekle İtalya’ya giden, her gün koşan, durmaksızın şarkı söyleyen kısacası yaşına başına bakmadan bildiği yolda yürüyenlerin hikayeleri GAIN’de” (Gain, 2023).

Ben Varım (2021)

“‘Erkek işi’ diyenlere kulak tıkayıp kendi bildiği yoldan giden her zorluğa rağmen ‘Ben varım’ diyen sıra dışı kadınların başarı hikayeleri” (Gain, 2023).

Mucize Kadınlar (2021)

“Kendilerini çizgi dışındaki tutkulara adayan, topluma sözde değil gerçek anlamda ‘etki eden’ kadınların gerçek hikayeleri” (Gain, 2023).

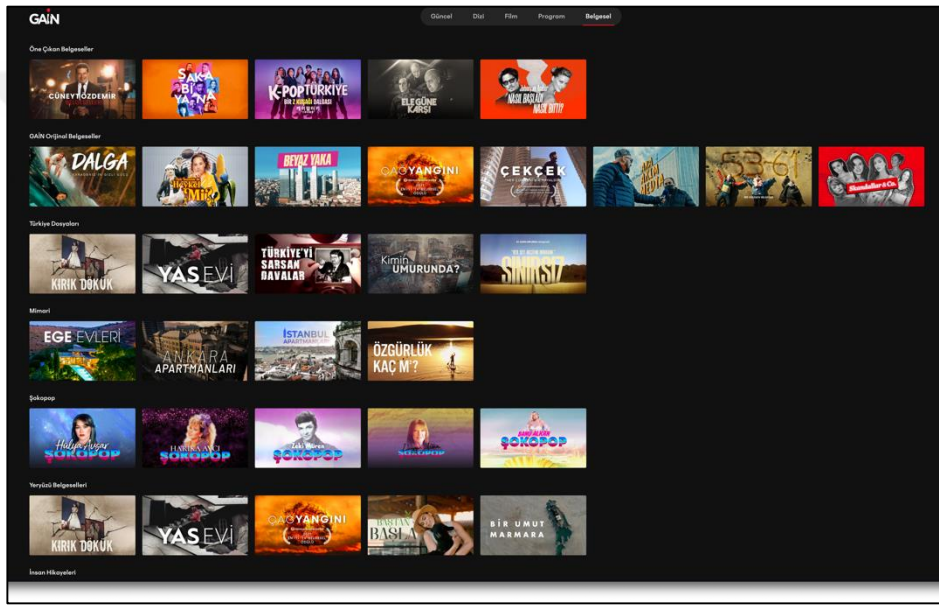
93 Yazı (2021)

“Her yaz özeldir ama bazı yazlar efsanedir. Yaşayanların asla unutmayacağı, görmeyenlerin "Bunlar gerçekten yaşandı mı?" diyeceği, Michael Jackson’lı, Madonna’lı, Metallica’lı 1993 yazında, İstanbul’dayız. Dev stadyum konserlerini işin başındaki isim olan Ahmet San’ın yanı sıra Teoman, Meltem Cumbul, Mabbas,

Yasemin Mori, Melis Danişmend, Şafak Ongan, Güven Erkin Erkal, Kanat Atkaya, Özer Sarısakal, Doğu Yücel ve Deniz Toksoy bu özel seneye tanıklık etmiş müzisyen, yorumcu, müzik yazarı ve gazeteciler anlatıyor” (Gain, 2023).

Ah Sanal Dünya (2021)

“Dijital bir dünyaya kapı aralandı. Oradan girmeye çalışıyoruz ama buranın kuralları yok, etik kodları yok ve bildiğimiz her şeyi unutmamız gereken yeni bir alan.”İlyas Salman, Duygu Özaslan, Pucca, Emre Günsal ve Zeynep Yatkın anlatıyor” (Gain, 2023).



Resim 4.6. Gain platformunda yer alan belgesel içerikleri
(Kaynak: <https://www.gain.tv/belgesel>)

Gain’in belgesel içeriklerine bakıldığında çevre, teknoloji, mimari, kültür-sanat, toplumsal olaylar vb. birçok konu bulunmaktadır. Türkiye’deki dijital platformlar arasında en fazla belgesel içeriğinin Gain platformunda olduğu görülmektedir. Platformdaki belgesel yapımlarının bir kısmı Gain özel yapımıyken bir kısmı da lisanslama yoluyla dışarıdan alınan yapımlardır. Ayrıca Gain platformu bu belgesellerin çoğunu GAIN Youtube kanalında ücretsiz şekilde de yayınlamaktadır.

EXXEN

Arabeskin Aşık Kadınları (2022)

“Milyonları etkileyen arabesk müziğin erkek starları baba, imparator ve kral olurken; kadın yıldızları kaybetti, kaybettirildi. Kimi aldatıldı, kiminin her şeyi elinden alındı,

yüzüne kezzap atıldı, kimi şaibeli bir trafik kazasında can verdi. Arabeskin kadınları, neden söyledikleri şarkılarda anlattıkları hikayelerin kahramanı oldu? Bu belgesel, erkek iktidarının gölgesindeki bu melankolik dünyada kaybolan kadınların izini sürüyor.” (Exxen, 2023).

Hayaller Gerçekler (2022)

“Kazara meşhur olan Instagram fenomeni Zeynep ve konfeksiyon işçiliğinden kalan zamanda dizilerde figüranlık kovalayan eski apaçi Ergün, hayallerinden uzakta bambaşka iki Türkiye gerçekliği yaşıyor.” (Exxen, 2023).

Yazgı (2021)

“Yazgı, oldukça zorlu hayat mücadeleleri veren 8 farklı kişinin hayatlarına ışık tutuyor.” (Exxen, 2023).

Türkiye’deki Seri Katiller (2021)

“Bu belgeselde, “Kolicı Katil” olarak bilinen Orhan Aksoy, çiviyle işlediği cinayetleri sebebiyle “Çivici” olarak hatırlanan Süleyman Aktaş, “Çumra Canavarı” Abdullah Aksoy ve kendisini avcı, öldürdüğü insanları av olarak tanımlayan Hamdi Kayapınar’ın, çocukluğundan bugüne hayatı, iç dünyası, suç işleme biçimi ve motivasyonu konu ediliyor.” (Exxen, 2023).

Arda (2021)

“Her futbolcunun hayallerini süsleyen kulüplerde sayısız başarılarla imza atan Arda Turan, sahip olduğu her şeyi top oynayarak ya da kavga ederek kazandığını söylüyor. Peki gerçekten öyle mi? Kazanmak ve kaybetmek üzerine, tüm sıfat ve ön yargılardan uzak bir anlama çabası: Arda” (Exxen, 2023).

Pascal Nouma (2021)

“Çılgın, yardımsever, deli, duygusal, agresif, sevecen... Fransa'dan Türkiye'ye uzanan hikayesiyle Pascal Nouma'nın fırtınalı hayatı bu belgeselde gözler önüne seriliyor.” (Exxen, 2023).

103 Gol (2021)

“Süper Lig tarihinin galibiyet, puan ve gol rekorunu hala elinde bulunduran efsane bir takım. Fenerbahçe'nin unutulmaz 1988-89 sezonunun hikayesi... 4 bölümden oluşan bu belgeselde, başarının kahramanları o günleri kendileri anlatıyor.” (Exxen, 2023).

Nusaybin Cinleri (2021)

““Nusaybin Cinleri” din, batıl ve tarihin aynı anda yaşandığı Nusaybin Gırnavaç'da, gürül gürül çağlayan derenin ardındaki rüzgârlı tepede; imamlar, papazlar ve köylülerin anlattığı ortak bir masal.” (Exxen, 2023).

2008 Milli Takım Hikayesi (2021)

“008 Avrupa Kupası'ndaki efsane geri dönüşlerle tüm dünyayı kendine hayran bırakan Türk Milli Takımı'nın kahramanları, o günleri kendi ağızlarından anlatıyor.” (Exxen, 2023).

Tosuncuk (2021)

““Çiftlikbank” Türkiye'nin en büyük dolandırıcılık skandallarından biri olarak tarihe geçti. Bu skandalın arkasındaki isim olan “Tosuncuk” lakaplı Mehmet Aydın'ın hikayesini ve büyük vurgunun yarattığı etkiyi 140journos'un gözünden izleyin.” (Exxen, 2023).

Cadde Cadde İstanbul (2021)

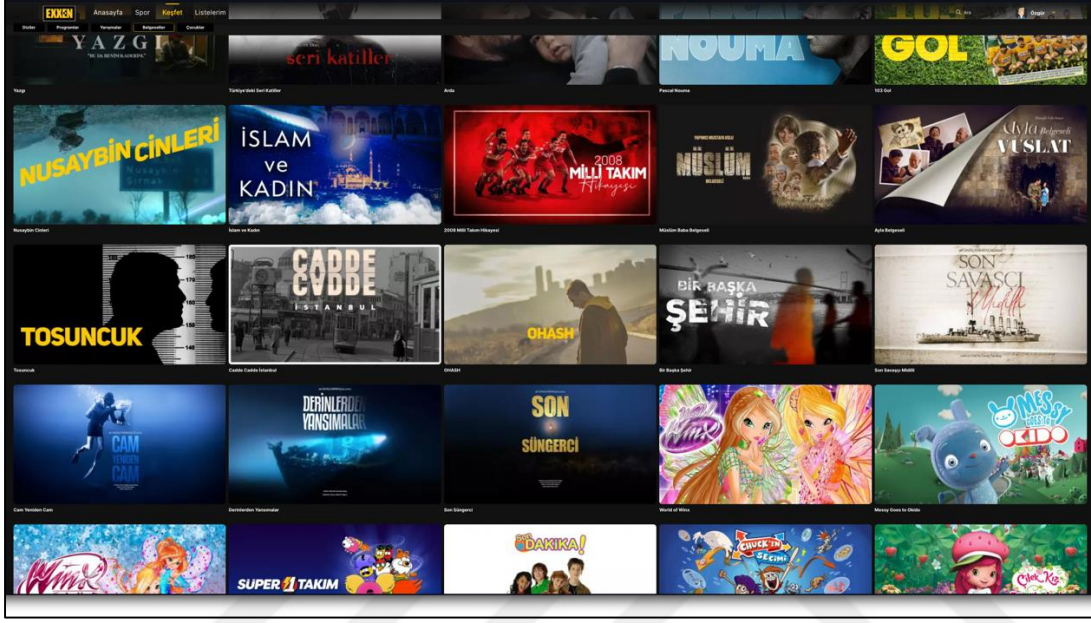
““Şehrin eskileri ona ruhunu verirken, yeni gelenler tutkusunu katar.” Bu belgesel, İstanbul'un caddelerini karış karış gezerek, şehrin çok kültürlü yapısını ve tarihe nasıl tanıklık ettiğini gözler önüne seriyor.” (Exxen, 2023).

Ohash (2021)

“Henüz 17 yaşında olmasına rağmen rap müzik dünyasında adını duyuran “OHASH” bugünlere nasıl geldi? Babasıyla İran'dan Türkiye'ye uzanan yolculuğu ve burada kurdukları hayat onu nasıl etkiledi? Bu bölümde bu soruların ve daha fazlasının cevaplarını bulacaksınız.” (Exxen, 2023).

Bir Başka Şehir (2021)

“Milyonlarca kişinin yaşadığı İstanbul'da herkesin başka bir hikayesi bulunuyor. "Bir Başka Şehir" meslekleri, yaşam tarzları ve bakış açılarıyla diğerlerinden çok daha farklı bir hikâyeye sahip olan kişilerin yaşamlarına odaklanıyor.” (Exxen, 2023).



Resim 4.7. Exxen platformunda yer alan belgesel içerikleri
(Kaynak: <https://www.exxen.com/tr/explore#Belgeseller>)

Exxen platformundaki belgesel yapımlarının farklı türlerde olduğu görülmektedir. Spor, tarih, çevre gibi konularda belgeseller vardır. Ancak Exxen platformu kurulduktan sonra yayınlanan belgesel içeriklerinin devamı gelmemiştir. Belgesellerin çoğu 2022 yapımı, diğerleri ise daha eskidir. 2023 yılında yayınlanmış bir belgesel bulunmamaktadır (Exxen, 2023).

BLU TV

Dünyayı Döndüren Kamyon Yazıları (2023)

“Yolların emekçilerinin yüreklerinden dökülenlerdir kamyon yazıları. Kimi nasihattir, kimi sitem, bazen kızgınlık, bazen pişmanlık, bazen de mahcubiyet içerir kamyon yazıları. Bir bakarsınız imkânsız bir aşkın yansıması, bir de bakarsınız en büyük hasretin izleridir. Ama içeriği ne olursa olsun hayata dair en güzel notları kamyon yazılarında bulursunuz. Kamyonların arkasında yüzümüze yayılan tebessümün gerçek kahramanları kamyon şoförleri; yazıya döktükleri duygularını bu belgesel ile izleyici ile paylaşıyor.” (Blu TV, 2023).

Efsane T (2020)

“Türkiye'nin ilk Tofaş belgeseli olan Efsane T, sadece bir araç tutkusunu anlatmaktan daha derine inerek Tofaş camiasını merkezine alıyor. Türkiye'nin yedi bölgesinden Tofaş sahiplerini ve kültürünü anlatan belgesel serisi Efsane T BluTV'de!” (Blu TV, 2023).

Eko Eko Eko (2023)

“Eko Eko Eko belgeseli, modern kentli insanın gezegenin yaşadığı ekolojik çöküşe nasıl tepki verdiğini sorguluyor. Belgeselde Ceren Moray'ın canlandırdığı iki karakter, günlük hayatta hepimizin aklını kurcalayan ekolojik çıkmazlara yanıt arıyor. Alanında uzman 26 akademisyen mevcut ekonomik düzenin ekolojik anlamda sürdürülebilir olup olmadığını ortaya koyuyor.” (Blu TV, 2023).

Ünlü Var Mı? (2023)

“Sabahın ilk ışıklarına kadar ünlü peşinde koşup, “skandal” haber kovalayan dört acar magazin muhabirinin tüm yıla yayılan, İstanbul gecelerinden Bodrum'a uzanan, çarpıcı ve eğlenceli hikayesi.” (Blu TV, 2023).

Oyun (2022)

“Belgesel serisi, video oyunları endüstrisinin doğduğu 1970'li yıllardan itibaren global ölçekte başarı yakalayan oyun sektörünün Türkiye'de 1980'lerde ortaya çıkışına ve günümüzdeki gelişimine odaklanıyor. Son yıllarda uluslararası başarıya ulaşan yerel oyun üreticileri, içerik üreticileri ve yayıncılar ile belli bir yaş aralığı göz etmeden amatör-profesyonel oyunculara odaklanarak sektörün farklı dinamiklerine eğlenceli bir bakış açısı sunuyor.” (Blu TV, 2023).

Çiftçi (2022)

“Sencer Solakoğlu, profesyonel bir girişimci olarak ülke tarımının gelişmesi, mekanizasyon çalışmaları ve üretimde verimin artırılması üzerine uzun yıllardır kafa yoran ve hayatını bu ideale adanmış bir çiftçidir. Bundan on yıl önce, Bursa Karacabey'de kurduğu Feyz-Süt işletmesiyle birlikte süt üretimine başlayan, Türkiye'de örnek teşkil edecek modelleri ve bilimsel yöntemleriyle maksimum seviyelerde süt üretimine ulaşan ve daha sonra hayata geçirdiği Feyz-Tarım projesiyle de tarımsal verimlilikte sınırları zorlayan Sencer Solakoğlu, 2020 yılı itibariyle mısır

rekoltesinde dünya rekorunu kırmayı hedefliyor. Dünyanın mısır üretiminde en güçlü ülkesi olan ABD, her yıl bu üründen rekor seviyelerde verim alırken, bu üreticilerin başında gelen Amerikalı çiftçi David Hula son dört yılın üretim rekorunu elinde bulunduruyor. Ülkemizden ise tek bir kişi bu rekoru kırmak için mücadele veriyor. Sencer Solakoğlu ve ekibinin tüm yıl boyunca mısırdaki dünya rekorunu kırmak için verdikleri büyük çabayı, benzersiz bir emeği ve tarıma yön verecek yenilikçi buluşları izlerken, geçmişini ardında bırakıp kendini üretime ve ülkesine adanmış bir tarım kahramanının yaşamını izleyeceksiniz. Tarım Eski Bakanı Mehdi Eker, Prof. Ersin İstanbulluoğlu ve Feyz-Tarım ekibiyle yapılan röportajlar ve çiftlik hayatından kesitlerle birlikte, dünyayı değiştirmek için ihtiyaç duyduğumuz o ilham verici mücadeleye tanıklık edeceksiniz.” (Blu TV, 2023).

Liderlik Sırları (2022)

“İş insanlarının başarı hikayelerine farklı bir bakış açısı getiren StoryBox ekibinin, BluTV izleyicileri için hazırladığı Liderlik Sırları; çalışma hayatında karşılaşılabilecek zorlu süreçler, şirket yönetiminin sırları ve büyümeye giden yolda izlenecek stratejileri anlatıyor.” (Blu TV, 2023).

Operasyon (2021)

“Operasyon belgeseli, geçmişin sayfalarını aralıyor ve yakın tarihimizdeki kırılma noktası olan operasyonları özgün bir dille anlatıyor. Bu mini belgesel serisi; bilinmeyen, görülmeyen ve konuşulmayan izini sürerek tarihe yeniden not düşüyor.” (Blu TV, 2023).

Düğün (2021)

“Aşiret Düğünü Hiç 5000 kişiyi halay çekerken gördünüz mü? Doğu aşiretlerine ve geleneklerine ilk elden şahit olun. “Gece kulüpleri bizim için düğünlerimizdir”, diyen bu eğlenceli insanların gerçek dünyasını deneyimleyin. Bu bölümde; hem Doğu’nun 300 yıllık kıyafet kültürünü tanıyacak hem de dillere dolanan Kürtçe şarkıları düğünlerin efsane karakteri Tıvorlu İsmail’in ağzından izleme keyfine erişeceksiniz. Peki, aşiret düğününde altınlar olmadan olur mu?” (Blu TV, 2023).

Emeğe Övgü (2021)

Gülcan Kaya. 1982 Tokat doğumlu. ‘Umut dağıtmak benim işim’ diyor. İnsan umudu olmadan yaşayamaz ki! İstiklal caddesinde ‘Akşam çekiliyor, bu akşam!’ diye bir ses

duyarsanız bilin o piyangocu Gülcan'dır. 'Bağırılmazsan satamazsın' diyor Gülcan, ilk zamanlar utandığından bağıraramamış ve biletler elinde dönmüş her defasında. Şimdi 'İyi ki piyangocu oldum' diyor. İnsanları mutlu etmek, talihlerini artırmak onu tatmin ediyor. Kendisi için tek dileği var kırmızı bir araba almak..." (Blu TV, 2023).

Şamanın Yolunda (2021)

"İnsanlık tarihinin kadim kültürlerinden ve ilk psiko-spritüel öğretilerinden olan Şamanizm, insanların benlik arayışını, birlik ve ait olma hissiyatını besleyen bir sistemdir. Belgeselde şaman rehberlerin anlatıcılığı eşliğinde şamanik çemberlere, psikoaktif bitki seremonilerine ve trans ayinlerine katılan insanların, bu ritüellerde ne aradıkları ve nelerle karşılaştıkları tüm gerçekliği ile gösteriliyor. Üç arkadaş üzerinden ilerleyen belgesel ruhsal ve bedensel cesaret, disiplin, teslimiyet isteyen, zaman ve mekânın ötesinde bir yolculuğa dönüşüyor." (Blu TV, 2023).

T Kuşağı (2021)

"Kimsenin izlediğini kabul etmediği fakat vazgeçemediği bir uygulama: TikTok! Fenomenlerinin bile korkarak adım attığı bu dünya şimdilerde Z kuşağı ile özdeşleşerek bir kuşağa sesini duyurma fırsatı verdi. Bununla da kalmadı, bu uygulama daha şimdiden kendi kuşağını yaratmayı başardı. Peki, gündelik yaşantımıza bu kadar nüfuz eden TikTok, görüldüğü kadar masum mu?" (Blu TV, 2023).

Aslı Gibidir (2021)

"Müslüm Gürses, Yılmaz Güney ve Ayhan Işık'a benzerlikleri ile tanınan ve Adana'da yaşayan Bülent Şevik, Ethem Akpolat ve Hanifi Keleş'in kendi kimlikleri ile benzerleri arasındaki trajikomik hikayeleri anlatılmakta. Benzerlerinin hayata bakışlarını kendilerine benimseyip, günlük hayatlarında onlar gibi giyinip, onlar gibi konuşan ve onlar gibi sevilen insanlara dönüşmüşlerdir." (Blu TV, 2023).

Karagümrük (2021)

"Karagümrük Mahallem' bir dönem İstanbul'un en kıymetli bölgelerinden biri olan Karagümrük'ün yıllar içerisinde sosyal, ekonomik ve kültürel olarak nasıl değiştiğini konu alıyor. Belgeselde mahallelinin hayallerine ve gerçeklerine birinci ağızdan şahit oluyoruz." (Blu TV, 2023).

Dövüşçü (2020)

“Ringdeki mücadeleyle hayat mücadelesi ne kadar benziyor? Farklı hayatlara sahip bir grup insan; tek ortak noktaları dövüş sevdaları. Kimisi varlıktan gelmiş, kimisi yokluktan, kimisi en iyilerle dövüşmüş, kimisi önüne kim çıkarsa... Ringde kıran kırana mücadele veren modern gladyatörler, bu şaşalı hayatın öteki yüzünü anlatıyor.” (Blu TV, 2023).

Ultrastories (2020)

“Tribün bir zevktir, bir renktir, bir aşktır. Futbol coşkusu en içten yaşayanların gerçek tribün hikayelerinin anlatıldığı Ultrastories, kendini takımlarına adayan taraftar gruplarının geçmişlerine, maç öncesi ritüellerine ve heyecanlarına odaklanıyor.” (Blu TV, 2023).

Dijital Flörtleşme (2020)

“Akıllı telefonların hayatımıza girdiği gün, flört alışkanlıklarımız da sonsuza kadar değişti. 5 bölümden oluşan “Dijital Flörtleşme” çağımızın ilişki biçimlerine odaklanarak; takılma kültürü, stalk, dating uygulamaları, ilk date ve sexting konularını inceliyor. Sosyal medya ve online dating uygulamaları flört alışkanlıklarını ne yönde dönüştürdü? Kimler bu yöntemi tercih ediyor ve neden? Süreç nasıl başlıyor, gelişiyor ve neler yaşanıyor gibi soruların cevaplarını, insanların gündelik hayatında yaşadığı deneyimlerle anlamaya çalışıyoruz.” (Blu TV, 2023).

Hayaller Bizim İki Gözüm (2020)

“Hayaller Bizim İki Gözüm; şehrin varoş tabir edilen mahallelerinde yaşayan insanların hayatlarına ve hayallerine odaklanan 6 bölümlük bir seri. Çarpık kentleşmenin ve türlü kavgaların; tuhaf hobileri, tuhaf alışkanlıkları olan bu insanların ortak bir amacı var: YIRTMAK. Yırtmak için de çeşitli yollar bulmuşlar. Bazıları illegal, bazıları da fazlaca hayalperest. Kimisi bomba bir rap albümü çıkarıp paranın altında kalma peşinde kimi ise Sıfır Bir gibi bir dizi yapıp ünlü olmanın... Her bölümde bu hayalperestlerin hayallerini, günlük hayatlarını ve icra ettikleri hayal ürünlerini izlediğimiz serinin yönetmenliğini Benim Varoş Hikayem’in yönetmeni Yunus Ozan Korkut üstleniyor.” (Blu TV, 2023).

Kafalarına Göre (2020)

“Kafalarına Göre, ekibin 21 günlük Latin Amerika gezisinde yaşadıkları maceraları konu alıyor. 5 bölümden oluşan seri Brezilya, Peru, Kolombiya ve Arjantin’de geçiyor” (Blu TV, 2023).

Ankara Havası (2020)

“Ankara Havası, yıllar içinde toplumda ve insanların algısında yaratılan “Ankara” imajını, Ankara’nın nevi şahsına münhasır alt kültürlerini inceliyor. Ankara; başkent olmasının yanında Atatürk aşığı, büyük taraftar ve her ilin abisi konumunda. Her telden çalmasıyla meşhur şehri, kendine özgü unsurlarıyla anlatılıyor. Ankaragücü’nden ODTÜ’ye, Çinçin’den Ankara oyun havasına...” (Blu TV, 2023).

Ganyan (2020)

“At yarışı kültürü; Türkiye’de yaş, meslek ayırt etmeden Cumhuriyet tarihinin ilk yıllarından beri kendine farklı bir yer edindi. Türkiye’deki at yarışı kültürünün özgün hikâyeleri, seyisler, at sahipleri, yarış severler, jokeyler ve bahisçilerin anlatımıyla Ganyan’da gözler önüne seriliyor. At yarışı teması altında her bölümünde başka bir hikâyeyi anlatan Ganyan, bütün varlığını kaybeden bir bahis severin üzüntüsünden, yetiştirdiği atı madalyalar kazanan bir seyisin mutluluğuna kadar içerisinde birçok duyguyu barındırıyor” (Blu TV, 2023).

Pavyon (2019)

“Pavyonlar, Ankara eğlence sektörünün yaklaşık %80’ini karşılmasına ve il ekonomisini kayda değer bir biçimde beslemesine rağmen, efsaneleşmiş klişelerin yarattığı söylemler sebebiyle genişçe bir kısım tarafından kabul görmez. Konsomatrisler, müdavimler, yalnızlar, âlemciler, işletmeciler, bolca neon ışık, kabarık hesaplar... Ülkenin bir kesimince ‘tabu’ olarak kabul gören pavyon kültürü, seride etraflıca ele alınıyor” (Blu TV, 2023).

Kafayı Yersin (2019)

“Yemek moda ve seyahat videolarıyla beğeni kazanan sosyal medya fenomeni Sibil Çetinkaya ve 'AhmetKarya' hesabından yaptığı sit-com paylaşımlarla fenomen olan Ahmet Aksöz; Türkiye'nin farklı bölgelerini gezip kafayı yedirtecek tatlar arayarak geleneksel gezi-yemek programlarını ti'ye alıyorlar” (Blu TV, 2023).

Sıkışmışlık (2019)

“140journos ve blutv'nin yeni belgeseli ‘sıkışmışlık’; farklı şehirlerde bambaşka hayatlar yaşayan 6 karakter üzerinden, izleyenleri kendileriyle karşılaştıkları gelgitlerle dolu bir yolculuğa çıkarıyor. Sıkışmışlık; bu çağın öfke, çaresizlik, utanç, kabulleniş ya da mutluluk duygularından oluşan bir antoloji ortaya koyuyor. Empati duyarak ve sıkça rahatsız hissederek izleyeceğiniz seride; umut var fakat mucizeler de gerçek hayatta olduğu kadar var” (Blu TV, 2023).

Parayı Vuranlar (2018)

“Türkiye’yi anlamak için orijinal belgeseller ve görsel hikayeler üreten 140journos’un yeni belgesel serisi Parayı Vuranlar, 90’lar Türkiye’sinin kontrolsüz günlerinde, ticari oyunlarla insanların parasını almayı başaran “girişimci”lerin hikayesi. İlk bölümde Türkiye’nin seri dolandırıcılarından “Jet Fadıl”, 2. bölümde özel televizyonların yaygınlaşmasıyla başlayan 900’lü hatlar furyası ve 3. bölümde ise saadet zincirleri modelini Türkiye’de ilk kez başlatıp milyonlarca kişiyi dolandıran Titan yer alıyor. 140journos, bugün Çiftlik Bank’ın yankıları hala sürerken yakın dönem ortak hafızamızdaki büyük dolandırıcıları ve "para vurgunları"nın izleyicilere hatırlatmayı amaçlıyor” (Blu TV, 2023).

Bize Gezmek Olsun (2018)

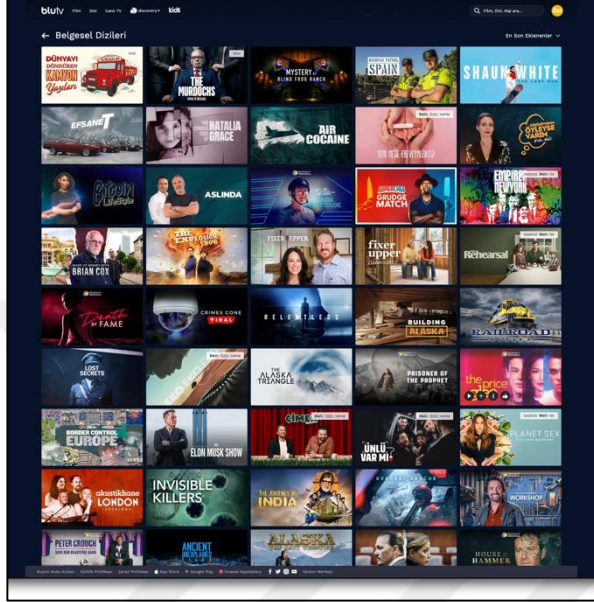
“BluTV’nin sevilen seyahat programı “Bize Gezmek Olsun” kabuk değiştirerek daha kalabalık, daha genç ve daha heyecan dolu bir rota ile “Gezginler Okulu”na dönüşüyor. Erkan Can ve Güven Kıraç, gezginlerin en sevdiği rota Tayland, Laos ve Kamboçya’yı geziyor. Bu sefer yol zor ve macera dolu ancak yanlarında tüm dünya ülkelerini gezen tek Türk gezgin, Murat Fıçıcı ve yakın dostları Nejat İşler de var” (Blu TV, 2023).

Çalınmış Hayatlar (2017)

“Özgecan, Münevver, Sierra ve daha niceleri... Hayalleri, umutları olan, ölümleriyle bile tüm topluma alınması gereken dersler sunan kahramanlar. Kimilerini çok iyi tanısak da kimilerinin isimlerini bile bilmiyoruz. Çalınmış Hayatlar’da toplum vicdanında yara açan olaylar tüm gerçekliğiyle ekrana geliyor. Gerçek görüntüler, tanıklar ve dramanın iç içe geçtiği anlatımıyla, bildikleriniz veya hiç duymadıklarınız dökü-drama olan “Çalınmış Hayatlar”da..” (Blu TV, 2023).

Bir Ankara Polisiyesi (2022)

“Yayına girdiği ilk günden itibaren fenomene dönüşen Behzat Ç. karakterini hayranları anlatıyor. Neden çok sevildi, Ankara’yla ilişkisi ve ekranda yarattığı dönüm noktalarıyla, ikonik dizinin anatomisi masaya yatırılıyor.” (Blu TV, 2023).

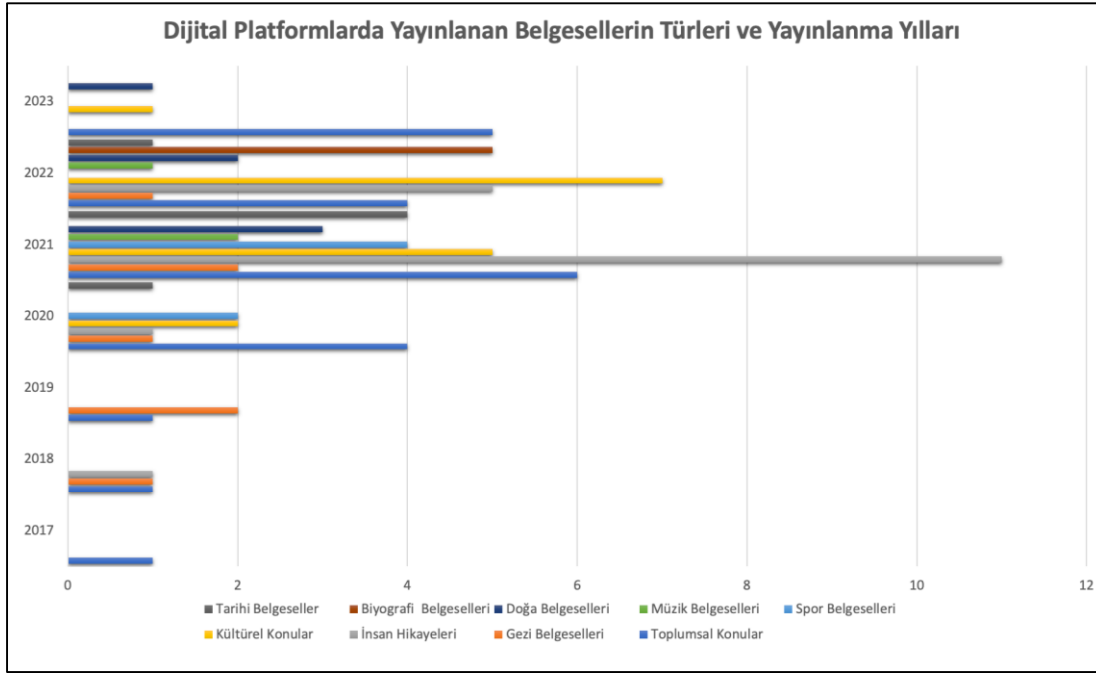


Resim 4.8. Blu TV platformunda yer alan belgesel içerikleri
(Kaynak: <https://www.exxen.com/tr/explore#Belgeseller>)

Discovery+ platformunun belgeselleri de Blu TV kataloğunda yer aldığı için platformda çok sayıda ve çeşitli konularda belgesel yapımı bulunmaktadır. Özel yapım belgesel serileri de, 140Journos yapım ekibinin Blu TV için 2018’de yaptığı Sıkışmışlık (2018) ve Parayı Vuranlar (2018) belgeselleri ile başlamıştır. Daha sonrasında Pavyon (2019), Ganyan (2020), Ankara Havası (2020), Hayaller Bizim İki Gözüm (2020), Eko Eko Eko (2023) gibi belgesel filmleri ile özel yapımlar devam etmiştir. Dilan Karadağ’a (2023) göre şu anda platformda 20’den fazla özel yapım bulunmaktadır. Devam eden prodüksiyonlarla bu sayı artmaktadır.

Netflix, GAIN, Exxen ve Blu TV belgesel içerikleri Tablo 3.1.’de temalarına göre kategorilere ayrılmıştır. Kategorilendirme çalışmasında Barnouw’un (1983, s.187,189) bahsettiği belgeselci rollerinden (kâşif, muhabir, ressam, taraftar, propagandacı, savcı, şair, kronikçi, girişimci, gözlemci ve katalizör) ve dijital platformların yapmış olduğu türlerden faydalanılmıştır. Örneğin Barnouw’un (1983) belirttiği keşif ve tarih belgesellerinden esinlenerek çalışmada gezi, tarih, doğa, biyografi gibi kategoriler oluşturulmuştur. Gain

ve Blu TV platformlarında yer alan sınıflandırmalardan yola çıkılarak da müzik, spor belgeselleri ve insan hikayeleri, toplumsal konular gibi türler belirlenmiştir.



Resim 4.9. Dijital Platformlarda yayınlanan belgesellerin türleri ve yayınlanma yılları Tablo 3.1.'e göre 2017 yılından 2023 yılına kadar dijital platformlarda belgesel içeriği olarak 88 adet belgesel olduğu dikkat çekmektedir. Platformlarda yayınlanan ilk belgesel içeriği 2017 yılında Blu TV'de yayınlanan Çalınmış Hayatlar (2017) belgeselidir. 2018 Yılında Parayı Vuranlar (2018), Bize Gezmek Olsun Gezinler Okulu (2018), Sıkışmışlık (2018) belgeselleriyle dijital platformların belgesel içerikleri artarak devam etmiştir. 2019 yılından itibaren Pavyon belgeselinin kazanmış olduğu popülerite ile birlikte belgesel yapımlarında bir artış olduğu gözlenmektedir. 2020 yılında belgesel içeriklerinin sayısı 10'a yükselmiştir. Gain dijital platformunun 2020 yılında yayın hayatına başlaması belgesel içeriklerindeki artışın bir diğer sebebi olarak düşünülebilir. Gain platformu yayın hayatına, özel yapım olan çok sayıda orijinal içerikle başlamıştır. Özellikle 2021 yılında Gain platformunda 20 belgesel yapımı olduğu dikkat çekmektedir. 2022 yılına gelindiğinde ise Gain'in yayınladığı belgesellerin 15'e, 2023 yılında ise 5'e düştüğü görülmektedir. Bu düşüşte Gain Medya'nın el değiştirmesinin bir etkisi olduğu iddia edilebilir. 2021 yılında yayıncılık faaliyetine başlayan Exxen platformunun belgesel içeriklerine bakıldığında 13 belgesel yapımı olduğu görülmektedir. Bu belgesellerden 11'i platformun kurulduğu yıl olan 2021'de yayınlanmış, kalan 2'si de 2022 yılında yayınlanmıştır. Platformun kuruluş aşamasında ana akım sayılabilecek konularda

belgeseller hazırlandığı ancak daha sonra devamının gelmediği görülmektedir. Netflix'in belgesel içeriklerine bakıldığında ise 6 belgesel yapımıyla karşılaşılmaktadır. 2020 yılında tarihi doküdrama olan Rise of Empires: Ottoman (2020) ve Saklı İstanbul (2020) belgeselleri, 2022 yılında ise Yaparsın Şekerim (2022), Caniko (2022), Terim (2022), Genco (2022) belgeselleri üretilmiştir. Bu anlamda Netflix'in de aynı Exxen gibi istikrarlı bir belgesel film üretimi yapmadığı söylenebilir. Platform 2021 ve 2023 yıllarında hiç belgesel film üretmemiştir.

2016 yılında yayıncılık faaliyetlerine başlayan Blu TV ise ilk belgesel filmi 2017 yılında yayınlamıştır. 2018 yılında 2, 2019 yılında 3 belgesel yayınlayan platformun, Pavyon'un gördüğü ilgiden sonra belgesel yapımlarını arttırdığı söylenebilir. Buna göre 2020 yılında 8, 2021 yılında 7, 2022 yılında 4 belgesel yapımı ve 2023 yılında ise 3 belgesel yapımı yayınlamıştır. 2023 yılında bu sayının düşmesinin sebebi 6 Şubat 2023 Türkiye Kahramanmaraş'da yaşanan deprem felaketine bağlanabilir. 6 Şubat depreminden sonra birçok projenin ertelenmiş ya da iptal olmuş olması bir yana, sonrasında üretilen belgesel içeriklerinin büyük çoğunluğunun depreme odaklanan belgeseller olduğu dikkati çekmektedir. Ayrıca Sarp Kalfaoğlu'nun (2023) da belirttiği gibi belgesel filmlerin kâr getirisi az olduğu için platformlar 2023 yılında belgesel film üretmekten kaçınmıştır. Buna rağmen Dijital platformların yayınladığı belgesel film sayıları değerlendirildiğinde en istikrarlı görünen platformun, kuruluşundan itibaren her yıl içerik üretmeye devam eden Blu TV olduğu görülmektedir. Belgesel yayını istikrarı konusunda ikinci sırada Gain platformu gelmektedir. 2021 – 2022 yılları Gain platformunun en çok belgesel yayınladığı dönem olmuştur. Exxen platformunun açıldığı yıllarda yayınladığı belgeseller dışında düzenli bir biçimde belgesel yayınlamadığı görülmektedir. Netflix'de benzer şekilde istikrarlı bir belgesel film üretimi yapmamıştır.

Tablo 3.1.'e bakıldığında Toplumsal Konular kategorisindeki belgesel yapımlarının yoğunlukta olduğu görülmektedir. Toplumsal Konular, toplumu doğrudan ya da dolaylı biçimde etkileyen olayları, toplumda çok farklı hikayelere sahip birey ya da grupların ya da toplumun belirli bir kesiminin hikayeleri ya da problemlerine değinen bir kategori olarak tanımlanabilir. Örneğin Blu TV'de yayınlanan Ganyan (2020) belgeselinde at yarışları ve at yarışı kültüründen bahsedilirken, Gain'de yayınlanan İstanbul'a Sürgün (2022) belgeselinde farklı ülkelerden İstanbul'a gelmiş ve İstanbul'da yaşayan insanların hikayeleri üzerinden göç olgusu ele alınmıştır. Yine Gain'de yayınlanan Beyaz Yaka

(2021) belgeselinde genellikle hizmet sektöründe yer alan, plazalarda yaşayan, modern işçi sınıfı olarak tanımlanan beyaz yakalılarının durumu ve yaşadığı sorunlar ele alınmıştır. Toplumsal Konular kategorisinden sonra en çok belgesel yapımının yer aldığı kategori ise hayatın farklı kesimlerinden insanların hikayelerine odaklanan İnsan Hikayeleridir. Bu kategoride 18 belgesel yapımı bulunmaktadır. Kültür ve sanat alanında çeşitli konuları ele alan Kültürel Konular kategorisinde de 15 belgesel yapımı bulunmaktadır. Gezi Belgeselleri kategorisinde 7 belgesel yapımı bulunurken, Spor, Doğa ve Tarih belgesel kategorilerinde ise 6'şar adet belgesel yer almaktadır. Ayrıca Biyografi Belgesellerinde 5, Müzik Belgeselleri kategorisinde de 3 adet belgesel film yer almaktadır.

Bu türler arasından Toplumsal Konular ve İnsan Hikayeleri konulu belgesel yapımlarının daha fazla olduğu görülmektedir. Bunun sebepleri arasında toplumu ilgilendiren olaylar ve durumların her dönemde izleyicilerin dikkatini çekmesi gösterilebilir. Ayrıca toplumun farklı kesimlerinden ve farklı statülerdeki insanların hayatlarının konu edildiği belgesellerin de katarsis etkisi oluşturduğu için izleyicinin ilgisini çektiğini iddia etmek mümkündür.

Genel olarak bakıldığında bu belgesellerin belli bir üslupta çekildiği görülmektedir. Literatüre, resmi olmasa da, "140Journos tarzı"¹ olarak geçen belgesel biçiminin, Tablo 3.1.'de yer alan tüm kategorilerdeki belgesellerin kurgu tarzları, müzik kullanım biçimleri, geçişler ve kesmelerinde etkili olduğu dikkat çekmektedir. Dijital platformlardaki belgeseller, birbirlerine benzedikleri bir sıkışmışlık alanı içerisinde girmiş görünmektedir. Bu benzerlik alanı içerisine Pavyon belgeselini de katmak mümkündür. Öte yandan Tablo 3.1.'in ortaya koyduğu gibi, Pavyon Belgeseli'nin yayınlandığı 2019 yılından sonra, belgesel yapımlarının sayısında ciddi bir sıçrayış olduğu görülmektedir. Pavyon'un izleyici sayısının yüksek oluşu, kazancını ve izleyici sayısını arttırmayı amaçlayan diğer platformların ve diğer yapımların da belgesel filmlere ilgisini arttırdığı söylenebilir. Ancak bu ilginin birbirine benzer üslupların kullanılması dolayısıyla ne kadar uzun süreceği tartışmalıdır. Tablo 3.1.'e göre 2023 yılında belgesel yapımlarında görünen düşüş, depremden ötürü net bir bilgi veremediği için sonraki yıllardaki belgesel üretimi ve izleyici oranları arasındaki ilişki incelenmelidir.

¹ Youtube'da yayın yapan, genellikle toplumsal konulara odaklanan belgeseller çeken 140Journos kanalının yapımları ilgi görmeye başlayınca, dijital platformlar da bu yapımlara anlatsal ve yapısal olarak benzeyen belgeseller ortaya çıkarmaya başlamış ve böyle bir tarz ortaya çıkmıştır.

5. SONUÇ

Belgesel Sinema, başlangıcından günümüze kadar dikkate değer bir evrim geçirmiştir. 19. yüzyılın sonlarında Lumière Kardeşlerin toplu şekilde filmler göstermesiyle başlayan süreç analog teknoloji kullanılarak hareketli görüntülerin kaydedilmesini ve gösterime sunulmasını mümkün kılan teknolojilerin gelişimine, ardından dijital teknolojilerin hâkim oluşuna kadar devamlı bir ilerleme göstermiştir. Belgesel sinema, sinemanın temellerinin atıldığı, ortaya çıktığı dönemden itibaren hep var olmuştur. Belgesel sinema dinamik, dönemin atmosferinden sürekli beslenen ve belgesel filmcilerin hayata dair gördükleri her şeyi belgesel sinemaya katmasıyla sürekli kendini yenileyen bir yapıdadır. Ayrıca belgesel sinemacılar, teknolojik gelişmeleri ve sinemacıların hayatını kolaylaştıracak ekipmanları yakından takip etmiş, her yeniliği belgesel anlatısının içerisine dahil etmiştir.

20. yüzyılın büyük bir kısmını kapsayan analog film döneminde hem sinema kameraları hem de projektörler için film şeritleri kullanılmıştır ve bu da film endüstrisinin büyümesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere birçok ülkede sinema büyük bir endüstri haline gelmeye başlamıştır. 1927 yılında sinemada sesin kullanılması da sinemaya olan ilginin giderek arttığının göstergesidir. Bu arada, 20. yüzyılın ortalarında analog video teknolojisinin gelişmesi siyah-beyaz televizyonu ve video kayıt cihazlarının ortaya çıkmasını sağlayarak video üretimini kitleler için daha erişilebilir hale getirmiştir.

1960'larda renkli televizyonun piyasaya sürülmesi ve 1970'lerde VHS ve Betamax gibi video kayıt formatlarının ortaya çıkışının, insanların görsel içeriği tüketme biçiminde bir değişim yarattığı ve filmlerin toplu izlenen salonlardan evlerin içerisine giriş yaptığı söylenebilir. 1980'lerde ilk taşınabilir video kamera olan Sony Handycam'ın piyasaya sürülmesiyle önemli bir sıçrama yaşanmıştır ve kişisel video kaydı, dijital düzenleme amatör kullanımların artmasıyla sonuçlanmıştır. Böylece kullanıcılar özel anlarını profesyonel bir kamera sistemine ihtiyaç duymadan kaydetmeye başlamıştır.

1990'lar analog teknolojiden dijital teknolojiye geçişin yaşandığı yıllar olmuştur. Dijital video kamera kaydı ve dijital video düzenleme yazılımlarının yaygınlaşması yeni norm haline gelirken, süreç, filmlerin, televizyon programlarının ve hatta sinema projeksiyonlarının büyük çoğunluğunun dijital formatlara dönüşmesiyle devam etmiştir. Analog video teknolojisinin dijitalleşmesi yalnızca daha fazla esneklik,

yaratıcılık ve maliyet verimliliği sağlamakla kalmamış, aynı zamanda kullanıcıların görsel içerik oluşturma, tüketme ve dağıtma biçimlerini de yeniden dönüştürmüştür. Süregelen bu teknolojik evrim, video üretim ve izleme ortamını şekillendirerek görsel medyanın dinamik doğasını ortaya çıkarmıştır. Bu dinamik yapı her geçen gün kendini yenilemekte ve yeni medyumlar yaratmaktadır. Tüm bu bilgilerin ışığında, bu çalışmada, belgesel sinemanın tarihsel süreçte ne gibi değişimler yaşadığı, teknolojik gelişmelere bağlı şekillenen anlatı yapısı, teknik ve yapısal gereklilikler üzerinde durulmuştur. Belgeselciliğin Analog Video dönemi itibariyle (maddi imkânların el vermesi ve teknik gerekliliklerin kolaylaşmasıyla) hızlı bir ivme kazandığını söylemek mümkündür. Belgesel sinemacılar Betacam kameralarını alıp sokağa inmiş ve kameralarını hayatın içine çevirmişlerdir. Hikâye anlatımındaki bu kırılma belgeselcilikte adeta bir patlama yaşanmasına olanak sağlamıştır. Analog Videodan sonra yaşanan dijital devrim ile birlikte de belgesel anlatıcılığının sınırları giderek genişlemiştir. Dijital yayın platformlarının yaygınlaşmasıyla izleyiciler belgesel film ve dizilere de daha fazla ilgi göstermeye başlamış, bu ilgi sonucunda yayın platformları içeriklerine belgesel yapımları da eklemiştir.

Çalışmada Türkiye’de hizmet veren dijital yayın platformlarından Netflix, Gain, Exxen ve Blu TV’nin yerli yapım belgesel içeriklerine bakılmıştır. Buna göre, Kasım 2023 itibariyle Gain’de 41, Blu Tv’de 28, Exxen’de 13, Netflix’te ise 6 adet belgesel içeriği bulunmaktadır. Gain ve Blu TV’de belgesel departmanları bulunmaktadır ve çok çeşitli konularda belgeseller yayınlamaktadırlar. Güncel konular, toplumsal ve siyasi olaylar, spor, ekoloji, mimari, doğal afetler, toplumun sosyolojik yapısı gibi konularla ilgili belgeseller her iki platformda da yayınlanmaktadır. Yine Exxen’de de spor ağırlıklı olmak üzere çeşitli konularda belgesel yapımları mevcuttur. Netflix’e bakıldığında belgesel filmlerin yetersiz sayıda olduğu dikkat çekmekte, içeriklerde de yaşayan ya da ölmüş, topluma mal olmuş kişilerin belgesellerinin yoğunlukta olduğu görülmektedir.

Belgeselin internet ortamıyla birlikte yeni bir forma kavuştuğu, internetin dinamiklerine göre yeniden şekillendiği görülmektedir. Dilan Karadağ (2023) bu konuyla ilgili olarak internette yayınlanacak belgesel içeriklerinin dinamik bir kurguya sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Güncel müzik kullanımı, hızlı kesmeler gibi teknik gerekliliklerin olması gerektiğinin kaçınılmaz olduğu vurgulanmaktadır. Dijital

platformlarda yer alan belgesel yapımlarına bakıldığında Dilan Karadağ'ın belirttiği hususlara dikkat edildiği, belgesellerin dijital platform izleyicisine göre şekillendiği ve yapısal olarak birbirlerine benzediği görülmektedir. Bu tarzda üretilen belgeseller izleyiciyi yakalamış, internetin ulaşılabilirliği sayesinde herkesin izlemesine olanak oluşturmuştur. Özellikle Youtube üzerinde yayıncılık yapan 140Journos isimli kanalın belgesel içerikleri oldukça dikkat çekmiştir. Daha sonra 140Journos ekibi Blu TV için de belgeseller hazırlamıştır. 140Journos belgesellerinin gördüğü ilgi, üretilen diğer belgesellerin de 140Journos yapımlarına benzer şekilde üretilip kurgulanmasına neden olmuştur. 140Journos'un yarattığı bu etkiye benzer bir durum Pavyon belgeseli için de geçerlidir. Pavyon, dijital belgesellerin popülerliğine katkıda bulunarak, dijital platformlarda belgesel yapımların daha çok izlenmesini sağlamıştır. Üçüncü bölümde ele alınan, Blu TV'de yayınlanmış olan Pavyon belgeselinin, platformlara belgesel üretim sürecini hızlandırdığı görülmektedir. Pavyon belgeseli Blu TV'de yayımlandıktan sonra özellikle sosyal medyada izleyicilerin dikkatini çekmiş, yüksek bir popülerite kazanmıştır. Geri dönüşlerin hızlı ve olumlu olması, belgeselin ikinci sezonunun yapılmasının önünü açmıştır. Pavyon'un birinci sezonunun yayınlamasının ardından platformda belgesel departmanı kurulmuş ve özel yapım belgesellere daha çok yer vermeye başlanmıştır. Dilan Karadağ'ın (2023) aktardığına göre de Pavyon 5,729,122 kişi tarafından izlenmiştir. Bu sayı bir belgesel yapıyı için oldukça yüksektir ve Türkiye'de sinemalarda yayınlanan bir belgeselin bu sayıya ulaşması mümkün görünmemektedir. Bu açıdan bakıldığında dijital platformlar belgesel sinemacılar için yeni bir mecraya dönüşmüş ve ürettikleri belgesellerin daha fazla izleyiciye ulaşma imkânı da artmıştır. Platformların da Pavyon'un kazandığı bu popülerite ve yüksek izlenme oranlarından sonra belgesel alanında içerikler ürettirmesi ve yayınlaması ülkemizde belgesel sinemanın popülerlik kazandığını destekler niteliktedir. Pavyon ve diğer belgesel yapımlarına içerik çerçevesinden bakıldığında daha ticari, izleyicinin merakını uyandıracak konulara sahip olduğunu görülmektedir. Ancak bu içerikler zaman içerisinde birbirine benzemeye başlamış, yaratıcı hikâye anlatımı zayıflamıştır. Dijital platformların temeldeki motivasyonu "izlenme" kaygısı olduğundan dolayı belgeseller de 140Journos'un ortaya çıkardığı popüler tarzdan etkilenmiş ve zaman içerisinde kopya yapımlara dönüşmüştür. Dijital platformlardaki belgesel yapımları, güçlü bir alt metin ve söylemden uzak, politik olarak kendini herhangi bir yere konumlandırmayan yapımlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak dijital platformlarda yayınlanan belgeseller yayınlanan mecraaya göre hikâye anlatma biçimi, teknik ve yapısal olarak dönüşüme uğramış, yapım öncesi, yapım sonrası ve gösterim aşamaları dijital dünyaya göre adapte olmuştur. Yeni medya ve dijital yayıncılık çerçevesinde belgesel yapım şekilleriyle birlikte içerikleri de değişmiştir. Buna yapılan görüşmelerde Dilan Karadağ, Sarp Kalfaoğlu ve Sami Öztürk de değinmiştir. Kurgu tarzlarının değişmesi, müzik kullanımının artması, geleneksel belgesel kurallarının dışına çıkılması gibi konular yapılan görüşmelerde belirtilmiştir. Ancak Sarp Kalfaoğlu'nun ve Sami Öztürk'ün görüşmelerde belgesel yapım bütçelerinin hâlâ yetersiz seviyede olması nedeniyle nitelikli belgesellerin az çıktığını, belirli konular etrafında, kendini tekrar eden belgeseller yapıldığını belirtmesi de belgesel sinemanın bir kısır döngüde olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmaya dijital platformların yaygınlaşmasının belgesel sinemaya olumlu bir katkı sağlamış olduğu varsayımıyla başlanmıştır. Ancak çalışmanın sonucunda gelinen noktada, Türkiye'de dijital platformların etkisiyle belgesel yapımının nicelik olarak artmış olduğu ancak nitelik olarak güçlenmeye ve çeşitlenmeye devam etmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Yapılan görüşmelerle de dikkati çeken bu durum, nitelik olarak belgesel sinemanın tekdüzeleşmesi, popüler olan içeriklerin ve belgesel tarzlarının, üslupların kendini sürekli tekrar eder hale gelmesi gibi sonuçlar doğurmaktadır. Bu bağlamda ileriki çalışmalarda dijital platformların belgesel sinemanın niteliğinde nasıl bir değişime neden olduğu daha ayrıntılı olarak incelenebilir. Ayrıca Dijital platformların belgesel içeriklerini nasıl değiştirdiği, bu belgesellerin anlattığı hikayelerin ve anlatım tarzlarının ne ölçüde yaratıcı ve özgün olduğu gibi sorular, ileriki araştırmalara konu olabilir. Sonuçta Dijital Platformların yaygınlaşmasının prodüksiyon ve gösterim aşamalarına olumlu bir katkı sağlaması ancak belgesel içeriklerinin de zenginleşmesiyle ve özgün yapımların desteklenmesiyle ortaya çıkacak, bu katkı, belgesel izleyicisi sayısının artmasına etki edecektir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2006). Sessiz Sinema. 1. Basım. Ankara: De Ki Yayınları
- Adalı, B. (1986). Belgesel Sinema Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması, s:13
- Ak. M. (2021). Dijitalleşme ve Yeni Medya Döneminde Belgesel Film Estetiği
- Akçora ,E., Kuruoğlu, H. (2017) Beyaz Perdeden Dijital Ortama Belgesel Filmin Serüveni, Belgesel Filmde Zamanın Ruhü: Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım Ed.Huriye Kuruoğlu ve Alev F.Parsa, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Aksoy, B., Gültan, A., Pecci, C., (2022). Terim. Türkiye: Goya Entertainment
- Akyol, O. (2016). Dijital Dönemde Gösterim, Ed. Rıdvan Şentürk, Dijital Sinema Kuramdan Tekniğe, İnsan Yayınları.
- Alaca, A. (2020). Ankara Havası. Türkiye: Ankara Film Evi
- Aral, G.A. (2018). A New Audience Experience: Revisiting Uses and Gratifications Approach in The Framework of Subscription Video-on-Demand Platforms, İstanbul Bilgi University Institute of Sciences, İstanbul,
- Ascher, Steven ve Edward Pincus. (1999). The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide For The Digital Age. 1. Basım. New York: Penguin Group,
- Atasoy, V. (2018). Bize Gezmek Olsun Gezinler Okulu. Türkiye: Blu TV
- Aymelek, Ü. O. (2021). Beyaz Yaka. Türkiye: SLOT Media
- Aymelek, Ü. O. Bayhan K., Aydoğdu C., (2018). Parayı Vuranlar. Türkiye: 140Journos, Blu
- Bamouw, E. (1983) Documentary: A History Of The Non-Fiction Film Revised edition. New York: Oxford University Press.
- Başlar, G. (2013). Akademik Bilişim 2013 – XV. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri 23-25 Ocak 2013, Akdeniz Üniversitesi, Antalya
- Baştan, S. (2004). Dijital Video Yayıncılığındaki Gelişmeler: Bilgisayar ile Televizyon Teknolojilerinin Birleşmesi. Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (12), 181-201. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/manassosyal/issue/49968/640544>
- Binark, M. (2007). Yeni Medya Çalışmaları. Dipnot Yayınları, Ankara
- Briggs, A. ve Burke, P. (2011). Medyanın Toplumsal Tarihi: Gutenberg'den İnternet'e, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Erkan Uzun, Kırmızı Yay.: İstanbul.
- Canikligil İ. (2016). "Hdslr: Film Çekiminde Kullanılan Sayısal Fototğraf Makineleri", Sayısal Fotoğraf Makineleri. Der. M. Zafer Arıcan. Eskişehir: Anadolu Ünivetsitesi Yayınları, 2013: s:106-129.
- Canikligil, İ. (2007). Dijital Video ile Sinema. 1. Basım. İstanbul: Pusula Yayınları.
- Canikligil, İ. (2014). Dijital Video ile Sinema. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cevher, E. (2016). Dslr Kameralarla Film Yapımının Biçeme Etkileri: "Film" Örneği
- Cevher, E. (2017). Dslr Kameraların Film Yapımına ve Biçemine Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi SBE.
- Chalaby, J. K. 2016, Television and globalization: The TV Content Global Value Chain, Journal of Communication, London, Vol:66, No:1.
- Christopher M. Cox, (2018). Programming – Flow in the Convergence of Digital Media Platforms and Television, *Critical Studies in Television*, 13/4 s.443.
- Erkılıç, H. (2016). Dijital Sinema: Yapım Pratiği Ve Kuramsal Tartışmalar Üzerine.
- Ertunç, M. A. (2021). Gain nedir? Nasıl kullanılır? Erişim Adresi: <https://shiftdelete.net/gain-nedir-nasil-kullanilir> Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023
- Eşeli. A. (2018). Yaşamayanlar. Türkiye: Braveborn, Bubi Film, İstanbul 74
- Fener, S. (2012). Hd Sinematografi. İstanbul: Bebek Tanıtım.
- Flaherty, R. (1941). Kuzeyli Nanook. Fransa, ABD: Les Frères Revillon

- Fogelman D. (2016 – 2022). This Is Us. ABD: Rhode Island Ave. Productions, Zaftig Films, 20th Century Fox Television
- Fuchs, C. (2014). Bilişsel Kapitalizm ya da Enformasyonel Kapitalizm? Enformasyonel Ekonomide Sınıfın Rolü. M. A. Peters ve E. Bulut (Ed.), Bilişsel Kapitalizm: Eğitim ve Dijital Emek (s. 137–189). İstanbul: Notabene Yayınları.
- Gider, N. (2007). Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema. Marmara İletişim Dergisi, 12 (12), 134-140.
- Goldberg, J. (2016 – 2018). The Path. ABD: Lucid Road Productions, True Jack Productions, Universal Television
- Guzel, E. (2016). Dijital Kültür ve Çevrimiçi Sosyal Ağlarda Rekabetin Aktörü: "Dijital Habitus" . Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 4 (1) , 0-0 . DOI: 10.19145/guifd.26114
- İnternet Web: Ulukan, G. Discovery, Online Video Platformu Blutv'nin Yüzde 35 Hissedarı Oldu, Erişim Adresi: <https://webrazzi.com/2021/01/19/discovery-online-video-platformu-blutvnin-yuzde-35-hissedari-oldu/> Erişim Tarihi: 22 Eylül 2023
- İnternet Web: Aslan, E. (2023). Türkiye’de Hangi Online Dizi-Film Platformu Daha Çok Kullanılıyor? Erişim Adresi: <https://webmasto.com/turkiyede-hangi-online-dizi-film-platformu-daha-cok-kullaniliyor-2022> Erişim Tarihi: 22 Eylül 2023
- İnternet Web: Başkut, Y. (2019,23Ocak). Netflix’in Zam Kararından Sonra Hulu’dan İndirim Duyurusu Geldi, Webtekno. Erişim adresi: <https://www.webtekno.com/netflix-inzamalarindan-sonra-hulu-dan-indirim-duyurusu-h61714.html#!> Erişim Tarihi: 15 Eylül 2023
- İnternet Web: Blu TV Belgeselleri, Erişim Adresi: <https://www.blutv.com/tum-belgesel-dizileri> <https://www.blutv.com/tum-belgesel-filmleri> Erişim Adresi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web: Blu TV CEO’su Aydın Doğan Yalçındağ Anlatıyor Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=VPLb_EJQIKE Erişim tarihi: 02.10.2023
- İnternet Web: Curry, D. (27 Eylül 2023), HBO Max Revenue and Usage Statistics (2023) Erişim Adresi: <https://www.businessofapps.com/data/hbo-max-statistics/#:~:text=Source%3A%20Company%20data-,HBO%20Max%20global%20subscribers,million%20global%20subscribers%20in%202022.> Erişim Tarihi:21 Eylül 2023
- İnternet Web: Eroğlu, Ö. Amazon Prime'in Güncel Abone Sayısı Açıklandı, Erişim Adresi: <https://www.donanimhaber.com/amazon-prime-in-guncel-abone-sayisi-aciklandi--132361> Erişim Tarihi: 20 Eylül 2023
- İnternet Web: Exxen Belgeselleri, Erişim Adresi: <https://www.exxen.com/tr/explore#Belgeseller> Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web: Exxen. (2023). Exxen Hakkında, Erişim Adresi: <https://www.exxen.com/tr> Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web: Fahrenheit 9/11 (Fahrenheit 911), Erişim Adresi: <https://web.archive.org/web/20120118184523/http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/4201423/year/2004.html> Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023
- İnternet Web: Forristal, L. (2021, 9 Şubat). Q1 2022, Including 4.3 Million with Hulu + Live TV. The Streamable. Erişim adresi: <https://thestreamable.com/news/hulu-reaches-45-3-million-subscribers-in-q1-2022-including-4-3-million-with-hulu-live-tv> Erişim Tarihi: 20 Eylül 2023
- İnternet Web: Gain Belgeselleri, Erişim Adresi: <https://www.gain.tv/belgesel> Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023

- İnternet Web: Genco, Netflix, Erişim Adresi: <https://www.netflix.com/tr/title/81629753>
Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web: Gordon, S. Popular Mechanics, (1953). s.227 Erişim Adresi: https://books.google.com.tr/books?id=UdwDAAAAMBAJ&pg=PA227&lpg=PA227&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Erişim Tarihi: 20 Ekim 2023
- İnternet Web: 'Harlan County': Ardent, Absorbing, Erişim Adresi: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1977/03/23/harlan-county-ardent-absorbing/17846a89-e4f6-46af-ad1f-170487593dea/> Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023
- İnternet Web: Hughes, M. Film And Video: History and Technical Aspects. (t.y.) Erişim Adresi: http://mhprofessional.com/downloads/products/0071791361/0071791361_chap10801.pdf
- İnternet Web: Icarus (2017) Erişim Adresi: <https://www.imdb.com/title/tt6333060/> Erişim Tarihi: 17 Ekim 2023
- İnternet Web: İçözü, T. Netflix, Yılın İkinci Çeyreğinde 6 Milyon Yeni Abone Kazandı, Erişim Adresi: <https://webrazzi.com/2023/07/20/netflix-yilin-ikinci-ceyreginde-6-milyon-yeni-abone-kazandi/> Erişim Tarihi: 20 Eylül 2023
- İnternet Web: Michael Moore releases Slacker Uprising for free on Net, Erişim Adresi: https://web.archive.org/web/20090112221036/http://www.meeja.com.au/index.php?display_article_id=258 Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023
- İnternet Web: Moon, M. (2021, 25 Kasım). Apple's Tv + streaming service reportedly has less than 20 million subscribers. Engadget. Erişim Adresi: <https://www.engadget.com/appleshwbiz-union-tv-service-20-million-subscribers-124041017.html> Erişim Tarihi: 20 Eylül 2023
- İnternet Web: Rise of Empires: Ottoman Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Rise_of_Empires:_Ottoman Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web: Silverman, L. (2013) The New Post Production Workflow: Today and Tomorrow. (t.y.) Erişim Adresi: http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/US_plugins_acrobat_en_motion_hub_Post_Production2.pdf Erişim Tarihi: 15 Eylül 2023
- İnternet Web: Stead, E. What countries is Apple TV+ available in? Erişim Adresi: <https://www.finder.com.au/list-countries-apple-tv-plus> Erişim Tarihi: 17 Ekim 2023
- İnternet Web: Taşkın, C., IPTV, OTT, ve Televizyonun Geleceği, 14.05.2014, Erişim Adresi: <https://www.linkedin.com/pulse/iptv-ott-ve-televizyonun-gelece%C4%9Ficebrailta%C5%9Fk%C4%B1n-phd-mba> Erişim Tarihi: 18 Eylül 2023
- İnternet Web: Terim, Netflix, Erişim Adresi: <https://www.netflix.com/tr/title/81435658>
Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web: Türkiye'nin En Fazla İzlenen Dijital Platformları – 2023, Erişim Adresi: <https://www.verikaynagi.com/grafik/turkiyenin-en-fazla-izlenen-dijital-platformlari-2023/> Erişim Tarihi: 29 Eylül 2023
- İnternet Web: Ulukan, G. (2019,25 Şubat). Netflix filmi Roma, "En İyi Yönetmen" dahil üç Oscar ödülü kazandı. Webrazzi. Erişim Adresi: <https://webrazzi.com/2019/02/25/oscar-2019-kazanalari> Erişim Tarihi: 17 Eylül 2023
- İnternet Web: Yaparsın Şekerim, Netflix Erişim Adresi: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-307412/#:~:text=Yaparsın%20Şekerim%2C%20Türk%20tiyatrosunun%20önemli,yazarlık%2C%20çevirmenlik%20ve%20yönetmenlik%20yaptı> Erişim Tarihi: 27 Eylül 2023

- İnternet Web: Yorumgüncel. (2020). Mubi nedir? Nasıl kullanılır? Hangi içerikler var?
Erişim Adresi: <https://yorumguncel.com/mubi-nedir-nasil-kullanilir-hangi-icerikler-var/> Erişim Tarihi: 20 Eylül 2023
- İnternet Web:Caniko, Netflix, Erişim Adresi: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-302244/> Erişim Adresi: 27 Eylül 2023
- İnternet Web:Titicut Follies Erişim Adresi:
http://userhome.brooklyn.cuny.edu/anthro/jbeatty/COURSES/non_fiction/titicut.html Erişim tarihi: 10 Ekim 2023
- Kalafatoğlu, Ş. T. (2019). Dijital Etkileşim Teknolojilerinin Belgesel Filmlerde Oluşturduğu Dönüşümler: Etkileşimli Belgeseller, Erasmus Eğitim Ve Sosyal Bilimlerde Uluslararası Akademik Çalışmalar Sempozyumu, s.44.
- Karaçelik, T. (2018) Bartu Ben. Türkiye: BKM, Karaçelik Film
- Karşanbaş, L. (2022). Dijital Platformlar ve Belgesel Sinema. İstanbul University - DergiPark.
- Katcher, A., Welch, R., Youssef, R. (2019 - ...) Ramy. ABD: A24 Television, A24, Cairo Cowboy
- Kırık, M.A. (2018). Popüler Kültür ve Kültür Endüstrisi Bağlamında ‘Yetenek Sizensiz Türkiye’ Program Formatına Yönelik Eleştirel Bir Analiz.Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,30,31-50.
- Koppler, B. (1976). Harlan Country, USA. ABD: Cabin Creek Films
- Koppler, B. (1990). American Dream. ABD, Birleşik Krallık: Catholic Communication Campaign, Channel Four Films
- Korkut, Y.O. (2020). Hayaller Bizim İki Gözüm. Türkiye: Zola Yapım
- Kutay, U. (213). Gerçeği Öldüren Kamera. İstanbul. Es Yayınları
- Küçükcan, U. Kesim M. Cemiloğlu Altunay M. Altunay A. (2013) Hareketli Görüntünün Tarihi.
- Küçükerdoğan , B. , Yavuz, T. , Zengin, İ. (2005). Video ve Film Kurgusuna Giriş, s:87
- Manovich, L. (2001). The Language of The New Media, MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.
- Marker, C. (1983). Sans Soleil. Fransa: Argos Films
- McGreevy B., Shipman L. (2013 - 2015). Hemlock Grove. ABD: Gaumont International Television, Mad Hatter Entertainment, ShineBox SMC
- Metin, S. (2022) Caniko. Türkiye: Porte Film
- Metin, S. (2022) Genco. Türkiye: Porte Film
- Metin, S. (2022). Yaparsın Şekerim. Türkiye: Porte Film
- Miller, B. (2017 - ...). The Handmaid’s Tale. ABD: Daniel Wilson Productions, The Littlefield Company, White Oak Pictures
- Mişçi, S., (2006). Yeni Medya Kullanımının Organizasyon Yapısı Üzerindeki Etkileri, Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim Uluslararası Konferansı Kitabı, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Mitra, A. (2010) Digital Video: Moving Images and Computers. Newyork: Chelsea House Publishers
- Moore, M. (1997). The Big One. ABD, Birleşik Krallık: Mayfair Entertainment International, British Broadcasting Corporation (BBC), Dog Eat Dog Films
- Moore, M. (2002). Bowling for Columbine. ABD, Kanada, Almanya: United Artists, Alliance Atlantis Communications, Salter Street Films International
- Moore, M. (2004). Fahrenheit 9/11. ABD: Fellowship Adventure Group, Dog Eat Dog Films, Miramax
- Moore, M. (2007). Sicko. ABD: Dog Eat Dog Films, The Weinstein Company

- Moore, M. (2007). Slacker Uprising. ABD: Dog Eat Dog Films, Westside Productions
- Nişancı, İ. (2023). Eko Eko Eko. Türkiye: Coop İstanbul, DFN Medya
- Ophuls, M. (1969). The Sorrow and the Pity.:İsviçre, Batı Almanya: Télévision Rencontre, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision (SSR), Norddeutscher Rundfunk (NDR)
- Orhan, A. (2018).“Sayısal Televizyon Yayıncılığında Fikri Haklar Bağlamında IPTV, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul,
- Osur, L. (2016). Netflix And The Development Of The İnternet Television Network. PhD Thesis. ABD: Syracuse
- Özel, S. (2020). Talebe Bağlı Video Servisleri Çağında Netflix Etkisi, İnsan&İnsan, 26, 115-138.
- Öztürk, S (2019 - 2021). Pavyon. Türkiye:Ancyra Production
- Öztürk, Ş.E. (2018) Sıkışmışlık. Türkiye:140Journos, Blu TV
- Pat Aufderheide, (2005) .“The Changing Documentary Marketplace,” Cineaste. Cilt no 30, Sayı No 3: 24-32,
- Pennebaker, D.A. (1967) Bob Dylan:Don't Look Back. ABD: Leacock-Pennebaker
- Rakı Ansiklopedisi. (2018), İstanbul: Overteam Yayınları
- Rıdvan Ş. (Der.), Dijital Sinema, İstanbul: İnsanart, s:87-110.
- Rıdvan, Ş.(Der.), Dijital Sinema, İstanbul: İnsanart, s:293-328.
- Rouch, J. (1961). Chronicle of a Summer. Fransa: Argos Films
- Sağlık, C. (2020). Pavyon Kültürünün Aile İçi Sorunlara Etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Sayır, D. Y. (2017) Çalınmış Hayatlar. Türkiye: D Production, Game Yapım
- Schenk, S.ve Ben, L. The Digital Filmmaking Handbook. 4. Basım, Massachusetts: Course Technology,
- Sharma, R. (2016.) The Netflix Effect: Impact of the Streaming Model on Television Storytelling, Wesleyan University, Connecticut University.
- Şahin, E. (2020 – 2022) Rise of Empires: Ottoman. ABD: Karga Seven Pictures, Netflix Studios, STX Entertainment
- Şahin, T., Aral, U. Eşeli, A., Özçelik, C.Ö., (2017). Yedi Yüz. Türkiye: Bir Film
- Tabak, C. (2020). Ganyan. Türkiye: Panda Film
- Tağ, Ş. (2003) Belgesel Sinema ve Türleri
- Torun, A.(2021). Sinemada Netflix’te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3) .370-387.
- Willimon, B. (2013-2018). House of Cards. ABD: Media Rights Capital (MRC), Netflix, Panic Pictures
- Kohan, J. (2013 - 2019). Orange Is The New Black. ABD: Tilted Productions, Lionsgate Television
- Wiseman F. (1968). High School. ABD: Osti Productions
- Wiseman, F. (1967). Titicut Follies. ABD: Osti Productions
- Yalçın, Ö. (2022). Yeni Küresel Dünyada Yeni Dijital Sinema, Dijital Televizyon: Netflix. K. Duman (Ed.), Netflix Etkisi Dijital Çağda Ekran Kültürü içinde (ss. 137-152). İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Yıldırım, C. (2013) Dijital Video Teknolojileri ve Sinemada Yeni Üretim Olanakları
- Yüce, S. (2017). Masum. Türkiye: D Production.
- Zorilla, M. M. (2021, 9 Haziran). "'Little America' Director Siân Heder Inks Multi-Year Overall Deal With Apple". Variety. Erişim adresi: <https://variety.com/2021/tv/news/sian-heder-apple-little-america-1234992523>





EKLER

EK-1. Görüşme

04.09.2023 Dilan Karadağ Görüşme

1. Kendinizden kısaca bahseder misiniz?

10 yıldır medya sektöründe çalışıyorum. 2017 yılından bu yana belgeselcilik yapıyorum. Belgesel yapmaya 140Journos'ta başladım. 3 buçuk sene orada editör olarak çalıştım. Yapım ekipleri içerisindeydim. Son 3 yıldır da yayıncılık tarafında BLU TV'de çalışmaktayım. Blu TV'de özel yapım belgesellerden sorumlu olarak çalışıyorum.

2. Blu TV'de hangi görevde bulunmaktasınız, yaptığınız işi biraz anlatabilir misiniz?

Blu TV'nin kendine ait olarak yaptırdığı belgeseller var. Bu belgesellerin yapılmasından sorumluyum. İçeride in-house olarak çalışan bir yapım ekibimiz bulunmamakla birlikte yapmak istediğimiz belgeselleri dışarıdan yapım ekipleriyle çalışarak yaptırıyoruz. Anahtar teslim olarak alıyoruz. Ben de sıfırdan yaratım sürecinden başlayarak yayına girene kadar olan tüm süreçlerini takip ediyorum. Hem Blu TV'nin içerisindeki ekiplerle iletişimde kalarak hem dışarıdaki yapım ekipleriyle iletişimde kalarak Blu TV'nin belgesel yayın politikası doğrultusunda bunların hayata geçirilmesini sağlıyorum.

3. Kütüphanenizdeki belgesel yapımları hakkında özellikle Blu TV belgesel yapımları hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Ben 140Journos'tayken Blu TV'ye yaptığımız belgeseller vardı. Ben de Blu TV ile bu şekilde tanıştım. Özel yapım belgesel yapmaya 140Journos'un Parayı Bulanlar belgeseli ile başlamışlardı. Daha sonra yine Sıkışmışlık belgeseli yapıldı. Ben de yapım ekibinin içerisindeydim. Daha sonra ise Pavyon belgeseli oldu. Pavyon çok fazla izlendi. Hala da Blu TV'nin en çok izlenen belgeselleri arasında. Pavyon'un gördüğü ilgiden sonra belgesele daha fazla ağırlık vermeyi düşündükleri için ekibin içerisinde kadrolu olarak belgeselden sorumlu bir kişi arıyorlar ve ben de o noktada dahil oluyorum. Şu an yaklaşık yirmiye yakın özel yapım belgeselimiz var. Genel izleyiciye de farklı profillerden izleyiciye de hitap ettiğimiz için, platformun içerisinde çok çeşitli bir kitle olduğu için belgesellerin türü, konu edindikleri temaları da yine çeşitlilik gösteriyor. Herkesin beğenerek izleyebileceği bir seçki yaratmaya çalışıyoruz.

EK-1. (devam) Görüşme

4. Pavyon'un yayınlandığı günden bugüne izlenmeleri, platformdaki yeri, popülerliği hakkında neler söyleyebilirsiniz.

Pavyon bugüne kadar en çok izlenen belgeselimiz. Pavyon yayınlandığı dönemde, 1.sezon için konuşursak, şaşırtıcı derece hiç beklenmedikleri bir izleme almışlar ve içerideki ekip için belgesele yaklaşımın değiştiği bir mihenk taşı olmuş. Dışarıda da “Ben Blu TV’de belgesel departmanında çalışıyorum.” dediğimde “A evet Pavyon’u izlemiştim.” dediği bir yapım. Yayınlanmasının üzerinden 4 yıl geçmesine rağmen hala konuşuluyor.

5. Pavyon'un bu yüksek izlenme oranlarına ulaşmasında, büyük popülerlik kazanmasının arkasında yatan gerekçeler sizce nelerdir?

Birinci sebep bence konusu. Daha önce girilmemiş bir yer olması. Türkiye’de yaşayan herkesin en az bir kere böyle bir yerin varlığını duyduğu, Ankara’da yaşıyorsa gitmediği ama merak ettiği, tırnak içerisinde tabu diyebileceğimiz bir mekân ve oradaki hayatları anlatıyor. Oraya girebilmiş olması bence en önemli sebeplerden birisi Pavyon’un bu denli popülerlik kazanmasında. İkincisi oradaki dünyayı çok organik bir biçimde anlatıyor olması. Gerçekten oranın bir parçasıymış gibi oradaki karakterlerin yanındaymışız gibi anlatıyor olması. Bir belgesel dış gözüyle veya dış ses anlatımıyla değil de mekânı ve oradaki ilişkiler ağını yaşatarak deneyimletiyor olması. Yapımla izleyen arasında bir mesafe yok. İzlediğinizde Pavyona gitmiş kadar oluyorsunuz. Bu deneyim ve izleme zevki de insanların birbirleriyle konuşmasına ve yapımın hızlı bir şekilde yayılmasını sağladı. Ayrıca belgeselde var olan karakterler çok güçlü. Hikayeleri çok başarılı. Yani belgeselden çıkarıp kendilerine ait kurmaca bir senaryo yazılabilecek kadar renkli insanlar ve belgeseli izlerken de izleyici açısından da belgeseli izlerken karakterleri takip etmek de güzel bir unsur olarak söylenebilir. Pavyondaki karakterler de kendi hikayeleri açısından tavırları, üslupları ve varoluşları açısından çok güçlü karakterler. Bunun da izlenme oranlarında ve beğenilmesinde etkili olduğunu düşünüyorum.

6. Dijital platformlardaki belgesel yapımlarının bu mecralara bağlı olarak yeni bir form kazandığını, geleneksel belgeselden farklı bir yerde durduğunu düşünüyor musunuz? Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?

Platformların belgeselin biçimini kesinlikle etkilediğine kesinlikle inanıyorum. Çünkü yıllar geçtikçe jenerasyonlar değişiyor, jenerasyonların izleme alışkanlıkları değişiyor.

EK-1. (devam) Görüşme

Şu anda içerik tüketiminde bulunan jenerasyonlar akıllı telefonlarla, streaming platformlarıyla yaşadıkları için bu tüketim hızında içerik tüketiyorlar. Dolayısıyla bu platformlarında bu ritme ayak uydurması gerekiyor. Platformlar bu ritme ayak uydururken birlikte çalıştıkları yapımcılardan talepleri de bu izlenme alışkanlıklarına uygun üretimlerde bulunmasını oluyor. Dolayısıyla zincirleme olarak hepsi birbirini etkiliyor. Örnek vermek gerekirse, dikey formatta filmler yapmak hayatımıza giriyor. Çünkü artık TikTok diye bir şey var. Orada biz dikey olarak izliyoruz içerikleri. Ya da Instagram hikayelerini dikey şekilde takip ediyoruz. Dolayısıyla dikey belgeseller ortaya çıkmaya başlıyor. Ya da dijital platformlar açısından bakıldığında bizim Blu TV olarak kullanmayı tercih ettiğimiz ya da etmediğimiz durumlar var. Mesela dış ses kullanımını çok tercih etmiyoruz biçimsel olarak. Çünkü hem veriler hem de kendi izleyici alışkanlıklarımız veya çevremizde gördüğümüz izleyici alışkanlıkları, dünyada izlediğimiz örnekler artık bunun sona erdiğini, insanların bunu takip etmediğini gösteriyor. Onun yerine jumpcutlarla hızlı kurgu tercih ettikleri, trendin bu olduğunu gösteriyor bize. Dolayısıyla biz de karşımıza bir gazeteci geldiğinde, belgeselini anlatmak istediğinde, “Böyle yapmak istiyorum.” dediğinde ona bu tür revizyonlar veriyoruz. “Bunun gibi haber anons videoları çekmeyin” diyoruz. Dolayısıyla başa dönecek olursak dijital platformların belgesel sinemayı şekillendirdiğini ve yeni bir biçime eriştirdiğini düşünüyorum. Müzik kullanımları aynı şekilde dahil olduğumuz biçimsel unsurlardan bir tanesi. Görsel dünyası da dahil olduğumuz biçimsel unsurlardan bir tanesi. Fakat sadece veri odaklı bir içerik üretmenin anlamlı olmadığını düşünüyoruz. Bizim de Blu TV’nin kimliği dediğimiz yayın stratejileri, yayın politikaları olduğu için birlikte çalıştığımız insanlara net sınırlar, algoritmaya göre sınırlar çizmemeye çalışıyoruz. Onların yaratıcılık alanları da bizim için önemli. Zaten onların yaratıcı bakış açılarından dolayı onlarla çalışmak istiyoruz. O yüzden de onların düşünme biçimlerini algoritmaya ya da kendi beğenilerimize göre sınırlamamaya çalışıyoruz. Sadece küçük yönlendirmeler yapıyoruz diyebiliriz. Bu yönlendirmeler genelde biçimsel durumlarla ilgili oluyor. Belgeselde içerik biçime göre daha az değişime uğradı bence. Örnek vermek gerekirse, insanlar günümüzde yolsuzluk ile ilgili bir belgesel izlediğinde öğrenmek istedikleri şeyler 90’lı yıllarla aynı şeyler aslında. Bazı temel prensipler 5n1k kuralı gibi, veriye dayalı verilmesi gereken şeyler değişmedi yıllar içerisinde. Hala aynı arayışlardayız sadece izleme biçimleri ile ilgili bir değişim olduğunu düşünüyorum.

EK-1. (devam) Görüşme

7. Blu TV’de yer alan belgesel içeriklerinin izlenme oranları hakkında neler söyleyebilirsiniz? Pavyon’un çok ilgi görmesi platformun izlenme oranını arttırmış olabilir mi?

Kesinlikle, Pavyon’u izlemeye gelen izleyiciler başka belgesel yapımlarını da izliyor. Ya da başka içerikleri izleyenler Pavyon’u izleyebiliyor. Ayrıca son yıllarda belgesel izlemeye bir geri dönüş söz konusu. Belgesel yapımlarının izlenmesinde canlanma gözlemliyoruz. Özellikle dünya genelinde baktığımızda Netflix’in true-crime belgeselleri çok fazla tüketiliyor. Dolayısıyla bir ilgi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat platformun genelindeki işleri birbiri ile kıyasladığımızda belgesel kurmaca işlere göre daha az izleniyor. İnsanlar kurmaca yapımları izlemeye, senaryolu işleri izlemeye daha çok geliyorlar. Bu içerikler için üye oluyorlar. Bir belgesel yapımları için üye olan insan sayısı daha az. Mesela yaptığımız stratejilerden bir tanesinden bahsedeyim. Behzat Ç. Dizisinin yeni sezonunu yapıyoruz. Behzat Ç. İzlemeye gelecek çok fazla insan olacağını düşünüyoruz. Dolayısıyla Behzat Ç. İle ilgili bir belgesel de yapıyoruz aynı dönemde. Behzat Ç. izlemeye gelen izleyicilerin o belgeseli de izlemesini istiyoruz. Bunu yaptık mesela son sezonda. Ankara ve Behzat Ç. ilişkisini inceleyen tek bölümlük bir belgesel yaptık. Nitekim de çok izlendi. Diziyi izleyen herkese belgesel de önerildiği için belgeseli bir şekilde izlemiş veya haberdar olmuş oldu. Böyle durumlarda içerikler birbirleriyle paslaştığında bunun belgesele olan ilgiyi de arttırdığını söylemek mümkün.

8. Teknik ve yapısal olarak bakıldığında Pavyon ve benzeri belgesel yapımları, geleneksel bir belgesel yapımla kıyaslandığında nasıl farklılıklar göstermektedir?

Geleneksel belgeseller yeni belgesellerde ses kullanımı çok fark ediyor. Sesten kastettiğim hem seslendirme hem müzik kullanımı anlamındaki sesler. Kurgu tarzları çok fark ediyor. Şu an bakıldığında bizim yapımlarımızda müzik kullanımı kontrast yaratmak yönünde. Biz dramatik bir şey gösteriyorsak arkasına duygusal bir müzik koymak yerine ilişkili başka bir tür kullanmayı tercih ediyoruz. Bir caz müzik koyuyoruz örneğin. Ama geleneksel bir belgeselde duygusal bir sahne varsa Aşık Veysel türküsü koyup oradaki duyguyu daha da yükseltmek gibi refleksler var. Biz müzik kullanımıyla daha çok bu tarz kontrastlar yaratıyoruz. Kurgu tarzları açısından bakıldığında çok daha hızlı kurgular var. Oturup insanlar iki saatlik bir şeyler izlemediği için parçalara bölüyoruz. Bir yapımları tek bir bölüm olarak koymak yerine mesela 25 dakikadan oluşan 4 bölüm halinde koyuyoruz. Dolayısıyla böyle bir stratejik bir fark var geleneksel belgesellere göre. İnsanların dikkat sürelerinin kısalmasıyla ortaya çıkan biçimsel farklılıklar bunlar. Görsel dünyası, kullanılan kameralar da fark ettiği gibi insanın gözünün görmeye alışık olduğu ve beğendiği şeyler de fark ediyor tabii. 30 yıl önceki estetik algılarla şu anki aynı olmadığı için ortaya çıkan farklılıklar da var bence. Çekim teknikleri değişiyor.

EK-1. (devam) Görüşme

9. Yine Blu TV’de yayınlanan ve tamamı iPhone ile çekilen Çıplak dizisi gibi bir belgesel yapımını da telefon ile çekmeyi planlıyor musunuz özellikle sosyal medya alışkanlıklarının ve mobil araçların bu kadar geliştiği bir dönemde?

Bizzat Çıplak gibi verebileceğim bir yapım örneği yok belgesel açısından fakat bu mobil hale gelme belgeseller açısından çok işe yarayan bir teknik oldu. Bazı durumlarda belgeselcilerin girdiği alanlarda çekim yapmak yasak olabiliyor. Gerilla tarzda çekimler yapmak gerekiyor. Dolayısıyla bu noktada yapım ekipleri telefonlarını çok kullanıyorlar. Küçük kameralar çok kullanıyorlar. Ancak bütün belgesel bu şekilde düşük kalitede görüntülerle yapılırsa orada izleme zorluğu çıkabilir. Fakat parça parça bu görüntülerin kullanılmasında bir sakınca görmüyoruz hatta yapımlara ekstra olarak değer kattığımızı da düşünüyoruz. Oradaki ham görüntünün, çok işlenmemiş olmasının bir samimiyet kazandırdığını düşünüyoruz. Pırıl pırıl görüntülerden ziyade, bir reklam filmi estetiğinden ziyade bunun bir belgesel olduğunu, gerçek dünyaya ait görüntülerden oluştuğunu izleyiciye hissettirmek istiyoruz.

10. Bir belgesel yapımını Blu TV’de yayınlamak için ya da yaptırmak için ne gibi kriterler arıyorsunuz?

Belgesel önerilerini herkes gönderebilir Blu TV’ye. Mail adreslerimizi düzenli olarak kontrol ediyoruz ve gelen tüm önerilere kim olduğuna bakmaksızın kontrol edip geri dönüş sağlıyoruz. Birinci aşama bu oluyor. Eğer öneriler arasına sıcak baktığımız projeler olursa sonraki kriterimiz o yıl bizim konu etmek istediğimiz belirli konu başlıkları oluyor. Örnek veriyorum ekoloji başlığı gibi. “Bu yıl ekoloji üzerine bir tema çalışmak istiyoruz.” diyoruz.

“Futbol çalışmak istemiyoruz.” diyoruz. Dolayısıyla futbol ile ilgili gelen önerileri otomatik olarak reddediyoruz. Yani o yıl belirlediğimiz yayın stratejisine göre eleniyor ya da seçiliyor işler. Daha sonra tabii yapan kişilerin geçmiş deneyimlerine yani daha önce kişilerle bir çalışma deneyimimiz yoksa gerçekten güvenebileceğimiz yapım ekipleri mi, daha önce böyle işler yapmışlar mı, aynı tarzlarda mı bakıyoruz gibi unsurları değerlendiriyoruz. Bir diğer kriter bütçeler tabii. Belgesel bütçeleri, platformun diğer drama yapımlarına göre çok daha cüzi rakamlar oluyor. Karşı tarafın bütçesi bizi çok aşıyorsa bir iş birliği yapamıyoruz. O konuda da uzlaşmaya varmamız gerekiyor. Genel olarak kriter olarak bunları söyleyebilirim.

EK-1. (devam) Görüşme

11. Blu TV'nin gelecek belgesel yapımları hakkında ne söyleyebilirsiniz? Hangi içerikler ve temalarla izleyicinin karşısına çıkacaksınız? İlerleyen yıllardaki belgesel alanındaki vizyonunuz nedir? Bu konularda neler söyleyebilirsiniz?

Son yıllarda Türkiye'de medya sektöründe bir daralma olduğu için, Blu TV bir streaming platformu olarak daha özgür bir alan yarattı. Bu yüzden biz de içeriklerimizi bu stratejiye göre belirlemeye çalışıyoruz. Örnek veriyorum bu yıl yapacağımız içerikler arasında 1.sezonunu yayınladığımız ekoloji belgeselinin 2.sezonu var. Ekoloji belgeselinde biz Türkiye'nin her yerini gezdik ve Türkiye'deki bütün ekolojik problemleri masaya yatırdık. İlk sezonda bunu yapmıştık. Bu kadar kapsamlı olarak her şeyi ele alan belgesel yapılmamıştı daha önce. Çünkü konu ekoloji olduğu için şirketleri ilgilendiren çok şeyden bahsediyoruz. Onları rahatsız edebilecek çok şeyden bahsediyoruz. Belgesel yapan bir platform olarak ekoloji konusunu anlatmak bizim sorumluluklarımızdan birisi olduğunu düşünüyoruz. 2.sezonda ise bu sefer yine Türkiye'yi gezmeye çıktık, ekibimiz dolaşiyor. Bu çevre sorunlarıyla ilgili mücadele veren insanları belgeliyoruz. Gerçekten bu konuyla alakalı yıllardır çabalayan, gönülünü vermiş ama bilinmeyen insanlar var. Bir diğer konumuz ise deprem. Türkiye bir deprem ülkesi fakat biz deprem konusunu sadece olduğunda gündeme getiriyoruz. Ama deprem konusu ülkemizde sürekli konuşulması gereken konulardan bir tanesi. Dolayısıyla bizim de belgesel politikalarımızdan bir tanesi de aslında bulunduğumuz ülkede neler konuşulmalı, neler önemli, insanlar neler konuşuyor sorulara cevaplar arayan içerikler üretebilmek. Bunların dışında içerik olarak eğlence kısmının da çok önemli olduğunu düşünüyoruz. Pavyon gibi yaşamın içinden eğlenceli yapımlar da sunabilmek istiyoruz. Pavyon'un çizdiği yoldan gidecek yapım arayışlarımız her zaman devam ediyor. Genel olarak böyle özetlenebilir.

12. Dijital platformlar ve belgesel yapımların geleceğiyle ilgili ne gibi öngörülerde bulunabilirsiniz?

İlginç bir çağda yaşıyoruz esasında bakıldığında. Gerçeklik dediğimiz şeyin tamamen büküldüğü ve gerçek dediğimiz şeyin kimse için bir önemi kalmadığı bir çağdayız. Özellikle sosyal medya, yapay zekâ görsel üretimleri vs. gibi şeylerle gerçeklik önemli olmaktan çıktı. Bundan birkaç yıl öncesine kadar yalan haberlere insanlar tepki gösterip ortalığı ayağa kaldırırken günümüzde ise neyin gerçek neyin yalan olduğunun kimse için bir öneminin kalmadığı onun ne kadar izlenebilir güzel bir şey olmasının daha önemli olduğu bir çağa doğru gidiyoruz. Dolayısıyla böyle bir çağda belgeselin gerçek bir şeyleri anlatıyor olması kim için ne kadar önem arz edecek bilmiyorum. Ama birilerinin bu alanı tutarak insanlığa “gerçekte bunlar oluyor.” demeye devam etmesi gerekiyor. O yüzden belgesel, teorik olarak hayatta çok önemli bir alanı işgal edecek bir yere doğru gidiyor. Ama insanlar bunu izler mi geçmişe kıyasla veya değer verirler mi ondan emin değilim.

EK-1. (devam) Görüşme

12.09.2023 Sarp Kalfaoğlu Görüşme

1. Kendinizden kısaca bahsedebilir misiniz?

34 yaşındayım ve 23-25 yaşından bu yana bu sektörün içerisindeyim. Aslından ben roman yazarı olmak istedim hep, bu konuda çok idealist düşüncelerim vardı. Kurumsal dünyanın içerisinde olmadan sadece yazarlığa konsantre olmak gibi bir düşüncem vardı. Ancak yaş geçtikçe ve para kazanmak zorunda kaldıkça başka şeyler yapmam gerekliliği ortaya çıktı. Hayalim üniversiteden sonra, yüksek lisansa başlamak ve hep akademinin içerisinde kalmaktı. Bir taraftan da yazmak istediğim romanları yazmaktı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransızca Mütercim Tercümanlık okudum. Fransa Orleon’da bir Erasmus sürecim oldu. Daha sonra yüksek lisans eğitimimi de aynı üniversitede Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde “Sinemada Polisiye Edebiyat Uyarlamaları” başlıklı tezle tamamladım. Daha sonra senaryo dersi alırken hocamın da teşviki ile yazdığı bir senaryonun senaryo ekibine dahil oldum. Daha sonra çeşitli ekiplerle tanışıp çalışma fırsatım oldu. Bir yapım şirketi ve kanal tecrübem oldu. 2016 yılında Blu TV yeni kurulurken ben de oraya başlamış oldum. 5 sene boyunca Doğan Yalçındağ ile birlikte çok keyifli bir serüven yaşadık. 5 senenin sonunda Blu TV Discovery yatırımını da aldıktan sonra ben de kariyerimde başka şeyler yapmak istedim. Hep yazmak istediğim bir roman vardı onu bitirdim. Daha sonra bir yapımcılık üzerinden devam etmek istediğim için şu anda Intermedya isimli dağıtım şirketinin yapım şirketi kısmında genel müdür olarak görev yapmaktayım.

2. Blu TV’de bulunduğunuz sürede hangi görevlerde buldunuz?

Anadil seviyesinde İspanyolca bilmemden dolayı Blu TV’deki ilk görevim İspanyolca İçerik Editörlüğüydü. Kısa süre sonra İçerik Yöneticisi oldum. Hem alım hem yapım hem de sitenin editöryal süreçlerinden sorumlu oldum. Daha sonrasında ise Dramalar Müdürü (Head of Drama) oldu ve ayrıldığı güne kadar da Dramalar Müdürü olarak devam ettim.

EK-1. (devam) Görüşme

3. Pavyon belgesel serisinin hikayesi nasıl başladı, siz ne zaman dahil oldunuz?

Sıfır Bir'in yükselişi ile beraber bize daha trash projeler gelmeye başladı. Bu dönemde pavyonu anlatan da çok hikaye gelmeye başladı. Bazıları ilgimi de çekiyordu çünkü pavyon kültürünü anlatan bir belgesel yapmak fikrine çok uzak değildim. Ancak konuştuğumuz kişiler hep konuyu işin bütçe kısmına getiriyordu. Durum böyle olunca da hikayeler benim içime sinmiyordu. Tek konsantrasyonun para olması beni rahatsız ediyordu. Daha sonra bir arkadaşım aracılığıyla Sami Öztürk ile tanıştık. Sami Pavyon projesini çok daha farklı bir bakış açısıyla, benim de saygı duyduğum isimlere referans vererek, iyi bir literatür taraması yapmış biri olarak bana anlattı. Konuya her yönüyle hâkim ve akademik bir dille değil eğlenceli bir taraftan anlatma arzusu vardı. Güzel olan tarafı da bunun bir kısmını çekmişlerdi. Daha sonra bana izlemek için çektikleri kısımları yollamışlardı ve bundan bir film yapmak istiyorlardı. Bu noktada iki kritik karar vermek gerekti. İlki bunu 120 dakikalık bir film yerine bölümlere ayırarak epizodik bir anlatımı tercih etmekte. İkincisi ise o dönem Behzat Ç'nin yapıum süreciydi ve bu projeyi de Behzat Ç ile aynı dönemde yayınlamak gerektiği idi. Çünkü Behzat Ç.'yi izlemeye gelen izleyicinin Pavyon belgeselini izlemeye yönlendirmek gerekiyordu. Bu iki gerekliliğin de başarıyla sonuçlandığını düşünüyorum. Dolayısıyla Pavyon'un yolculuğunu böyle özetleyebilirim.

4. Pavyon belgesel serisi Blu TV'de yayınlanmaya başlayınca ve sonrasında nasıl geri dönüşler aldınız?

Pavyon bizim için hem maddi hem de manevi anlamda doyurucu bir süreçti. Yatırım getirisi en yüksek projelerden birisiydi Pavyon bizim açımızdan. Hem maddi hem de manevi anlamda. Maddi açıdan zaten getirisi bellidir ama manevi açıdan şöyle gelişmeler oldu. Pavyon'dan sonra bir belgesel departmanı kuruldu. Dilan Karadağ onun üzerine ekibimize dahil oldu. İyi bir literatür taramasından, önemli akademisyenlerin görüşleri alındığı için proje hassas bir konuyu kimseyi üzmeden, rencide etmeden anlatabilmiş oldu. Çünkü bu hikâyeyi çok kötü bir yerden de anlatabilirsin, çok yıkıcı, yıpratıcı bir yerden de anlatabilirsin. Ama Pavyon ne anlattığını bilerek, herhangi bir seksist, ırkçı ya da kırıcı bir ifadeyi barındırmadan anlatabilmiş olması çok bence çok kıymetli. Bunu iyi becerebilmiş olmanın yarattığı sektörde de manevi bir karşılık oldu. "Blu TV ciddi işler yapıyor, düşünüyor yaptığı işler üzerine, iyi bir editoryal ekibi var." şeklinde bir izlenim oluştu. Bunun insanlara geçiyor olması da manevi olarak kazanımlarımızdan birisi oldu.

EK-1. (devam) Görüşme

5. Pavyon belgesel serisi sizce dijital platformlarda yayınlanan belgeseller açısından nasıl bir önem teşkil etmektedir?

Belgesel denilen konu Türkiye’de birazcık netameli bir konu yayıncılık açısından bakıldığında. “Burdan dönüş olmuyor, iyi karşılık alamıyorsun” gibi bir bakış açısı hakim. Mesela geçtiğimiz dönemde Gain platformu bir sürü belgesel yaptı. Ama dönüp baktığında hiçbirini konuşulmadı. Pavyon’un 10’da 1’i kadar bile konuşulmadı. Projelerin içeriğinden bağımsız olarak söylüyorum bunları. Bir şeyi tutturamadığın zaman, çalıştıramadığın zaman algı “Bunu neden yapıyorsun, bunlar ölü projeler, bunlara neden yatırım yapıyorsun, niye amme hizmeti yapıyorsun?” gibi söylemlere gidiyor. Ama değil, bunları çalıştırmayı bilersen, doğru şekilde bunları sunmayı bilersen bunlar çok karlı projelere dönüşebiliyor. Maddi olarak da karlı projeler. Pavyon’un bunu iyi başardığını düşünüyorum. Dolayısıyla her şeyi değiştirdi. Bu açıdan bakınca Pavyon’un başarısını dijital televizyonculukta karşılaştırabileceğin yapılara bakıyorsun, Youtube’u hariç tutarak söylüyorum, onlar senin rakibin bile olabilecek noktada bile değiller. Çünkü bir şey üretmiyorlar.

6. Pavyon belgesel serisi yayınlandığı dönem bir fenomene dönüştü. Büyük bir popülerlik yarattı. Bunun nedenleri sizce nelerdir?

Kişisel bir yerden söylüyorum Pavyon’un en büyük alameti farikası şuydu. Bizim bazı ezberlerimiz var prodüksiyon yaparken. Mesela en basitinden “Kıvanç Tatlıtuğ oynasın” diyoruz mesela. Belki de Kıvanç Tatlıtuğ’un plastiğiyle çok alakasız bir rol bu. “Falanca yönetmen yönetsin” niye? “Çünkü geçen sene çok başarılı bir dizi yaptı.” Bu işi yönetmeye uygun bir yönetmen mi peki kendisi? gibi örnekler var ezberimizde ne yazık ki. Pavyon ne yaptı? Pavyon, ben Ankara’ya sete gittiğimde bir baktım sette Sony A7S2 kameralar vardı. Üzerinde de dümdüz bir lens var. Sonra sordum “Neden daha büyük, cüsseli, keskin bir lens kullanmadınız?” diye. Şöyle bir cevap aldım. “Biz bu işi yaparken çok fazla Pavyon’da geçen klip izledik. En istemediğimiz şey izleyen insanların pavyonu olduğu gibi yansıtamamışlar demesiydi. Dolayısıyla kırıyla, pasıyla, renklerin patlamasıyla, oradaki renk cümbüşü ile beraber biz bunu yansıtmak istedik. Bunun için ihtiyacımız olan lens de bu.” Sektörde çok yanlış anlaşılan bir cümle var: Content is the king, içerik kraldır. İçerik kraldır şu demek değil, senin berbat bir platformun var, sürekli donuyor, çöküyor, ödeme alınamıyor. “iyi içerik ürettiğin zaman bu iş olur, gerisi önemli değil.” Böyle bir anlayış yok. Content is the king, her şeyi içeriğe uygun şekilde yap demek. Bu bağlamda Pavyon’un pazarlamasını yaparken prime-time dizi arasına reklam verirsen batarsın. Pavyon’u yaparken biz Arri kameralarla yapalım dersen batarsın. Pavyon’u yaparken kurgusunu bir dizi kurgucusuna yaptıralım dersen batarsın. Dolayısıyla, Pavyon’da da teknik olarak pavyon ortamının dinamizmini verebilmek açısından Pavyon’un kullandığı malzeme çok doğruydu.

EK-1. (devam) Görüşme

7. Pavyon serisinden sonra özellikle belgesel yapımlarınızda bir değişiklik ve yeni bir politika oldu mu?

Bence Pavyon'un yarattığı etki yöneticilerin "Bu alanda da böyle bir şey varmış" tepkisinin ötesine geçmedi bence. Pavyon'dan benzer şekilde sipariş edilen ve başarısız olan çok şey izledim. Pavyon konu olarak çok biricik bir konuydu. İnsanların gizli zevklerine hitap eden bir işti. Benzer konu bulmak da o kadar kolay değil.

8. Teknik ve yapısal olarak bakıldığında Pavyon ve benzeri belgesel yapımları, geleneksel bir belgesel yapımla kıyaslandığında nasıl farklılıklar göstermektedir?

Gözlemlediğim kadarıyla yeni belgesellerde, çok daha dinamik kurgu, daha oyuncaklı kurgu, daha fazla müzik kullanımı, daha hızlı kesmeler gibi farklılıklar söyleyebilirim. Sokağı daha fazla anlatan, gizli kamera ile çekiliyormuş hissi veren bir algısı var. Bugün yapılan belgeselleri rahmetli Mehmet Ali Birand'a göstersen "Burada netlik kaçmış çocuklar bunu yeniden çekin" gibi şeyler diyebilir. Dediğim gibi bugün daha dinamik bir kurgu var.

9. Dijital platformlar ve belgesel yapımların geleceğiyle ilgili ne gibi öngörülerde bulunabilirsiniz?

Bir kere her şeyden önce Dijital Televizyonculuk görüldüğü kadar karlı bir iş değil. Duruma şu açıdan bakabilirsin, WhatsApp palazlanırken gitti Facebook satın aldı, Instagram palazlanırken gitti Facebook satın aldı, Youtube palazlanırken gitti Google satın aldı. Netflix'e yıllarca kimsenin dokunmamasının sebebi SVoD modelinin mantıklı, gelir seviyesi yüksek bir yatırım olmaması. Karlı olabilmesi için alternatif yöntemlerin bulunması gerekir. Nedir bu yöntemler? Platformlar arası iş birliği yapman lazım. Yurtdışı satışı yapman lazım. Dijital yayıncılıkta bir diğer problem ise geliri sadece aboneden çıkarmaya çalışmak. Bu çok büyük problem ve bu modelin yurtdışında değiştiğine dair örnekler var. Mesela İspanya'daki en büyük yapım şirketlerinden bir tanesi bir edebi eserin uyarlama haklarını aldı, daha sonra dizisini yaptı. Disney+ İspanya'ya yaptı. İspanya'daki Disney+ " Ben bu diziyi sadece Latin Amerika ülkelerinde yayınlamak istiyorum, geri kalan ülkelerdeki dağıtım haklarını satmak istiyorum" dedi Beta Film isimindeki bir uluslararası bir dağıtım şirketine diğer ülkelerdeki haklarını sattı. Dijital televizyonculukta sVoD yöneticileri kendi üzerimize çok sorumluluk alıyoruz. Halbuki bu işin yurtdışı satış gibi, marka işbirlikleri gibi, ürün yerleştirme gibi yöntemleri de mevcut. Belgesel tarafıyla da açıkçası çok bir öngörüm yok. Ama belgesel açısından Youtube gelecek vaad eden bir yer benim gördüğüm kadarıyla.

EK-1. (devam) Görüşme

27.09.2023 Sami Öztürk Görüşme

1. Pavyon'un fikirden belgesele yaratım süreci nasıl gelişti?

En başta ben pavyonla ilgili bir kısa film yapmak istiyordum. Ancak zaman geçtikçe ve şartların oluşmamasıyla kısa film yapmaktan vazgeçtim. Daha sonra arkadaşlarım da pavyona götürdükten sonra o ortamı görüp deneyimledikten sonra doğru düzgün bir şey yapılmadığını fark ettim. Pavyonla ilgili internette bir sürü video var ama derli toplu anlatan bir şeyin olmadığını fark ettim. İzlediğim videolarda birtakım karakterler vardı. Sarı Tutku, Kirli Dilek, Deli bayram gibi. Ben bunları izledikten sonra bu karakterle tanışmak istedim. Tanışırken de o ortamın, alemin, kültürün nasıl işlediğine dair bir şeyler ortaya çıkartmak istedim. Kısa film diye yola çıktıktan sonra belgesele evrildi. Belgeselde de 60-65 dakikalık bir film olarak düşünüyordum ilk etapta. Bu filmi tamamlayıp festivaller üzerinden izleyiciyle buluşmasını sağlamaktı düşüncem. Kaynak yaratmak için başvurduğum birtakım festivaller oldu proje aşamasında. Antalya Film Forum'a başvurduğumda elimde de biraz malzeme vardı. Oradan red yedim. O esnada bir taraftan da çekimler yapıyordum. 30 dakikalık bir versiyon ile Ankara Film Festivali'ne başvurduğum. Blu TV'de yayınlanan birinci bölüm aslında. Oraya da seçilmeyince bu belgeselin mecrasının festivaller olmadığını anladım. Baştaki hedefim 60 dakikalık bir film yapmak, festivalleri dolaştıktan sonra dijital platformlarda yayınlamaktı. Elimdeki 30 dakikanın üzerine 4 bölüm daha yazıp bunu bir belgesel dizisi olarak Blu TV'ye sunmaya karar verdim. Kabul olmasa bile platformun içerik tercihleri, yapım süreci vs. gibi konularda bilgi edinirim en kötü diye düşündüm. Blu TV'den Sarp Kalfaoğlu'na mail attım. Onlar da görüşmek istediler. Görüşme olumlu sonuçlandı. Böylece süreç başlamış oldu.

2. Pavyon'u tasarlarken bir dijital platformda yayınlanacağını öngörmüş müydünüz? Eğer öngördüyseniz normal bir belgesel yapım sürecine göre platforma yapım kısmında ne gibi tercihlerde bulundunuz?

Aslında hedefim dijital platformda yayınlamasıydı ama önce festival süreçleri geçtikten sonra en son dijital platformda yayınlanır diye düşünmüştüm. İşin açıkçası sektörde çok bilinen bir isim olmadığım için dijital platformda bir projemin yayınlanmasına ihtimal vermiyordum.

EK-1. (devam) Görüşme

3. Pavyon'un bu kadar ilgi göreceğini bekliyor muydunuz? Gösterilen bu ilginin sizce sebepleri nelerdir?

Pavyon'u yapma motivasyonum benim kendi merakımdı ve benim gibi merak eden insanların izleyeceğini düşünüyordum. İşin ilgi çekici olduğunu hissedebiliyordum çünkü pavyona başka bir taraftan bakan bir belgesel yapmak istiyordum en başından beri. O yüzden birileri tarafından karşılık bulacağını düşünüyordum ancak bu kadar konuşulacağını düşünmüyordum. Bu kadar çok izleneceğini düşünmüyordum. Neden bu kadar izlendiğine gelince herkesin kolay kolay girmeye cesaret edemediği ortamlara girip bunu çekebilmiş olmak en büyük sebeplerden birisi bence. Çok karakter odaklı ve sahici bir dille aktarmak da çok izlenmesinin sebeplerinden birisi. Sahici şekilde aktarmayı tercih ettiğimiz için ister istemez küfür ve argo da işin içerisinde olmuş oluyor. Ama onu kullanmazsan da büyük bir boşluk oluşuyor. O dünyayı sansürsüz, müdahale edilmemiş şekilde anlattığımız için de insanların ilgisini çekti bence. Bu noktada da Blu TV arkamızda durdu ve olduğu gibi yayınlamasını sağladılar. Sosyal medyada çok duyuldu ve kulaktan kulağa çok yayıldı. O dönem oturduğum bir kafede yan masadaki insanların Pavyon hakkında konuştuklarına şahit olduğumu hatırlıyorum.

4. Pavyon yayımlandıktan sonra ne gibi geri dönüşler aldınız?

Platform tarafından yeni sezonu hazırlamam konusunda geri dönüş aldım yayınladıktan hemen sonra. Pavyon eğlenceli bir iş olduğu için PR ekibi çok güzel tanıtım kampanyaları yaptılar. İzleyici açısından bakıldığında kadınlardan çok fazla geri dönüş. Kadınlar için o ortam daha merak uyandırıyor sanırım o yüzden kadınlardan çok fazla geri dönüş aldık. Olumsuz tepkiler de aldık tabii. "Pavyon güzellemesi yapmışsın" şeklinde eleştirel dönüşler de aldık. Olumlu olumsuz geri bildirimlerden çok memnun oldum.

5. Pavyon bir dijital platformda yayınlanmasaydı bu kadar izleyici ile buluşması nasıl olurdu?

Bir noktada karşılığını bulurdu bence ama bu noktaya gelemezdi. Geriye dönüp baktığımda festivalleri düşünerek belgesel yapma fikri yanlışmış. Pavyon'un mecrası dijital platformmuş. Festivaller için yapsaydım 30 dakikalık bir şey yapıp bitirecektim. Ama Blu TV'de seri olarak yayınlanması çok avantajlı bir konuma getirdi. Çünkü seri olarak yayınlanınca izleyiciyi tuttu, izleyicinin yayınlanan bölümlerini takip etmesini sağladı. O yüzden iyi ki festivallerden red yemişim diyorum. Çünkü oralarda bu iş harcanırmış.

EK-1. (devam) Görüşme

6. Belgesel yapımlarının dijital platformlarda yayınlaması belgesel sinemacılar açısından ne ifade ediyor?

Belgesel sinemacılar tarafından yaptığın bir filmin başka yerlerde de yayınlanabileceği fikri oluşmuştur diye düşünüyorum. Türkiye’de BBC ve TRT’nin yarattığı bir belgesel geleneği olduğunu düşünüyorum. Dijital platformlarla birlikte bu gelenek biraz kırılmaya başladı. Yeni hikayeler anlatılmaya başlandı. 140 Journos ve benzeri yapılar çok önemli işler yapıyorlar. Belki aktüel-haber belgeseli formatında yapıyorlar ama üstlendikleri şey kolay bir şey değil ve çok başarılı bir şekilde altından kalkıyorlar. Geleneksel belgesel yapımlarında çok fazla insan hikayeleri anlatılmıyordu ya da anlatılsa da mecralardan kaynaklı (Televizyon) çok fazla karşılığı olmuyordu. Dijital platformlar bu anlatımlara alan açmış oldu.

7. Pavyon’un çekim ve çekim sonrası süreçleri nasıl oldu? Dijitalleşme ile belgesel yapım pratiklerinin daha kolaylaşması size ne gibi avantajlar sundu?

Belgesel çekerken estetik kaygılarım vardı. Teknik kaygılarım da vardı. Daha önce televizyona yaptığım işlerden dolayı biliyorum yayıncılıkta teknik gereklilikler vardır. Görüntüyle kalitesinden, kadraj seçimlerine kadar belli standartlar beklerler. Bunların belgesel sinemada olmaması gerektiğini düşünüyorum. O yüzden Pavyon’u yaparken teknik olarak da bunları düşünüyordum. Ama bunları zaman içerisinde aştım. “Ben girilmemiş bir yere giriyorum, görüntüm net de olmayabilir, kadrajım kötü de olabilir” gibi şeyler söyledim kendi kendime. Aslında benim ne gördüğüm ve onu nasıl aktardığım önemli. Belgesel sinema için bu teknik gerekliliklerin o kadar da önemli olduğunu düşünmüyorum artık. Önemli olan o içerik içerisinde verdiği bilginin, gösterdiği görüntünün ne söylediği. Bu esnada teknik aksaklıklar da yaşansa önemli değil. Bu anlayış bende bir kırılma yarattı tabii. Kurgu sürecinde teknik yetersizliğine rağmen kullandığım çok görüntü oldu. Küçük bir ekiple, hızlı ve sıkışık bir takvimde çekimleri gerçekleştirdik.

8. Pavyon’a baktığımızda ele aldığımız konuyu tüm aktörleri ile anlatan bir yapım görüyoruz. Böyle bir bakış açısını tercih etmenizin sebebi nedir?

Ben başından beri bu işi bir bütün olarak anlatmak istiyordum, öyle merak ediyordum. Kafamdaki soru işaretlerinin tüm aktörlerle konuşulacağı zaman şekilleneceğini düşünüyordum. Geleneksel belgesellerde alışık olduğumuz anlatıcılı yapıdan ziyade anlatıcısız bir yapının kullanılması da bunda etkili oldu diye düşünüyorum. Seriyeye dönüşmesinin, dizi formatında olmasının da böyle bir avantajı oldu. Her bölüm dinamikliğini korudu aynı zamanda da tüm aktörleriyle anlatmama olanak sağladı.

EK-1. (devam) Görüşme

9. Her bölümde bir karakter öne çıkıyor. Bu da belgeseli kurmaca bir yapıymış gibi hissettiriyor yer yer. Bu tercihler izleyicide nasıl karşılık buluyor?

Şöyle bir örnekle başlamak istiyorum. 4.bölümü yolladıktan sonra Sarp Kalfaoğlu bana “Ben Deli Bayram gibi bir insanı hayatım olsun isterim. Bizim ofiste her sabah geldiğimde onun gibi birini görmek isterim” demişti. Başta söylediğim bu ortamı merak etmenin yanında bu karakterlere bir hayranlığım da vardı. Hepsi birbirinden özel, kendine has insanlar. O karakterleri seçerken ki motivasyonum da böyleydi. Belgeselin özü itibariyle o dünyada yer alan insanların enteresan olması gerekiyordu. O dünyaya tanımaya başladıkça da böyle ilginç karakterler ortaya kendiliğinden çıkmış oldu. Saha soğuk ya da kameraya konuşmayanlar da vardı. Hiç iletişim kuramadığımız, kamera karşısında beklediğimiz etkileşimi alamadığımız insanlar da vardı. Pavyon içerisindeki karakterleri mümkün olduğunca o dünyayı benimsemiş, benimsediği o dünyayı da anlatmak isteyen insanlardan seçtim. Bazılarını daha önceden internetten izlediğim videolardan biliyordum. Bazıları da sürecin içerisine girdiğimde ortaya çıktı. Tanıdıkça o dünyayı karakter zenginliğini keşfettim. Bu insanları tanıdıkça projeye dahil etmek istedim. 3.bölümde mesela Zeliha var. Ankara müziği ile ilgili araştırma yapan birisiydi. Benimle iletişime geçti ve onu dahil ettim. Süreç içerisinde böyle aldığımız kararlar oldu.

10. Dijital platformlardaki belgesel yapımlarının bu mecralara bağlı olarak yeni bir form kazandığını, geleneksel belgeselden farklı bir yerde durduğunu düşünüyor musunuz? Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?

En büyük farklılık bence içerikle ilgili. Festivallerde gösterilen belgeselleri, bağımsız yapımları bir kenarda bırakarak söylüyorum bunu. Televizyon Belgeselciliği ile büyük bir farklılık var içerik konusunda. Geleneksel belgeselcilikte alışık olduğumuz konuların ve bakış açısının dışında farklı içerik ve bakış açılarının olduğunu söyleyebiliriz. Dünya hızlı bir biçimde değişiyor ve içerikler de buna bağlı olarak değişiyor. Önümüzde Youtube diye bir mecra var ve burası çok baskın bir yer. Youtube, Instagram, Facebook, TikTok gibi mecralar yeni anlatı dillerinin oluşmasına yol açıyor. Bu mecralarda dolayısıyla geleneksel yapı kırılıyor. Geleneksel belgeselde bir anlatıcının olması durumunu Youtube kırmaya başladı ilk defa. Günümüzde artık anlatıcının olması belgesel sinemacıların da izleyicinin de çok tercih ettiği bir durum değil.

11. Teknik ve yapısal olarak bakıldığında Pavyon ve benzeri belgesel yapımları, geleneksel bir belgesel yapımla kıyaslandığında nasıl farklılıklar göstermektedir?

Şu örnekle başlamak istiyorum, 90'ların başında özel radyolar kendini göstermeye başladığında o dönem RTÜK henüz faaliyete başlamamıştı ve özel radyolarda enteresan bir serbestlik vardı. 90'lara gelen süreçte radyo yayıncılığı sadece TRT üzerinden ilerliyor, orada da belirli bir standart vardı, belirli bir yayın içeriği vardı ve sunucularda bile belli bir konuşma dili hakimdi. Argo ya da günlük konuşma diline ait öğeler yer almıyordu. Özel radyolar ortaya çıktıktan sonra TRT radyoculuğu çok hızlı kırıldı. Bizde de durum bence ona benzer bir durum oldu. Dijital platformlar ilk çıktığında daha özgür ve serbest bir alandı. Pavyon da bu serbestiyeti olabildiğince güzel kullandı. En büyük farklardan bir tanesi bence bu. Bir küfürü sansürlemek sadece o küfürü sansürlemek olmuyor aslında. Genel anlamda bütün yapıya etki eden bir şeye dönüşüyor. Teknik olarak da bakıldığında, geleneksel belgesel yapımlarında teknik yeterliliklere göre kamera setleri kurulur. Ona uygun ekipler kurulur. Pavyon'da hem bütçe ile ilgili durumlardan hem de o ortama büyük kameralar ve kalabalık ekiplerle giremeyeceğimiz daha küçük kameraları çektik. DSLR kameraları kullandık. Bize inanılmaz alan tanıdı, çekim özgürlüğü sundu. Çektiğimiz insanlar da karşılarında küçük bir kamera, bir yaka mikrofonu, az bir ekip görünce rahatladılar. Kendilerini daha samimi ifade etmeye başladılar. Bizim yakalamak istediğimiz damar buydu aslında. Kurgu sürecinde de müzik kullanımına ekstra önem verdik. Var olan müzikleri kullanmak yerine Ankara müziğini yeniden yorumlayan, çok yetenekli müzisyen arkadaşlarımızla çalıştık. Ortaya kendine has bir müzik yaklaşımı çıktı.

12. Dijital platformlar ve belgesel yapımların geleceğiyle ilgili ne gibi öngörülerde bulunabilirsiniz?

Ben bu konuda biraz karamsar düşünmeye başladım. Belgesel sinemaya hala bütçe ayrılmıyor. Dijital platformlarda belgesel sinema canlansa da o tarafta da bütçeler hala istenilen düzeyde değil. Onun dışında içerikle ilgili bir sorun olduğunu görmüyorum. Daha özgün içerikler karşımıza çıkabilir. Hiçbir yerde kendine yer bulamamış belgeseller dijital platformlarla birlikte kendilerini gösterebilecek bir mecra bulabilecek. TRT Belgesel'in vizyonu da gayet iyi durumda bence. Sürdürülebilir bir yapı kurmaya çalışıyorlar. Bir dönem İZ TV bu alanda güzel örnekler vermişti. İlerleyen süreçte bütçesel sorunlar çözülebilirse, belgesel yapımlarının bütçeleri arttırılırsa daha da iyi belgesellerin çıkacağına inanıyorum ben. Belgesel yönelim oldukça fazla günümüzde. İzleyici olarak da fazla üretici olarak da fazla. Genel olarak bunları söyleyebilirim.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : MERCAN, Özgür

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	2023
Lisans	Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Fakültesi	2018



