

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

DOKTORA TEZİ

DİJİTALLEŞME VE YENİ MEDYA DÖNEMİNDE
BELGESEL FİLM ESTETİĞİ

Musa AK

2502170283

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN

İSTANBUL - 2021

ÖZ

DİJİTALLEŞME VE YENİ MEDYA DÖNEMİNDE BELGESEL FİLM ESTETİĞİ

MUSA AK

Dijitalleşme ve yeni medya dönemi olarak değerlendirilen 21.yüzyılda, bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle bağlantılı olarak etrafımız arayüzler ve ekranlarla çevrili hale gelmiştir. Ekranlar ve arayüzler gündelik yaşam pratiklerini etkilemelerinin yanı sıra gösterim ve üretim mecrasına dönüşmeleri nedeniyle sanatı da derinden etkilemiş, geleneksel sınırları ortadan kaldırarak yeni yaklaşımlar ortaya çıkarmıştır. Yani sanatçı, izleyici ve aygıt arasındaki ilişki değişmeye başlamıştır. Bu durum gerçekliğe bağlılığı ile bilinen belgesel sinemayı da derinden etkilemiştir. Belgesel filmlerin üretim boyutundan gösterim boyutuna kadar çok sayıda değişiklik meydana gelmiş, geleneksel film yapım hiyerarşisinin belirlediği keskin sınırlar ortadan kalkarken, seyir pratikleri de değişmiştir. Böylece herkes kendi belgesel filmini yapmaya başlamış ve aracısız bir şekilde gösterme imkânına kavuşmuştur. Ortaya çıkan bu durum hem profesyonel film yapımcıları hem de amatör üreticiler için yeni olanakların kapısını aralamıştır. Böylece farklı mecralarda farklı estetik anlayışa sahip belgeseller yapılmaya başlanmıştır. Çünkü dijitalleşmeyle birlikte üretim ve gösterim mecralarının çeşitlenmesi yönetmenlerin yaratıcılıkları, bakış açıları, estetik kaygıları ve gerçekliğe yaklaşımları üzerinde etkili olmuştur.

Bu bağlamda, çalışma kapsamında dijitalleşme ile birlikte belgesel film yapımında ortaya çıkan yeni üretim tarzları ve biçemlerinin belgesel filmlerin estetik yapıları üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğu araştırılmıştır. Bu kapsamda, dijital dönemde üretilen geleneksel normlara sahip belgeseller kusurlu estetik kavramsallaştırması altında, interaktif belgeseller arayüz estetiği kavramsallaştırması altında, YouTube belgeselleri ise YouTube estetiği kavramsallaştırması altında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler, belgesel filmlerin biçimsel boyutuyla sınırlandırılmamış, biçim-içerik ilişkisi bağlamında belgesel filmlerin estetik yapısı; gerçeklik, yönetmen ve alıncın konumu, karakterlerin durumu ve değişen bakış konuları üzerinden bütünlüklü bir yaklaşımla değerlendirilmiş ve sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Dijitalleşme, Yeni Medya, Kusurlu Estetik, Arayüz Estetiği, YouTube Estetiği

ABSTRACT

DIGITALIZATION AND DOCUMENTARY FILM AESTHETICS IN NEW MEDIA ERA

MUSA AK

21st century is considered as an era of digitalization and new media. As we have been surrounded by interfaces and screens in connection with the developments in information and communication technologies. Those screens and interfaces deeply influencing arts while they are transforming into a medium of display and production as well as they effect daily life practices, by creating new approaches and removing traditional boundaries. In other words, the relationship between the artist, the audience and the device has begun to change which has deeply affected documentary cinema, which is known for its commitment to reality. Numerous things have begun to change in production and display stages of documentary films, the sharp boundaries set by the traditional film production hierarchy are eroding, and the viewing practices have started to transform. This encourages everyone to start to make their own documentary films and give them the opportunity to show them without intermediaries. These circumstances have opened up new possibilities for both professional filmmakers and amateur producers. Thus, documentaries with different aesthetic understanding began to be produced in various genres. Thanks to the digitalization production and display channels have started to diversify and affect the creativity, perspective, aesthetic concerns and approaches of the directors.

In this context, the effect of digitalization with new and emerging film production styles and changing aesthetic perceptions were investigated within the scope of documentary film making process. In this context, the products of digital age cause traditional norms to be evaluated under the imperfect aesthetic concepts; interactive documentaries to be criticised under the concept of interface aesthetics, and YouTube documentaries to be valued under the concept of YouTube aesthetics. These evaluations are not limited to the formal dimension of documentary films, but within the context of the relationship between form and content; reality, the position

of the director and the recipient, the situation of the characters and the changing perspectives are evaluated and questioned with a holistic approach.

Keywords: Documentary Cinema, Digitalization, New Media, Imperfect Aesthetics, Interface Aesthetics, YouTube Aesthetics

ÖNSÖZ

“Dijitalleşme ve Yeni Medya Döneminde Belgesel Film Estetiği” başlıklı bu tezin amacı dijital teknolojiyle birlikte ortaya çıkan, belgesel film yapımında yeni üretim tarzları ve biçemlerinin belgesel film estetiğini nasıl etkilediğini araştırmaktır. Belgesel sinemanın ilk yıllarından başlayarak çok yönlü bir bakış açısıyla bütünlüklü bir şekilde ele alınmaya çalışılan çalışma kapsamında, belgesel sinema literatürüne yeni kavramlar kazandırılmaya çalışılmıştır. Dijital teknolojinin belgesel filmin yapısını üretim, dağıtım ve gösterim boyutlarıyla çok yönlü bir şekilde etkilediği bir gerçektir. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni koşullar belgesel film yönetmenlerinin bakış açılarını, anlatılarını ve estetik kaygılarını da etkilemiştir. Çünkü yönetmenler günümüzde sinema tarihinde hiç olmadığı kadar fazla imkâna sahiptir. Bu durum farklı mecralarda farklı estetik anlayışa sahip belgesellerin yapılmasına neden olmuştur. Üretim ve gösterim mecralarının belgesel film estetiği üzerindeki etkisinin anlaşılabilmesi için Belgesel Filmde Kusurlu Estetik, Arayüz Estetiği, YouTube Estetiği ana başlıkları ve bunların altında temalara ayrılmış başlıklarla farklı mecralardaki belgesel filmlerin estetik anlayışları incelenmiştir.

Belgesel film yönetmeni olarak uzun bir süredir belgesel sinema alanına çektiğim filmlerle katkı yapmaya çalışıyorum. Dijital teknolojinin etkinliğini artırdığı bu süreçte yapımdan, yapım sonrasına kadar kısa bir süre içerisinde çok fazla değişikliğin olduğunu ve bunun yönetmenlerin estetik kaygıları üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu gördüm. Bu bağlamda, ekipmanların ve gösterim mecralarının çeşitlenmesiyle bağlantılı olarak izleyici algılarının da değişmesi, belgesel filmlerin estetik yapılarının farklı bir boyuta evrilmesine neden olmuştur. İçinde bulunduğum ve yakından takip ettiğim belgesel sinemanın bu yolculuğu üzerine tezi yazmaya karar verdim.

Tez konusunun belirlenmesinden yazım sürecinin tamamlanmasına kadar çok değerli isimler çalışmaya katkıda bulundu. Başta tez danışmanım, değerli hocam Prof. Dr. Seçkin Özmen’e ilgisinden ve yapıcı yaklaşımdan dolayı çok teşekkür ederim. Tez izleme komitemde yer alan değerli hocalarım Doç. Dr. Nalan Büker,

Doç. Dr. Gizem Parlayandemir ve Prof. Dr. Murat İri' ye katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Ayrıca belgesel sinemayı sevdiren üzerimde büyük emeği olan ustam/hocam Öğr. Gör. Özcan Gürbüz'e, yazım sürecinde fikirleriyle teze farklı bir boyut kazandıran Öğr. Gör. Dr. Mehmet Köprü'ye, takıldığım noktalarda aradığımda fikirleriyle destek olan, teze katkı veren Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin'e ve Doç.Dr. Kurtuluş Özgen'e, tezin biçimsel düzenlemesi konusunda yardımcı olan Dr. Öğr. Üyesi Samet Gökkaya'ya çok teşekkür ederim. En önemlisi de bana her zaman destek olan, tez yazım sürecinde yazdığım her metni sabırla okuyan eşim Elif Ak'a ve yeterli zaman ayıramadığım kızım Asya'ya çok teşekkür ederim.

Belgesel sinema literatürüne katkı yapması dileğiyle...

MUSA AK

İSTANBUL, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLO LİSTESİ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	i
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ESTETİK BİR MECRA OLARAK BELGESEL SİNEMA

1.1. Estetik Kavramı	14
1.2. Sinema Estetiği: Hareketsiz Çerçeve İçindeki Resimden Hareketli Çerçeve İçindeki Görüntüye.....	20
1.3. Estetik Bir Mecra Olarak Belgesel Sinema	28
1.4. Belgesel Sinema Estetiğinde Biçemler.....	41
1.4.1. Şiirsel Biçem.....	42
1.4.2. Açıklayıcı Biçem.....	45
1.4.3. Gözlemci Biçem.....	48
1.4.4. Katılımcı Biçem.....	52
1.4.5. Dönüştürücü Biçem.....	54
1.4.6. Edimsel Biçem.....	57
1.5. Belgesel Sinema Estetiği Bağlamında Yaklaşımlar.....	60
1.5.1. Doğalcı Yaklaşım.....	61
1.5.2. Gerçekçi Yaklaşım.....	64
1.5.3. Haber Gerçekçi Yaklaşım	66
1.5.4. Propaganda Yaklaşımı	69
1.6. Gerçekliği Doğrudan Yakalama İddiasında Olan Yaklaşımlar	72
1.6.1. Sinema-Gerçek (Cinema-Vérité)	73
1.6.2. Dolaysız-Sinema (Cinema-Direct).....	77
1.6.3. Arı-Göz (Candid-Eye).....	80

İKİNCİ BÖLÜM DİJİTALLEŞME, YENİ MEDYA VE BELGESEL SİNEMA

2.1. Dijitalleşme Nedir?	82
2.2. Dijital Kültür.....	84

2.2.1. Dijital Kültürün Bir parçası Olarak Yeni Medya.....	87
2.2.2. Yeni Medyanın Özellikleri.....	89
2.2.3. Yöndeşme (Yakınsama) Kültürü ve Pasif Tüketiciden Üreten Tüketicie.....	94
2.3.Dijitalleşme ve Sinema.....	97
2.3.1. Dijitalleşmenin Belgesel Sinemaya Getirdikleri; Belgesel Sinemada Yeni olan Ne?.....	105
2.3.2. Dijitalleşmeyle Birlikte Belgesel Sinemanın Değişen Üretim ve Gösterim Koşulları.....	109
2.3.3. Belgesel Sinemanın Değişen Aurası.....	115
2.3.4. Simülasyon ve Simülakrlar Bağlamında Belgesel Sinemada Gerçeklik Sorunsalı.....	122
2.3.5. Türsel Sınırların Kaybolması: Kurmaca –Belgesel Etkileşimi.....	128
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
DİJİTALLEŞME VE YENİ MEDYA DÖNEMİNDE BELGESEL FİLM ESTETİĞİ ÜZERİNE BİR ANALİZ	
3.1.Belgesel Filmde Kusurlu Estetik.....	138
3.1.1. Başkasının Görüntüleri Üzerine Kurgu İnşa Etmek.....	147
3.1.2. Görüntü Toplayıcılığı: Kamerasını Kaleme Dönüştüren Yönetmen.....	155
3.1.3. Sarsıntılı Kamera ve Düzeni Bozuk Objektif.....	162
3.1.4. Film Nesnesinin Film Öznesi Haline Gelmesi; Bakışın El Değiştirmesi.....	171
3.2.Belgesel Filmde Arayüz Estetiği.....	179
3.2.1. Yönetmen Belgeselin Neresinde?.....	184
3.2.2. Gerçeği Etkileşim Yoluyla Belgelemek.....	192
3.2.3. Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	201
3.3.Belgesel Filmde YouTube Estetiği.....	209
3.3.1. Edison'un Kinetoskop'una Geri mi Dönülüyor?.....	215
3.3.2. Spontanlık, Esneklik: Video Klip Estetiğine Öykünen Yapı.....	219
3.3.3. Haber mi Belgesel mi? Sıradan Olana Yönelen Kamera.....	224
SONUÇ.....	229
KAYNAKÇA.....	241
ÖZGEÇMİŞ.....	259

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatronun Karşılaştırılması.....	202
---	-----

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: 1910-2018 Film Türlerinin Popüleriği	7
Görsel 2: Toplayıcılar ve Ben (2000), dijital el kamerasıyla görüntü toplayan Agnes Varda	142
Görsel 3: Kalküta'nın Çocukları (2004), Zana Briski ve Ross Kauffman	143
Görsel 4: Meydan (2013), belgeselin karakterlerinden Ahmed Hassan.....	144
Görsel 5: Bu Bir Film Değildir (2011), cep telefonuyla çekim yapan Cafar Panahi	146
Görsel 6: Örtülü Gerçeklik (2007), el kamerasıyla kayıt yapan Amerikan askeri	149
Görsel 7: Apollo 18 (2011), el kamerasıyla kayıt yapan Kaptan Benjamin.....	150
Görsel 8: Ayı Adam (2005), filmin karakteri Timothy Treadwell, el kamerasıyla vahşi yaşamı çekerken.....	151
Görsel 9: Hayat Avcısı (2012), filminin karakteri Frederic Bourdin	154
Görsel 10: Toplayıcılar ve Ben (2000), Agnes Varda.....	157
Görsel 11: Kameralı Adam(1929), Yön: Dziga Vertov	157
Görsel 12: Ayı Adam(2005), görüntü toplayıcı Treadwell	159
Görsel 13: Toplayıcılar ve Ben, (2000), görüntü toplayıcı Agnes Varda	159
Görsel 14: Kalküta'nın Çocukları (2004), görüntü toplayıcı Avijit.....	160
Görsel 15: görüntü toplayıcı diğeri çocuklar.....	160
Görsel 16: Görüntü toplayan sıradan insanlar.....	162
Görsel 17: Meydan (2013), görüntü toplayıcı Jehane Noujaim	162
Görsel 18: Mutlu Son (2017), Yön: Michael Haneke	163
Görsel 19: Benny'nin Videosu (2002), Yön: Michael Haneke	163
Görsel 20: Bu Bir Film Değildir (2011), Yön: Jafar Panahi	166
Görsel 21: Bu Bir Film Değildir (2011), Mojtaba Mirtahmasb	166
Görsel 22: Kalküta'nın Çocukları (2004), Sarsıntılı kamera	166
Görsel 23: Düzensiz kadrajlar.....	166
Görsel 24: Meydan (2013), Dijital kamerayla çekilen sarsıntılı görüntü.....	168
Görsel 25: Meydan (2013), Youtube üzerinden verilen sarsıntılı cep telefonu kaydı.....	168
Görsel 26: Gözlemci bir anlayış benimsediğini söyleyen ve duvardaki sinek gibi olduğunu düşünen Treadwell.....	170
Görsel 27: Gözlemci bir anlayış benimsediğini söyleyen ve duvardaki sinek gibi olduğunu düşünen Treadwell.....	170
Görsel 28: Kalküta'nın Çocukları (2004), Film nesnesinin film öznesi haline gelmesi, bakışın el değıştirmesi.....	174
Görsel 29: Kalküta'nın Çocukları (2004), Film nesnesinin film öznesi haline gelmesi, bakışın el değıştirmesi.....	174
Görsel 30: Bu Bir Film Değil (2011), Bakışın el değıştirmesi, kadraj-dışının kadraja dâhil olması.....	176
Görsel 31: Bu Bir Film Değil (2011), Bakışın el değıştirmesi, kadraj-dışının kadraja dâhil olması.....	176
Görsel 32: Kirazın Tadı (1997), Ayna'nın körleşmesi, film-dünyanın yıkılması ve bakışın el değıştirmesi.....	178
Görsel 33: Kirazın Tadı (1997), Ayna'nın körleşmesi, film-dünyanın yıkılması ve bakışın el değıştirmesi.....	178

Görsel 34: 24h Berlin - Yaşamın İçinde Bir Gün (2009) Yapım Ekibi: Volker Heise, Thomas Kufus.....	182
Görsel 35: 24h Berlin - Yaşamın İçinde Bir Gün (2009) Yapım Ekibi: Volker Heise, Thomas Kufus.....	182
Görsel 36: The Hollow (2013).....	186
Görsel 37: The Hollow (2013).....	186
Görsel 38: Yazar &Yapımcı: Jeremy Mendes, Leanne Allison.....	188
Görsel 39: Yazar &Yapımcı: Jeremy Mendes, Leanne Allison.....	188
Görsel 40: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı(2008), Doğrusal Versiyonu.....	190
Görsel 41: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı(2008), Etkileşimli Versiyonu.....	190
Görsel 42: Bear 71 (2012) Güvenlik Kamerası Görüntüleri.....	194
Görsel 43: Bear 71 (2012) Güvenlik Kamerası Görüntüleri.....	194
Görsel 44: İzleyici katılımını sağlayan anket.....	196
Görsel 45: Etkileşimliliği sağlayan İkonlar.....	196
Görsel 46: Ying Jin (2012), Lu ailesi.....	198
Görsel 47: Ying Jin (2012), Lu ailesi.....	198
Görsel 48: Face to Face (2018), Michelle Fox'un yüz maskesi.....	200
Görsel 49: Evinin modellenmiş hali (www.facetofacestory.com).....	200
Görsel 50: The Hollow (2013) Epizotlar arasındaki geçişler kaydırma tekniği ile yapılmaktadır.....	203
Görsel 51: The Hollow (2013) Epizotlar arasındaki geçişler kaydırma tekniği ile yapılmaktadır.....	203
Görsel 52: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı (2008) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	205
Görsel 53: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı (2008) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	205
Görsel 54: Bear 71 (2012) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	206
Görsel 55: Bear 71 (2012) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	206
Görsel 56: Ying Jia, La Petite Patrie'de Corner Store (2012)Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	208
Görsel 57: Ying Jia, La Petite Patrie'de Corner Store (2012)Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.....	208
Görsel 58: +90,.....	214
Görsel 59: Cep Hikâyeleri.....	214
Görsel 60: 140 Journos YouTube Kanalları.....	214
Görsel 61: 140 Journos YouTube Kanalı.....	218
Görsel 62: 140 Journos YouTube Kanalı.....	218
Görsel 63: Killa (2020) 140 Journos.....	221
Görsel 64: Killa (2020) 140 Journos.....	221
Görsel 65: Esenler Otogar (2019), 140 Journos.....	222
Görsel 66: Esenler Otogar (2019), 140 Journos.....	222
Görsel 67: Çöp Değil (2017), Cep Hikâyeleri.....	225
Görsel 68: Çöp Değil (2017), Cep Hikâyeleri.....	225
Görsel 69: +90, Toroslarda Tiyatro Kuran Kadın (2020).....	226
Görsel 70: +90, Toroslarda Tiyatro Kuran Kadın (2020).....	226

KISALTMALAR LİSTESİ

Bibliyografik Bilgiler	Türkçe
Aktaran	: Akt.
Bakınız	: Bkz.
Derleyen	: Der.
Bilgisayar Üretimi Görüntü	: CGI.
Çeviren	: Çev.
Derleyen	: Der.
Dijital Sinema Paketi	: DCP
Dijital Tek Lensli Reflex Makine	: DSLR
Editör/Yayına hazırlayan	: Ed. Veya Hazırlayan
Türkiye Radyo Televizyon Kurumu	: TRT
Ve benzeri	: Vb.
Yapımcı	: Yap.
Yazar	: Yaz.
Yönetmen	: Yön.

GİRİŞ

*“Estetiği yitirmiş olsak bile, bu her şeyin yitirildiği anlamına gelmez...
Bütün kültürler estetik yitirdikten sonra da hayatta kaldı”
(Baudrillard, 2018: 65)*

Sanat ve estetik ilişkisi yüzyıllardır tartışılan, üzerine yazılan çizilen bir konudur. Diğer sanat dallarına göre oldukça genç bir sanat olan sinema, görsel - işitsel bir anlatım aracı olarak son yüzyılda tartışmaların merkezindedir. Sinema, kitle iletişim aracı, propaganda aracı ve bir kültür endüstrisi ürünü olmasının yanı sıra çok farklı alanlardan beslenen kitleleri etkileyen sinematografik unsurlarla (kamera, ışık, mizansen vb.) “bir ‘duyulur düşünce’ biçimi yarattığı için bir sanattır. Yani sinema, belli bir teknik ve mekanik üretim içermesine rağmen; bu zanaat anlamındaki teknik ve mekanik üretime karşı paradoksal bir biçimde gerçekleştirilen düşünce operasyonları nedeniyle aynı zamanda estetik bir sanattır” (Özçınar, 2011: 56). İlk dönem sinema kuramcıları, sinemayı sanat eseri olarak kabul ettirebilmek için çok çalışma yapmışlardır. Bir dönem panayır eğlencesine dönüşen sinema, zamanla toplumsal meselelere yaklaşımı, propaganda aracı olarak kullanılması ve tüm bunları yaparken görsel-estetik öğeleri kullanarak derdini anlatması, sinemayı diğer sanat dallarından ayıran ve hepsinin anlatım unsurlarından faydalanan bir sanat haline getirmiştir. Bu sanatın toplum ve bireyler üzerindeki etkisinin fark edilmesinin ardından, daha fazla faydalanmak amacıyla (özellikle de ticari kaygılar nedeniyle) çok sayıda deneysel yaklaşım ortaya koyulmuş ve bunun sonucunda üretim, dağıtım ve gösterim boyutlarında önemli teknolojik gelişmeler ortaya çıkmıştır. Geliştirilen bu teknik ekipmanlar vasıtasıyla sinema filmlerinin biçimsel¹ yapıları da değişiklik göstermiştir. Biçem kısaca, bir dönemin, bir ülkenin, bir sanatçının, eserin, belli bir çağa özgü, söyleyiş, anlayış ve anlatış biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda ilk film gösteriminden günümüze kadar geçen sürede sinema filmlerinin biçimleri dönem dönem sanatçıların yaklaşımlarıyla bağlantılı olarak değişmiştir. 1920’lerin biçimsel anlayışı günümüz sinemasında devam etmemektedir. Çünkü koşullar ve yönetmenlerin anlayış ve anlatış biçimleri değişiklik göstermektedir. Bu nedenle sinema teknolojik gelişmelerle de bağlantılı olarak hiçbir zaman durağan bir sanat

¹ Biçem, İngilizcede style, form, figüre ya da shape olarak karşımıza çıkan; Türkçeye üslup, şekil, biçim, form sözcükleri ile çevrilebilen bir kavramdır. Kavram, özellikle (TDK, Genel Sözlük), sanat ve estetik alanlarında biçem olarak karşılık bulmaktadır (Serter, 2005: 32).

olmamış ve her dönemde kendine özgü devinen yapısıyla yoluna devam etmiştir. Tabii ki burada her yeni yaklaşımı teknolojiye bağlamamız doğru değildir. Ancak sinema ilk ortaya çıktığı günden itibaren sanatın ve bilimin kesişim noktası olmuştur. Günümüzde de dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte bu özelliği daha fazla öne çıkmaya başlamıştır. Sonuçta sinema görüntülerle hikâye anlatma sanatıdır ve anlatı kurulurken teknolojik gelişmelerden kaçınılmaz olarak etkilenmektedir. Elie Faure'nin de söylediği gibi, "sinema her şeyden önce plastiktir. Bu nedenle Faure, sinemayı, hareket halinde bir mimari, devinen bir görsel senfoni olarak niteler" (2006: 18). Yani ortaya çıkan teknolojik gelişmeler kaçınılmaz olarak yönetmenlerin üsluplarını da etkilemektedir. Mesela tamamen bilgisayar tasarımlarıyla filmlerin yapılabilir hale gelmesi yönetmenlerin çoğu sahneyi fiziksel olarak sette çekmek yerine, bilgisayar ortamında yaratmalarına neden olmuştur. Filmlerin maliyetini düşürürken aynı zamanda çekimi oldukça zor olan sahnelerin kolaylıkla gerçekleştirilmesine imkân sağlamıştır. Ana akım sinemada ortaya çıkan bu gelişmeler, sinemayı başlatan ancak daha sonrasında üvey evlat muamelesi gören belgesel filmlerin biçemlerini de değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Bu değişimde toplumsal, sanatsal gelişmeler etkili olduğu gibi yukarıda değindiğimiz teknolojik gelişmeler de kaçınılmaz olarak etkili olmuştur. Özellikle, görüntü ve ses kayıt teknolojilerinin gelişmesi, gösterim mecralarının değişmesi ve çeşitlenmesiyle belgesel filmlerin estetik anlayışları da farklı bir boyuta taşınmıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte çok az ekip ve ekipmanla film yapılmaya başlanması, belgesel sinemayı ilk örnekleri olan Lumiere kardeşlerin filmlerine yaklaştırmıştır. Bildiğimiz gibi onlarda ilk filmlerini az ekip ve ekipmanla gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda belgesel sinema kalabalık ekip ve ekipmanlardan kurtularak özgünlüğünü yakalamak adına önemli bir adım atmıştır.

Günümüze gelinceye kadar çok farklı yaklaşımlarla varlığını devam ettiren belgesel sinema, görüldüğü gibi bir anda ortaya çıkmamış, diğer sanat alanlarında olduğu gibi, toplumsal, siyasal, teknolojik ve sanatsal gelişmelerden etkilenmiştir. Bu kimi zaman bireysel çabaların sonucunda kimi zaman da bir akımın veya bir grubun çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Paul Rotha'nın da söylediği gibi, "belgesel filmler, daha çok materyalist nedenlere bağlı olarak, bir zamanın ötesinde oluşmuşlardır; bu

kısmen amatör çalışmaların sonucu, kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur” (2000: 49). Diğer türlerde olduğu gibi belgesel filmler de zamanla şekillenmeye başlamıştır. 1930'lara kadar türün tam adı koyulamamış, 1930'lara gelindiğinde ise bu anlayışa sahip filmler “belgesel” film olarak tanımlanmaya başlamıştır. Sonraki dönemlerde belgesel filmlerin yapımında estetik ve etik kurallara bağlı olarak, sınırlama olmaksızın belli kurallar geliştirilmiştir. Çünkü her dönemde belgesel filmler de kurmaca film anlatısında olduğu gibi dönüşüm geçirmektedir. Belgesel filmlerin gerçek mekânlarda, gerçek kişilerle çekim yapma özelliği, diğer türlerden ayrılan en önemli özelliğidir. Toplumsal hayatlarına devam eden gerçek kişiler, gündelik hayatlarından soyutlanmadan yönetmenin yaratıcı bakış açısıyla anlatılmaktadır. Bu yönüyle belgesel filmler, gerçek mekânlar ve gerçek olayların içinde yer alan karakterlerin hikâyelerinden bahseder. Bill Nichols'un toplumsal oyuncu olarak değerlendirdiği gerçek kişiler, “betimlenen yaşamlar, durumlar ve olaylar hakkında inandırıcı bir önerme ya da bakış açısı edinebilmemiz için aktarılan bir öyküde, bize kendilerini kendileri olarak sunarlar. Burada yönetmenin özgün bakış açısı, bu öyküyü kurgusal bir anlatımdan ziyade, tarihsel dünyayı doğrudan görmemizi sağlayan bir araç haline getirir” (Nichols, 2017: 35). Belgesel filmler yapıları itibariyle gerçek kişileri, durumları olayları yönetmenin süzgecinden geçirerek aktarırlar. Bu yönüyle belgesel filmler anlatıyı canlı tutmak amacıyla, kimi zaman konusu ve karakterleri üzerinde yönlendirmeler yapılabilmektedir. Bu belgesel filmlerin kurmaca unsurları kullandığı anlamına gelmez. Sadece dramatik yapıyı etkili kurmak adına bazen betimlemelerden fazlaca faydalanır.

İlk bakışta belgesel film – bazen dendiği şekliyle “kurmaca olmayan” – tür filmlerinin (Western, bilim-kurgu, aksiyon-serüven, komedi, romantik komedi, melodram, gerilim, gangster filmi vb.) alışılmış kategorilerinin dışında duruyormuş gibi görünür. Dışındadır çünkü kurmaca değildir, “oluşturulmaz” ve bu nedenle de hayal ürünü büyük anlatılar ve baskın kurmacalarla anlatılmaz. Belgeseli temel anlatısının onun içtenliği, gözlediği dünyaya ve insanların yaşamına aslına uygun bir bakış olduğu düşünülür. Gözlem belgeselin yol gösterici gücüdür ve belgesel sinemacının tarafsızlık yanılması onun merkezi türsel öğesini oluşturur (Kolker, 2009: 279).

Kolker'in de ifade ettiği gibi gözlem belgeselin vazgeçilmez unsurudur. Çünkü doğallığı, içtenliği, samimiyeti bu sayede izleyiciye daha iyi sunabilir. Ancak bir yönetmenin gözlemci tavır benimsemesi onun gerçekliği olduğu gibi aktardığı

veya tarafsız olduğu anlamına gelmez. Bu durumda yönetmen ve konusu arasında yer alan en önemli araç olan kamerayı unutmamak gerekir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte yönetmenlerin konularına yaklaşımları da değişmeye başlamıştır. Bu bağlamda belgesel filmler, kurmaca filmlere oranla daha düşük bütçe ve küçük ekiplerle çekim yapılmasına olanak tanıdığı için farklı anlatılara sahip çok sayıda belgesel örneği de karşımıza çıkmaktadır. Böylece belgesel film yönetmenleri belli kalıplara sıkışmak yerine her dönemde farklı üslup arayışları içinde var olmaya çalışmışlardır. Bunun en önemli nedeni ise kuşkusuz ana akım sinemanın her yerde var olmasına karşın, belgesel filmlerin alternatif üretim, gösterim mecraları aramasıdır. Bunun sonucunda da kaçınılmaz olarak farklı tür ve biçimlere sahip çok sayıda belgesel ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerin tümü gerçek dünyaya aynı yöntemle yaklaşmaz ve her zaman aynı sinematografi tekniklerini kullanmazlar. Mesela bir dönemler sorgusuz sualsiz benimsenen dış ses (Tanrısal ses) anlatımı, “1960’ların gözlemci yönetmenleri tarafından tamamen terk edilmiştir. Yönetmenler, yaptıklarına hükmeden tanım ve kurallara bağlı değildir” (Nichols, 2017: 35). Görüldüğü gibi her dönemde gelişen teknolojiyle bağlantılı olarak belgesel film estetiği de dönüşüm geçirmiştir. 1920’lerin sonlarında sinemada sesin kullanılmaya başlanması belgesel film estetiğini de değiştirmiştir. Ses gelmeden önce belgesel filmlerin ara yazı ve görsel bir dille oluşturdukları estetik anlayışlarının yerini, sözlü anlatım, eş zamanlı konuşma, müzik ve ses efektlerine dayalı bir anlayış almıştır. 1960’lardan önce ise 35 mm çekilen belgesel filmler, film maliyetleri ve kameranın hareket kabiliyetinin az olmasından dolayı çok hareketli bir anlayışa sahip değildi. Ancak 16 mm ve Süper-8mm kameraların geliştirilmesiyle birlikte belgesel film biçiminde yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Bu nedenle 1960’lı yıllar belgesel film yapımında önemli dönüm noktalarını da beraberinde getirmiştir. Bill Nichols’un de ifade ettiğı gibi:

Eş zamanlı ses kaydı, hafif, elde taşımaya uygun ekipmanlar nedeniyle yönetmenler, toplumsal oyuncularını günlük yaşam içinde takip etmeyi sağlayan bir hareketlilik ve esneklik kazandı. Mahrem durumları ve sorunlu davranışları uzaktan gözlemlemek ya da öznelerle daha doğrudan, katılımcı bir şekilde iletişime geçmek olası hale geldi. Dolayısıyla 1960’larda, hem katı bir şekilde gözlemci hem de çok daha katılımcı bir sinema, dış ses kullanımı karşısında yaygınlık kazandı. Bu biçimler 1930’lardan 1950’lere kadar egemen olan belgesel biçimlerinden köklü bir ayrılışın habercisi oldu (Nichols, 2017: 50-51).

Bu dönemlerde belgesel film yönetmenlerinin taşınabilir kayıt cihazlarıyla her şeyi kendilerinin yapmaya başlamaları kimi zaman olayları dışardan gözlemleyen bir göz haline getirmiş kimi zamanda olayların içine dâhil olan karakterlere dönüştürmüştür. Yönetmenlerin ekipmanlar üzerinde bir kontrol kurmaları yaratıcılıklarını arttırmıştır. Böylece belgesel film yönetmenleri yaratım süreci üzerinde daha fazla söz sahibi olmaya başladığı için adeta birer Auteur yönetmene dönüşmeye başlamıştır. Andre Bazin'in de ifade ettiği gibi, "1950'lerde yeni bir biçim arayışı içine girildiği tartışmasız bir gerçektir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır" (2013: 41). Yani farklı biçimsel arayışlar oldukça önem kazanmaya başlamıştır. Bu anlayışın ortaya çıkmasında sadece alıcının yapısı değil televizyonun yaygın hale gelmesi de etkili olmuştur. Televizyonun ortaya çıkması belgesel sinemayı derinden etkilemiş ve estetik yapısını dönüştürmüştür. Böylece gözlemci belgesel anlayışı yaygınlaşmış, "duvardaki sinek" gibi olmayı tercih eden yönetmenler her yere girip çıkar hale gelmiştir. Ancak bu durum belgeselleri reality show programlarına ve televizyon haberlerine yaklaştırmış, bu yönüyle de çokça eleştirilmiştir. Çünkü televizyon içerikleri bir büyüleme tekniği ile hazırlanmakta ve yapısı gereği televizyon, izleyiciyi etkilemek adına türsel sınırları önemsememektedir ve gerektiği zaman bu sınırları ortadan kaldırabilmektedir.

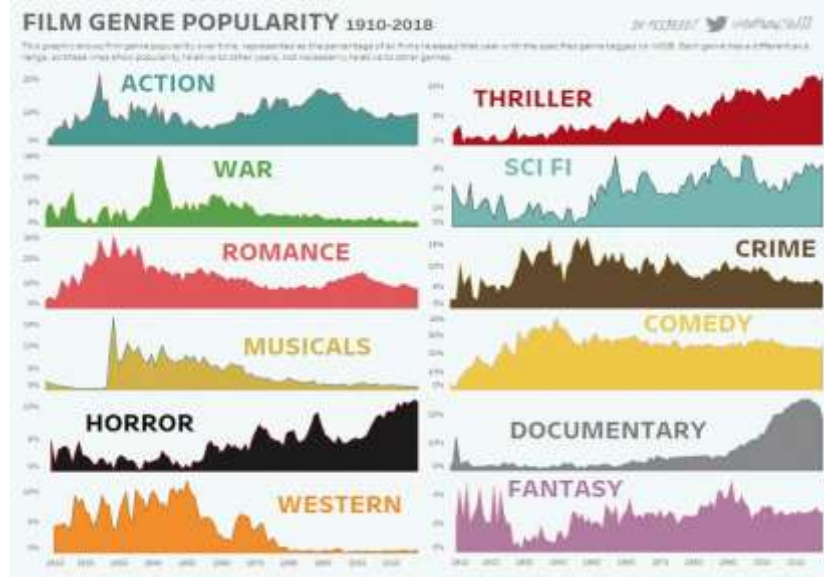
Televizyonun en önemli özelliklerinden olan 'doğrudan çekim' ve 'eş zamanlılık' sayesinde temsil edilen olay ile görüntü arasındaki fark da kaybolmuştur. Bu özelliğinin aktüel çekimlerle sinemada kullanılmaya başlanması, sinemanın şimdiye değin bildiğimiz diğer sanat biçimlerinden daha üstün bir 'gerçeklik etkisi' yaratma olanağına sahip olduğunu göstermiştir (Pezzella, 2006: 33).

Yani çekim aygıtının konusu olan toplulukların veya kişilerin gündelik hayatlarına gözlemci-katılımcı bir anlayışla dâhil olması ve taşınabilir cihazlarla uzun süreli çekim yapması belgesel filmlerin doğallığının ve gerçekliğinin artmasına, kurmaca filmlerde ise izleyicinin üzerinde gerçeklik hissiyatının artmasına neden olmuştur. Sinema tarihine baktığımızda, izleyiciyi etkilemek adına çok sayıda farklı biçimsel yaklaşımın olduğunu görebiliriz. Bunun en önemli nedeni ise kuşkusuz biçimsel tercihlerin, izleyicinin algısı üzerinde etkili olduğuna dair düşüncenin varlığıdır. Bu noktada gösterim mecraları devreye girmektedir. Film yapım sürecinde yaşanan problemlerin ve zorlukların tek amacı izleyiciye iyi bir görsel içerik

sunabilmektir. Buradan referansla sinema tarihine baktığımızda da ilk kitlesel gösterimin, sinemanın başlangıcı olarak kabul edildiğini görürüz. Yani her dönemde filmin yapım koşulları kadar gösterim koşulları ve izleyici faktörü de önemli olmuştur.

Gösterim mecralarının çeşitlenmesi diğer türleri etkilediği gibi belgesel filmlerin estetik yapılarını da etkilemiştir. Pezzella'nın da söylediği gibi, "bir filmin bütün üretim ve dağıtım aşamalarında, teknik aygıtın her daim varlığı, görüntülerin üretilme ve algılanma biçimleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir" (Pezzella, 2006: 16-17). Televizyonun da etkisiyle 1970'ler ve 1980'lerde belgesel filmler, tarihsel olayları ya da günümüzdeki meseleleri yeni bir anlayışla sunmak adına, daha çok arşiv görüntülere dayalı ve röportajlara sıklıkla yer vererek geçmişteki konuları anlatmıştır. Konuşan kafalar ve tanrısal ses belgesel filmlerin önemli anlatı unsurları haline gelmiştir.

1990'lı ve 2000'li yıllarda ise dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte belgesel sinema altın çağını yaşamıştır. Yeni medya mecralarının artması belgesel filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim alanlarını da değiştirmiştir. Dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte sıradan insanlar da kendi görüntülerini kaydedip kendi cihazlarında izleyebilir hale gelmişlerdir. "Hem alıcı, hem de yansıtıcı olarak (yaygınlık bağlamında alıcılardan çok daha fazla) bu derece yaygınlık gösteren bir teknolojinin kendi biçimsel kurallarını geliştirmesi ve seyirci algısını da aynı yöne doğru değiştirmesi kaçınılmaz bir sonuçtur" (Köprü, 2009: 2). 2000'li yılların başında dijital kameraların yaygınlaşması amatörlerin kendi filmlerini çekip YouTube ve diğer dijital platformlarda gösterme imkânına sahip olması son yıllarda en çok üretilen tür olarak belgesel türünün ön plana çıkmasını sağlamıştır. Aşağıda verilen film türlerinin popülerliğini gösteren infografik'e baktığımızda bu durum daha iyi anlaşılacaktır.



Görsel 1: 1910-2018 Film Türlerinin Popülerliği

(Bo, Mc Cready, <https://nofilmschool.com/Film-Genre-Popularity-Infographic>),²

Grafikten de anlaşılacağı gibi belgesel filmlerin popülerliği 2000’li yıllarda önemli bir artış göstermiştir. Bu artışın en önemli nedenlerin biri kuşkusuz, dertlerini anlatmak isteyen yönetmenlerin görüntü ve ses kayıt cihazlarına kolay bir şekilde ulaşması ve çektikleri görüntüleri paylaşabilecekleri platformların artmasıyla ilişkilidir. Bu gelişmeler sinemanın estetik, biçem ve gerçeklik gibi tartışmaların her zaman merkezinde olmasına neden olmuştur. Gündelik hayatı yakalamak ve doğal olana yaklaşabilmek için biçimsel ve içeriksel anlamda, filmlerde çok sayıda yöntem ve teknik denenmiştir. Bu teknikler nedeniyle de türler arasındaki ayırım kaybolmaya başlamıştır. Temel amaç izleyicinin özdeşleşmesini veya yabancılaşmasını sağlamaktır. Bu nedenle türler arasındaki çizgi de her geçen gün daha da muğlak hale gelmektedir.

History Channel’da yayınlanan 360 Derece Savaş (Battle 360) adlı dizi İkinci Dünya Savaşı tarihini farklı bakış açılarından, günlük olayların izini sürerek anlatır. Ayrıca History Channel İnternet sitesi, izleyicilere dizi hakkında çevrimiçi sohbet etme ya da istedikleri bölümlerin DVD’lerini satın alma olanağı sunar. Dizi, yalnızca anlatısının temeli oluşturan açıklayıcı biçimin dışına taşmakla kalmaz, aynı zamanda belgesel film yapımının gerçekleştiği geleneksel çerçevenin de dışına çıkar (Nichols, 2017: 53).

² Etkileşimli bir şekilde Bo McCready tarafından hazırlanan film türlerinin popülerliğini gösteren infografiden de anlaşılacağı gibi belgeselin 2000’li yıllarda yükselen bir popülerliği vardır. Filmler ve yönetmenler hakkında etkileşimli bir şekilde daha detaylı bilgi almak için bkz: <https://nofilmschool.com/Film-Genre-Popularity-Infographic>

Yukarıda verilen görselden de anlaşılacağı gibi günümüzde YouTube, Netflix, PuhuTv, BluTv gibi dijital platformların yaygınlaşmasıyla belgesel film üretiminde önemli bir artış olmuştur. Gösterim mecrası ve maddi getirisi az olan belgesel kendine önemli bir alan açmıştır. Daha öncesinde el kamerasıyla belgeseller çekenler ve yayınlama imkânı bulamayanlar, dijital platformlar sayesinde seslerini duyurma imkânına kavuşmuşlardır. Bu sayede belgesel filmin kalıplaşmış yapısının dışına çıkarak yeni yaklaşımların önü de açılmaya başlanmıştır. Burada en önemli konu ise; bilgisayar ve ağ teknolojisinin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan etkileşimliliklerdir. Etkileşimlilikle birlikte izleyici pratikleri de değişmiş, geleneksel anlayışta edilgen olan izleyici, yeni medya platformlarındaki içerikleri izleme esnasında etken hale gelmiştir. Yani izleyici katılımcı hale gelmiş, filmin üretim ve tüketim süreçlerinde söz sahibi olmaya başlamıştır. *Black Mirror: Bandersnatch* gibi çok sayıda izleyicisi olan bir dizinin bir bölümünün interaktif olması, yine *The Angry River* (2017) gibi bir filmin interaktif bir anlayışla yapılması izleyiciyi etkileşimli hale getirerek filme dâhil etmektedir. Bu yapımlar üretim ve tüketim alışkanlıklarını değiştirdiği gibi yönetmenlerin estetik kaygıları üzerinde de etkili olmaktadır.

Yaklaşık son 10 yıldır belgesel film yapım alanında interaktif anlayış yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu anlayış yıllardır tartışmalı olan “belgeselin” tanımının daha da tartışmalı hale gelmesine neden olmuştur. Çok sayıda farklı yaklaşım belgesel filmlerde kullanılmaya başlanmış, böylece belgesel filmlerin belgeselliği ve neyin gerçek neyin kurmaca olduğuna dair kesin sınırlar da yok olmaya başlamıştır. Bu nedenle izleyicinin, izlediği içeriği belli bir kalıp içerisinde değerlendirmesi de zorlaşmıştır. Aynı zamanda artık “yeni medya belgeseli” ve “interaktif belgesel” gibi yeni tanımlar ve yaklaşımlar belgesel mecrasında anılmaya başlanmıştır. Yeni bir estetik anlayışa sahip bu belgesel filmler, belgeselin temel dayanağı olan gerçekliğin de farklı bir boyuta evrilmesine neden olmuştur. Çünkü belgesele konu olan kişiler, belgeselin yapım sürecinde aktif rol alırken, seyirci de izleme sürecinde katılımcıya dönüşmektedir. Bu anlamda Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali (IDFA) ve Kanada Ulusal Film Kurulu (NFB) her yıl çok sayıda interaktif belgesel üretmektedir. Arayüz’ü etkin bir şekilde kullanan interaktif belgeseller, oldukça farklı yaklaşımları içinde barındırmaktadır.

Belgesel film estetiğinin değıştiğı arayüz çağında, Manovich, Soft-Cinema olarak adlandırdığı projesinde, daha önceden kaydedilmiş video parçaları, sesleri ve çeşitli görsel malzemeleri bir veri tabanında toplayarak, kullanıcıya bir arayüz sunmaktadır. Bu arayüz vasıtasıyla kullanıcılar, veri tabanında metadatalar ile tanımlı ortam parçacıklarını, kendi istedikleri gibi bir araya getirebilmekte ve kendi filmlerini yapabilmektedirler (Öğüt, 2004: 8). Yani, Manovich'in de söylediğı gibi, profesyoneller ve amatörler için arayüz bir anlatım aracına dönüşmüştür. Çünkü günümüzde algoritmalar sayesinde hiç sete gitmeden filmler yapılabilmektedir. Arayüz, kullanıcılara bu algoritmalarla sonsuz sayıda düzeltme ve değışiklik yapma imkânı sunmaktadır. Bu sayede yapım süreci daha kontrollü hala gelmekte ve dışsal etkenlerden etkilenmeden bir bilgisayar arayüzünde filmler yapılabilmektedir. Bu durumun en önemli amacı, daha fazla izlenmek ve izleyiciyi perdedeki büyülü dünya ile özdeşleştirmek olan stüdyo yapımı ana akım filmlere muazzam imkânlar sunmaktadır. Kolker'in de söylediğı gibi, "sayısallaşma sayesinde görünüşe göre gerçeğın yerine seyirliğı geçirmenin sınırsız olanağı vardır. Film yapımının ekonomisinde kontrol için pahalının tercih edildiğı zamanlar vardır. Ancak bu bile değışiyor" (2009: 59). Çünkü maliyeti ucuz olan çekim ve montaj ekipmanlarıyla görsel kalitesi oldukça yüksek filmler yapılabilmektedir. Teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak üretimi artan ve oldukça popüler hale gelen belgesel filmler de farklı bağlamlar ve çoklu yüzeyleri içinde barındırır. Belgeseller, tür olarak eş zamanlı bir şekilde, kendisi şekil verirken aynı zamanda genel iletişim alanında, bilginin hızla değışen türlerinden ve algının yükselen çeşitli kapıları tarafından şekillendirilir. Bu anlamda YouTube gibi görüntülerin izlendiğı aktivitelerle bağlantılı olarak internet ve internet siteleri tarafından farklı dağıtım kanalları imkânı sağlanması da önemlidir (Chapman, 2009: 1).

Aslında saydığımız bu gelişmelerin tümü yapım olanakları ve gösterim mecralarının çeşitlenmesini sağlamış ve yönetmenlerin daha özgür hareket etmesine olanak tanımıştır. Her film kameranın arkasındaki bir göz ve ekip tarafından gerçekleştirilmektedir. Kameranın arkasındaki göz, ekip ve konusu olan sıradan insanlar veya oyuncular değıştiğinde farklı estetik kaygılar söz konusu olacaktır. Anlatımdaki bu özgürlük farklı biçeme sahip çok sayıda belgesel filmin üretilmesinin

önünü açmıştır. Bu nedenle dijitalleşmenin sonucunda ortaya çıktığı düşünülen bu estetik yapı araştırılması gereken bir alan olarak karşımızda durmaktadır. Yeni medyanın, üretim, dağıtım ve gösterim koşullarıyla bağlantılı olarak sinema üzerinde çok yönlü bir etkiye sahip olduğu açıktır. Ancak bu çalışma kapsamında bu konuların tamamına değinmek mümkün olmadığı için, bu mecralar göz ardı edilmeden konuya belgesel sinemanın kendi anlatısal olanaklarıyla bağlantılı olarak estetik ve biçimsel açıdan yaklaşmıştır.

Bu bağlamda, çalışma kapsamında öncelikli olarak araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesinin oluşturulabilmesi için literatür taraması yapılmış ve örneklem olarak belirlenen filmlerin estetik yapısı incelenmiştir. Literatür taraması sonrasında oluşturulan başlıklarla belgesel film estetiğinin anlaşılması adına çalışmanın ilk bölümünde, estetik kavramı, sinema estetiği ve belgesel film estetiği başlıkları, kendinden önce ortaya çıkmış sanatlarla bağlantılı olarak, dünya sinemasında önemli yeri olan belgesel filmler, yönetmenler ve akımlar üzerinden anlatılmıştır. Ayrıca bu bölümde belgesel sinema kuramcılarının belgesel sinemaya yaklaşımları konusuna da değinilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, dijitalleşme, “yeni” medya ve belgesel sinema başlığına yer verilmiştir. Bu bağlamda dijitalleşme, dijital sinema, yeni medya, interaktif sinema kavramları üzerinden belgesel sinemaya etkileri açıklanmaya çalışılmış, kurmaca belgesel etkileşimi, değişen sinema materyalinin sinema estetiğine etkisi, belgesel sinemanın değişen aurası, simülakrlar ve simülasyon konularına açıklık getirilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, “dijitalleşme ve yeni medya döneminde belgesel film estetiği üzerine bir analiz” başlığı altında, dijitalleşmenin belgesel sinemaya getirdikleri ve belgesel sinemadan götürdükleri neler? sorusunun cevabı aranmıştır. Bu bağlamda örneklem olarak belirlenen filmler Kusurlu estetik, Arayüz estetiği ve YouTube estetiği olmak üzerine üç ana başlığa ayrılmıştır. Belgesel film estetiğinin değişimi, belirlenen temalar altında değerlendirilmiştir.

Problem

Bu bağlamda dijital teknoloji ve yeni medyanın gelişmesinin belgesel film estetiği üzerinde nasıl bir etki oluşturduğu bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Amaç ve Sorular

Bu çalışmanın amacı dijital teknolojiyle birlikte ortaya çıkan, belgesel film yapımında yeni üretim tarzları ve biçimlerinin belgesel film estetiğini nasıl etkilediğini ortaya çıkararak, belgesel film yapımıyla ilgili yeni yaklaşımları filmler üzerinden incelemektir.

Bu amaç doğrultusunda şu soruya cevap aranacaktır:

1. Belgesel film yapımında dijital teknolojiyle birlikte ortaya çıkan yeni üretim tarzları ve biçimleri belgesel film estetiğini nasıl etkilemiştir?

Önemi

Belgesel film üzerine yapılan sınırlı sayıdaki çalışmalar incelendiğinde, belgesel sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi, belgesel filmin tarihsel süreçte geçirdiği evreler, dönemselleştirme çabaları ve kurmaca-belgesel etkileşimi gibi konuların çalışıldığı görülmektedir. Son dönem dijital teknolojinin gelişmesi ile birlikte çalışmalar, dijitalleşme ve belgesel sinema üzerine evrilmeye başlanmıştır. Bu çalışma dijitalleşme ve yeni medya belgeselleri bağlamında, belgesel filmde film dili yaratımında kullanılan, estetik yapı oluşturmaya yönelik teknik unsurları ve kullanım biçimlerini açığa çıkaran, bunu örnekler üzerinden inceleyen ve literatüre; kusurlu estetik, arayüz estetiği, youtube estetiği kavramlarını kazandıran ilk çalışma olması nedeniyle önemlidir. Çok yönlü bir değerlendirme olan çalışmanın belgesel sinema literatürüne önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Önerme

Belgesel filmler, sinemanın başlangıç tarihinden günümüze kadar geçen sürede, teknolojik, toplumsal ve sanatsal gelişmelere paralel olarak estetik anlamda değişiklik göstermiştir.

Dijital teknoloji belgesel film estetiğini değiştirmiştir.

Sınırlılıklar

Ülkemizde ve dünyada her yıl çok sayıda belgesel film yapılmakta ve her filme ulaşmak mümkün olmamaktadır. Özellikle gösterim mecrası az olan belgesel filmlere ilişkin bilgilere ulusal ve uluslararası film festivalleri, internet ve alana özgü materyaller dışında ulaşmak zordur. Bu nedenle çalışma bu mecralardan alınan veriler doğrultusunda 2000 sonrasında gerçekleştirilen dijital belgeseller ve interaktif belgesellerle sınırlandırılmıştır.

Evren ve Örneklem

Örneklem belirlemede amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Dünyada üretilen, kurmaca – belgesel etkileşiminin olduğu filmler, kusurlu estetik, Arayüz estetiği ve YouTube estetiğini kullanan filmler oluşturmaktadır. Bu bağlamda, kusurlu estetik kapsamında; *Meydan* (The Square, 2013), *Hayat Avcısı* (The Imposter, 2012) *Bu Bir Film Değil* (This is not a movie, 2011), *Ayı Adam* (Grizzly Man, 2005), *Kalküta'nın Çocukları* (Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids, 2004), *Toplayıcılar ve Ben* (Les Glaneurs et la glaneuse, 2000) filmleri belirlenmiştir.

Arayüz Estetiği kapsamında; *Yüz Yüze* (Face to Face, 2018), *İçi Boş* (The Hollow, 2013), *Ayı71*(Bear 71, 2012), *Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı* (Capturing Reality: The Art of Documentary, 2008), *Ying Jia, La Petite Patrie'deki Köşe Mağazası*, (Ying Jia, La Petite Patrie'de Corner Store 2012) filmleri örneklem olarak belirlenmiştir. Arayüz estetiği kapsamında seçilen filmlere <https://docubase.mit.edu/> adlı web sayfasından ulaşılmıştır.

YouTube estetiği kapsamında ise örneklem olarak en fazla takipçisi olan ve en fazla izleme oranına sahip üç farklı YouTube kanalı *140 Journos*, *Cep Hikâyeleri* ve *+90* belirlenmiştir. *140 Journos* YouTube kanalından *Killa* (2020) ve *Esenler Otogar* (2019), *Cep Hikâyeleri* YouTube kanalından *Çöp Değil* (2017), *+90* YouTube kanalından ise *Toroslarda Tiyatro Kuran Kadın* (2020) filmleri seçilmiştir. Örneklem olarak belirlenen YouTube kanallarının çok sayıda serial belgeselleri de vardır. Ancak bunların hepsinin çalışma kapsamında incelenmesi mümkün olmadığı

için, platformun estetik anlayışını ortaya koyan tek bölümlük belgeseller örneklem olarak seçilmiştir.

Örneklem olarak belirlenen filmlerin dışında, konuyla bağlantılı olarak başka filmlere de değinilmiştir. Böylece konunun daha geniş bir perspektiften bütünlüklü bir yaklaşımla değerlendirilmesi sağlanmıştır.

Yöntem

Gelişen teknoloji, sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim mecralarını da hızla dönüştürmektedir. Belgesel filmler üretim dağıtım ve gösterim boyutunda çok fazla destek bulamayan bir alan olarak karşımızda durmaktadır. Bu sıkıntılar ve zorluklar aynı zamanda belgesel film yönetmenlerinin daha yaratıcı olmasını da teşvik etmektedir. Dijitalleşmeyle birlikte yapım olanakları ve gösterim mecralarında çeşitlenme meydana gelmiş bu da yönetmenlerin daha özgür hareket etmesini sağlamıştır. Anlatımdaki bu özgürlük farklı estetik anlayışa sahip çok sayıda belgesel filmin üretilmesini olanak sağlamıştır. Bu nedenle dijitalleşmenin sonucunda ortaya çıktığı düşünülen bu estetik yapı araştırılması gereken bir alan olarak durmaktadır. Bu bağlamda yapılacak olan tez çalışmasında, nitel araştırma modeli kullanılacaktır. “Nitel araştırma, nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım & Şimşek, 2016: 41). Öncelikle araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesinin oluşturulabilmesi için literatür taraması yapılmıştır. Örneklem olarak belirlenen filmlerin estetik yapısının incelenmesi için en uygun yöntem olarak içerik analizi seçilmiştir. “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavram ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım & Şimşek, 2016: 242). Bu bağlamda çalışma, içerik analizi yöntemiyle belgesel filmde Kusurlu estetik, Arayüz estetiği ve YouTube estetiği başlıkları altında belirlenen temalara ayrılmıştır. Filmlerin başlık başlık ele alınmasından daha ziyade, belirlenen temalar altında analiz edilmesi çalışmanın daha detaylı ve bütünlüklü değerlendirilmesini sağlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK BİR MECRA OLARAK BELGESEL SİNEMA

*“Belgesel film gerçekliğin büyüü bir taklididir.
Dahası, bulunmuş bir şeydir, imal edilmiş değil”
(Farocki, 2020: 244)*

Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle estetik kavramı ve sinema estetiğine değinilmiş, daha sonra tarihsel bağlam içerisinde, filmler, akımlar ve dönemler üzerinden belgesel film estetiği açıklanmaya çalışılmıştır. Çünkü belgesel sinema gerçeklikten beslenmesi nedeniyle teknoloji, sanat ve toplumsal alandaki gelişmelerden her dönemde fazlasıyla etkilenmiştir. Bu nedenle yönetmenlerin estetik kaygıları da bu gelişmelerle bağlantılı olarak dönem dönem farklılık göstermiştir. Bu bağlamda Paul Rotha ve Bill Nichols gibi belgesel film kuramcıları, yönetmenlerin konularına yaklaşımları ve üslupları bağlamında belgesel filmleri, estetik yapılarını da göz önünde bulundurarak sınıflandırma ve farklı biçimler altında değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Yani bu biçimlerin belirlenmesinde yönetmenlerin benimsedikleri üslup ve estetik kaygıları belirleyici olmuştur. Ayrıca bu bölümde, teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak gerçekliği doğrudan yakalama iddiasıyla ortaya çıkan ve yönetmenlerin estetik kaygılarının başka bir yöne evrilmesini sağlayan Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz gibi yaklaşımlar da detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

1.1. Estetik Kavramı

İnsanlar günlük konuşmalarında izledikleri bir filmi, okudukları bir romanı, gittikleri sanat galerisinde gördükleri bir tabloyu veya ticari bir ürünün niteliğini değerlendirirken estetikten bahseder. Bu nedenle “estetik” kavramının gündelik hayatta çok farklı anlamları vardır. “Bunun anlamı genel olarak değerlendirilen sanat eserinin sanatsal ilkeleri, tercihleri ve /ya da gündemi gibi şeylerdir. Bir okuyucu, izleyici ya da dinleyicinin de bu anlamda ‘bir estetiği’ olabilir. Bu da onun sanat hakkındaki kanaat ya da tercihlerine gönderme yapar. Ancak ‘estetik’, aynı zamanda *kuramsal* bir tanıma da sahiptir” (Carroll, 2016: 232). Bu bağlamda, estetik sözcüğünün kökenine baktığımızda ise uzun yıllar öncesine dayandığı görülür.

Yunancada duyum ve duyuşsal algı yoluyla kavrama anlamına gelen “estetik” sözcüğünün kökeni “aisthesis” veya “aisthanesthai” sözünden gelir. Bilimsel anlamda estetik sözcüğünün kullanılması ise 18. yüzyıla dayanır. Estetik, Alman filozof A.G. Baumgarten tarafından felsefenin içerisinde farklı bir disiplin olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir. “Baumgarten, mantık ve etik gibi, bu öğretiyeye de felsefede aynı hakkın tanınması gerektiğini kanıtlamış ve bu öğretiyeye ‘Estetik’ adını vermiştir” (Kagan, 1993: 15).

Hegel ise estetik sözcüğünün tam anlamıyla doyurucu olmadığını söyler. Ona göre estetik, tam olarak duyum ve duygu bilimi demektir. Bu anlamda, yeni bir bilim alanı olarak ya da ilk kez felsefi disipline dönüşmüş bir şey olarak estetiğin kökeni, Almanya’daki Wolff okuluna dayanır. Bu dönemde sanat eseri, örneğin hayranlık, korku, hoşlanma duygusu ve acıma gibi sanat eserinin ortaya çıkardığı varsayılan duygular açısından ele alınmış ve değerlendirilmiştir (Hegel, 2019: 5). Hegel’in yaptığı değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi aslında sanat eserinin onu alımlayanda nasıl bir etki yarattığı üzerinde durulmuştur. Burada sanat eserinin yapısı kadar bu yapının izleyici, okuyucu üzerinde nasıl bir etki bıraktığı da söz konusudur. Bu bağlamda genellikle “sıfat olarak ‘estetik’, izleyicinin payına düşen isimleri değiştirilerek kullanılır. Bazı örnekler ‘estetik deneyim’, ‘estetik algı’ ve estetik tavır’ olabilir. Bu tanımların hepsi izleyenin sanat yapıtına ya da doğaya yönelik sergilediği ya da maruz kaldığı bir ruh haline gönderme yapar” (Carroll, 2016: 233). Bu yaklaşımdan sanat eserinin tamamen izleyicinin beklentilerine göre yapıldığına dair bir çıkarım yapmak doğru olmaz. Çünkü estetik kuramcılarının bazıları sanat eserini odağına alırken, bazıları da izleyici, okuyucu ve sanatçıyı odağına almaktadır. Bu nedenle Kant’ın ve Hegel’in benimsediği klasik estetik anlayışının temelinde ise estetik kavramını *güzel sanat felsefesi* olarak tanımlamaları vardır. Başka bir deyişle, geleneksel estetikte araştırmanın temelini *güzel* ya da *sanat* oluşturur. İsmail Tunalı ise Hegel ve Kant’ın bu yaklaşımının estetiğin araştırma alanını sınırlandırdığını söyler ve şöyle bir değerlendirme yapar:

Estetik’in yalnız güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik dediğimiz bilimin araştırma alanını çok dar olarak sınırlamış olacaktır... Bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de, sözgelışı, yüce, tragik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu

değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da vardır. Gerçek böyle iken, estetik'i yalnız güzel değerine bağlayıp açıklamak, estetik'in sorun alanını gereksiz yere sınırlamak olacaktır (Tunalı, 1998: 15-16).

Tunalı'nın yaptığı değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere estetik çok yönlü değerlendirmeler yapmaya açık bir kavramdır. Benzer bir değerlendirmeyi Kagan'da yapar. Ona göre, “estetik yalnızca güzel olanın bilimi değildir; daha kapsamlı, daha doğru ve tam olarak dile getirirsek, estetik, insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilim'dir” (Kagan, 1993: 15). Kagan'ın yaptığı değerlendirmeden yola çıktığımızda insanın gerçekliği yaratıcı bir şekilde özümsemesi gerektiği ve sanat eserini üreten kadar onu izleyen ve değerlendirenin de sanat eserinin anlam kazanması üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca güzeli tek bir bakış açısıyla sınırlandırmak da doğru değildir. “Her sanat güzeli kendine göre, kendi olanaklarına, kendi yöntemlerine kendi teknik olasılıklarına göre belirler ya da biçimlendirir” (Timuçin, 2017: 5). Yani, her sanat mecrası güzeli oluştururken veya her sanatçı güzeli ararken farklı yöntem ve teknikleri kullanır. Örneğin, ressam boyanın yanı sıra farklı materyalleri kullanarak güzeli ortaya çıkarmaya çalışır veya yazar sözcükleri kullanarak edebi eserini ortaya çıkarır. Daha önceki sanat pratiklerinin biçimsel birikiminden faydalanan yedinci sanat da mizansen ve sinematografi gibi bileşenlerle güzeli ortaya koymaya çalışır. Bu yüzden sanat alanlarının birbirlerinden tamamen bağımsız olduklarını söylememiz doğru olmaz. Çünkü tüm sanat alanları insanla varlığını ortaya koyduğu için toplumsal, siyasal ve teknolojik gelişmelerden kaçınılmaz olarak etkilenmektedir. Aynı zamanda farklı sanat mecraları arasında metinlerarası geçişlerle eserler ortaya koyulabilmektedir. Örneğin bir roman filme dönüşebilirken, bir resim bir romana dönüşebilmekte veya eserler farklı mecraların kullandıkları içerikleri veya materyalleri tasarımlarında kullanabilmektedir. Bu bağlamda eserleri ortaya koyan sanatçılar olmasaydı güzelden söz etmemiz mümkün olmazdı ve bu durumda eserleri değerlendiren bir estetikçiden de söz edemezdik. Tabii ki de bir sanat eseri üzerinde sanatçının kendi özgün yaklaşımı vardır ve güzeli yaratan sanatçıdır. Ancak sanat eserlerinin anlaşılması ve değerlendirilmesi için izleyiciye ve estetikçiye ihtiyaç vardır. “Alıcısı ya da değerlendiricisi olmayan sanat yapıtı zamanın ezici gücüne karşı koyamaz

hatta nesnel zamanda yerini alamaz. Güzeli görmek ve göstermek yalnızca sanatçının sorumluluğunda değildir, estetikçi ve izleyici de ondan sorumludur” (Timuçin, 2017: 7). Timuçin’in yaptığı değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi sanat yapıtının zamanın yıkıcılığına karşı koyabilmesi için sanatçının yaratıcılığı kadar estetikçi ve izleyiciye de ihtiyaç vardır. Bu bağlamda dönemsel koşullar da sanat eserinin değerlendirilmesi ve anlaşılması üzerinde etkilidir. Çünkü sanatçılar ve kuramcılar sanatın özgün yapısını farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla açıklamışlardır. Bu değerlendirmelerde kendi düşünsel dünyalarının yanı sıra yaşadıkları dönemin sanat anlayışının ve toplumsal yaşamdaki düşünsel dünyanın kaçınılmaz olarak etkisi olmuştur.

Avner Ziss’in de söylediği gibi, “her sanatsal imge, yalnızca belli yaşam parçalarının yansıması değildir; yanı sıra, bir anlamda, yazarın bir çeşit kendi portresidir de. İmgenin ötesinde yaratıcıyı buluruz her zaman. Öznellik sanatçıdaki özgünlüğün ölçüsünü gösterir” (2016: 71). Sanatçı çok sayıda farklı kaynaktan beslenerek bu özgünlüğe ulaşır. Sanatçının özgün olarak ortaya koyduğu sanat eserinin doğru algılanması için ise yüzeysel bir bakış açısı yerine sanat yapıtında yer alan özel anlamları ve yapıları bulmak gerekir. Örneğin, bir tablodaki yaşlı bir kadının yüzü sadece tablonun içine yerleştirilmiş bir görsel değildir. Sanatçının anlatısı içerisinde özel olarak konumlandığı komplike ve bağlamsal anlamlar dizgesidir. Bu nedenle tabloda ilk bakışta gördüğümüzden daha fazlasının olduğu özel anlamlara ulaşmamız gerekir. Benzer şekilde bir filmin bir sahnesini kendi bağlamında değerlendirdiğimizde başka bir anlam, filmin bütünlüğü içerisinde anlatının bir parçası olarak değerlendirdiğimizde başka bir anlam ortaya çıkacaktır. Timuçi’nin de söylediği gibi “izlemek de bir anlamda yaratmaktır” (2017: 13). Çünkü her seyirci aynı kalıptan çıkmış değildir. Kültürel geçmişleri, eğitim seviyeleri ve toplumsal yaşamları sanat eserini algılamaları üzerinde etkilidir. Böylece her izleyicinin zihninde sanat eseri farklı şekilde yeniden anlam kazanır. Başka bir ifadeyle, “sanat yapıtlarının, estetik deneyim sağlamak kapasitesiyle ortaya çıkan şeyler olduğunu varsaymak, hem sanatçılar ve izleyiciler hem de ikisi arasındaki ilişki bakımından, sanatsal eylemlerimiz için merkezi olan faaliyetleri anlamlandırmada çok işe yarar” (Carroll, 2016: 241).

Buraya kadar olan değerlendirmelerde *güzel* kavramının standart bir tanımının olmadığını ve bir sanat eserinin onu üreten ve onu alımlayanla birlikte anlam kazanacağını gördük. Bu noktada teknolojik gelişmelere paralel olarak estetiğin yani ‘güzel’in de farklı bir boyuta evrildiğini görmekteyiz. Çünkü teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak sanatçıların üretim koşulları, izleyiciye ulaşma biçimleri ve izleyicinin sanat eserini algılama şekli değişmektedir. Walter Benjamin, teknik olarak yeniden üretilen sanat eserinin aurasını/özünü kaybettiğini söyler. Ona göre:

Resimli dergilerde ve haber filmlerinde kullanılan Reprodüksiyon ise su götürmez biçimde resimden ayrılmaktadır. İkincisinde benzersizlik ve kalıcılık, ilkinde ise geçicilik ve tekrar edilebilirlik bir birine geçmiştir. Nesnenin üzerindeki örtünün kaldırılması, yani aura’nın yok edilmesi, dünyadaki her şeyin aynı olduğuna dair bir duyuya sahip algının imzasıdır; yeniden üretim araçları sayesinde bu algıda öyle bir artış olmuştur ki, benzersiz olan da dahi, aynılığı bulur çıkarır (2015: 18-19).

Walter Benjami’nin yaptığı değerlendirmeyi referans aldığımızda bir sanat eserinin sanatçının doğrudan müdahalesiyle ortaya çıkmasıyla, mekanik olarak yeniden çoğaltılması arasında estetik açıdan önemli bir fark vardır. Sanatçı yaratıcılığının yerini seri üretim almaktadır. Bu nokta da artık gerçek eserin hangisi olduğunu sorgulamanın da bir anlamı kalmaz. Çünkü hepsi birbirinin aynısıdır. Ayrıca günümüzde neredeyse görsel sanatların tamamen bilgisayar destekli tasarımlara kayması sanatçı yaratıcılığının başka bir boyuta evrilmesine neden olmuştur.

Bu bağlamda, günümüzde, gündelik hayatta kullanılan veya karşımıza çıkan her ürünün olumlu yönlerini ön plana çıkarmak amacıyla *estetik* kavramı fazlaca kullanılmaktadır. Kozmetikten moda, ticari tasarımlardan reklamlara kadar güzellik gibi bir değer çok kolay bir şekilde satın alınabilmektedir. “Estetik” olarak adlandırılan bu ürünler sıradan birer ticari meta gibi piyasada alınıp satılan ürünler haline gelmiştir (Hünler, 2011: 9). Yani Hegel ve Kant’ın yıllar önce tanımladığı ve güzel sanat olarak değerlendirdiği estetik günümüzde bir taraftan da ticari ürünlerin çekiciliğini tanımlamak için kullanılmaktadır. Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi:

Bugün sanat değere indirgendi, üstelik maalesef değerlerin pek de iyi durumda olmadığı bir zamanda. Değerler: estetik değer, ticari değer... Değerler pazarlık edilebilir, alınıp satılır, takas edilir. Ama formlar, form olarak, başka bir şeyle takas edilemez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değerde bu bedel karşılında ortaya çıkar (2018: 69).

Sanatın bir değere indirgenmesi onun özgünlüğünün kaybolmasına ve sahip olduğu ayrıcalığın yok olmasına neden olmaktadır. Bunun en önemli nedeni ise üretilen her şeyin estetik bir sanat ürünü olarak pazarlanmasıdır. “Estetik” bir isim olarak artık her yerdedir. “Sanat, artık tarihsel geçmişte toplumsal *ethos* içinde oynadığı geleneksel rollerden kurtarılmış ve *polis*’in, kilisenin, sarayın ve devletin somut tikel bağlamsal çerçevesinden sıyrılıp pazar yerinin anonim serbestiyesine gönüllü olarak dalmış ve sınıksız sarılmış görünüyor” (Hünler, 2011: 9). Günümüzde dijitalleşme ve yeni medya dönemiyle birlikte “estetik” kavramının özgün tanımı da değişmeye başlamıştır. Çünkü insanoğlunun çevresi tarihte hiç olmadığı kadar ekranlar ve arayüzlerle çevrelenmiş durumdadır. Bu nedenle de sanatçının üretim mecraları ekranlara ve arayüzlere taşınmaya başlamıştır. Benzer şekilde izleyiciler, eseri alımlarken sadece pasif bir şekilde izlemek yerine, dokunmatik ekranlar vasıtasıyla içeriği deneyimlemeye başlamıştır. Bir müzeye veya sanat galerisine gittiğinde müzikler, sesler, görseller ve tipografi unsurlarıyla sanat eserini eş zamanlı deneyimlemektedir. Başka bir ifadeyle, sanat eserinin estetik yapısı hem sanatçının üretim koşullarıyla hem de alımlayanın ve estetikçinin yaklaşımıyla başka bir yöne evrilmeye başlamıştır. Çünkü dijital çağda, sayılar ve algoritmalar sayesinde dijital galerilerde, sanal sergiler düzenlenebilmektedir. Bu durum bir galeride fiziksel olarak bir tablonun incelenmesinden farklı bir deneyim sunmaktadır. Benzer şekilde üç boyutlu sinemalarda, sanal gözlüklerle izleyici adeta olayın içindeymiş gibi bir duyguya kapılmaktadır. Bu ekranda veya perdede film izleme deneyiminden farklı bir durumdur ve farklı estetik unsurlarla inşa edilir. Yani sanat eserinin üretim ve izleme koşullarının değişmesi, estetik yapısıyla ilgili değerlendirmelerinde değişmesine neden olmaktadır. Kagan’ın da ifade ettiği gibi “estetik yalnızca güzelin felsefesi olarak değil, ama aynı zamanda, sanatın felsefesi olarak, daha doğrusu, toplumda sanatsal kültürün bilimi olarak da karşımıza çıkmaktadır” (1993: 16).

1.2. Sinema Estetiği: Hareketsiz Çerçeve İçindeki Resimden Hareketli Çerçeve İçindeki Görüntüye

Sinema, ortaya çıktığı ilk günden itibaren kendinden önce var olan (resim, edebiyat, tiyatro, resim) sanatların anlatım olanaklarından faydalanmıştır. Oyuncu yönetiminde tiyatronun, senaryo yazımında edebiyatın ve kompozisyon kurallarında da resim sanatının katkısı olmuştur. Sinema, tüm bu bahsi geçen sanat dallarının özelliklerinden ve anlatım dilinden faydalanarak kendi özgün sinematografik dilini kurmuştur. Mitry'nin de söylediği gibi, “bir film, bir olay ya da olay dizisini betimleyen, geliştiren, anlatan bir imgeler sistemidir... İşte bu yüzden sinema bir dilyetisidir” (1989: 20). Sinema bu dilyetisi nedeniyle estetik bir sanattır. Anlatısını inşa ederken sinematografik unsurları kullanması, resim sanatıyla ve fotoğrafla benzerlik göstermektedir. Ancak sinemanın hareketli görüntülerle anlatısını kurması bu iki sanat alanından farklı olarak, seyirciyi büyüleyen bir dünya yaratmasına neden olmuştur. Bu anlamda “sinema, yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki ve belki de en büyüğüdür” (Nowel-Smith, 2008: 13). Nowel-Smith'in yaptığı değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi sinema, izleyiciyi büyüleyen estetik bir yönü olmasının yanı sıra büyük bir endüstri olması nedeniyle de diğer sanat dallarından farklı bir yerde durmaktadır. Ancak bu durum anlatısını kurarken farklı sanat dallarından faydalanmadığı anlamına gelmez. Çünkü bahsi geçen sanat mecralarının içinde en genç olanı sinemadır. Bu nedenle sinema, kendinden önceki sanat anlayışlarının izini sürmektedir. Bu noktada hareketsiz çerçeve içinde derdini anlatan, en eski görsel sanat olan resme ve sinemaya etkilerine bakmak faydalı olacaktır. Çünkü sinema mizansen ve sinematografik unsurlarını kurarken Rönesans dönemi ressamı ve Avangart ressamlardan fazlasıyla faydalanmıştır. Zaur Mükerrrem'e göre “Rembrandt, Tintaretto, Caravaggio ve La Toure gibi ressamlar ilk sinemacılar” (2012: 14). Bordwell ve Thompson göre de “birçok açıdan bir film bir resme benzer. Renklerin ve biçimlerin düz bir düzenini sunar” (2012: 148). Yapılan değerlendirmelerden de anlaşılacağı gibi sinema, çerçeve içinde derdini anlatması nedeniyle resimle benzerlik gösterir.

Örneğin, Rembrant'ın *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* (1632) ve *Gece Devriyesi* (1640-1642) gibi çok sayıda tablosu aydınlatma tekniği açısından sinema

filmlerine referans olmuştur. Çünkü Rembrant'ın resimlerinde karanlık-aydınlık zıtlığı ve karakterlerin betimlemeleri oldukça gerçekçi yapılmıştır. Benzer şekilde Rönesans ressamlarından olan Tintoretto'nun *San Marko Cesedinin Bulunması* (1562) ve *San Marko Cesedinin Venedik'e Getirilmesi* tabloları yine ışık kullanımı ve yarattığı derinlik hissiyle dikkat çekmektedir. Caravaggio'nun *Entombment of Christ* (1603), *Cardsharps* (1594) tabloları ışık ve gölge oyunlarının fazlaca kullanıldığı abartının ve hareketliliğin hâkim olduğu tablolardır. Bu tablolarda görülen aydınlatma tekniği ve oluşturulan katmanlı derinlik daha sonra sinemanın farklı türlerinde ve farklı dönemlerinde filmlerin atmosferini kurmak amacıyla yönetmenler ve özellikle görüntü yönetmenleri tarafından fazlasıyla kullanılmaya başlanmıştır. Dramatik etki yaratmak isteyen yönetmenler çokça ressamın tablolarına başvurmuştur. Bu noktada görüntü yönetmeni de önemli bir isim olarak devreye girmektedir. Çünkü sinemanın büyüdü dünyasını ortaya koymaya çalışan ışık ve renkle oynayarak filme şekil veren görüntü yönetmenidir. Özellikle 35mm çekilen filmlerde görüntü yönetmenleri adeta “büyücü” gibi görüntüleri ortaya çıkarmaktadır. Çünkü çekim esnasında çekilen görüntünün nasıl ortaya çıkacağını görüntü yönetmeninden başka kimse bilmemektedir. Ancak dijital dönemde herkesin çekim anında ortaya çıkacak olan görüntüyü görmesiyle birlikte görüntü yönetmeninin büyüü ortadan kalkmıştır.

Bu bağlamda Jean Mitry'e göre sinema, gerçek yaşamdan bazı görüntüleri, belli bir düşünceye ait farklı devinimleri ele alarak mitolojik bir evren yaratmaya çalışır. Bu nedenle kendisi gibi benzer amaçları olan daha eski sanatlarla karşılaşması veya bir benzerliğinin olması gayet doğaldır (Mitry, 1989: 34). Mitry'nin yaptığı değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi sinema genç bir sanat olması nedeniyle diğer sanat dallarından etkilenmiş ve etkilenmeye devam etmektedir. Bu kapsamda bir değerlendirme yapıldığında 1800'lü yılların sonu ve 1900'lü yılların başında kendini gösteren avangart yaklaşımlar da sinema sanatını derinden etkilemiştir. İzlenimcilik (empresyonizm), dışavurumculuk (ekspresyonizm), gelecekçilik (fütürizm), yapısalcılık (konstrüktivizm), gerçeküstücülük (surrealizm) gibi avangart yaklaşımlar sonraki yıllarda yönetmenlerin film yapım anlayışlarını ve üsluplarını şekillendirmiştir. Vincent Van Gogh, Edouard Manet ve Claude Monet

gibi isimlerin öncüsü olduğu izlenimcilik akımına göre sanatçı doğrudan gördüğünü değil, gördüğü şeyin kendisinde bıraktığı izlenimi eserine yansıtmaktadır. Yani sanatçının kişisel bakışı ön plandadır. İzlenimcilik akımı Germanie Dulac *Madam Beudet'in Gülüşü* (1923) ve Abel Gance'nin *La Roue* (1922) filmlerinde kendini hissettirmektedir. Dışavurumculuk akımının izleri Alman Dışavurumculuk sinemasında etkisini göstermiştir. Bu akımda dönemin siyasal, politik ve ekonomik istikrarsızlığına karşı sanatçının iç dünyası ve duyguları ön plandadır. Yani sanatçının ruhsal durumu önemlidir. Resim sanatında ortaya çıkan bu akım bir süre sonra sinemayı da etkilemiştir *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920) ve *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922) filmleri bu anlamda önemli örneklerdir. Alman Dışavurumculuk Akımı filmlerinde resimlerdekine benzer bir durum söz konusudur. Filmler stüdyo ortamından yapay olarak tasarlanan mekânlarda çekilmiştir. Uzayan gölgeler, abartılı makyaj, minyatür görüntüler ve karanlık-aydınlık zıtlığı bu anlayışla yapılan filmlerin belirgin özelliğidir. Başka bir ifadeyle, seyirciye dönemin çaresizliği, kötümserliği, karakterlerin psikolojisi oldukça abartılı ve teatral bir üslupla aktarılmıştır. İtalya'da resim, müzik, şiir, edebiyat, fotoğraf ve mimarlık gibi alanlarda ortaya çıkan gelecekçilik (fütürizm) akımı da yine sinemayı etkileyen önemli Avangart akımlardan biridir. Teknolojiyi, makineleşmeyi, hareketi, hızı öven ve bunları sanat eserlerinde yer veren sanatçılar her şeyi gelecekte aramışlardır. Özellikle Sovyet devriminden sonra Dziga Vertov'un çekmiş olduğu *Kameralı Adam* (1929) filmi bu anlamda oldukça önemli bir örnektir. Makinelerin ve insanların bütünleşmiş bir durumda gösterildiği film, teknoloji ve makineleşmeye bir övgü niteliğindedir.

Salvador Dali, Rene Magritte ve Max Ernst gibi ressamın ortaya koyduğu gerçeküstücülük (sürrealizm) ise psikanaliz ve Sigmund Freud'un düşüncelerinden fazlaca etkilenmiştir. Rüyalar, sanatçıların eserlerinin önemli bir anlatı unsuru olmuştur. Sürrealizm akımının sinemaya en önemli yansıması ise Salvador Dali ve Luis Buñuel ortaklığıyla çekilen *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filmidir. Gerçeküstücü bir anlayışla çekilen filmde klasik bir olay örgüsü yoktur. Dali'nin resimlerinde olduğu gibi rüyalar üzerine kurulu bir anlatıya sahiptir. Bu yaklaşımlar yani Avangart akımlar, aynı zamanda egemen sinema anlayışının benimsediği klasik

anlatı unsurlarına da bir karşı duruştur. Görüldüğü gibi sinema kendinden önceki ve kendi dönemindeki sanat anlayışlarından özellikle de Rönesans ressamaları ve Avangart ressamlardan fazlasıyla etkilenmiştir. “Resamalar, yağlıboya tabloların ölçülerine ve biçimine her zaman önem vermiş yapacakları resimde, seçilen çerçevenin boyutlarını ele almışlardır. Ressamlar, resmin sınırlarını yani çerçeve(leme)nin anlamının kompozisyonun anlamıyla örtüştüğünü önceden sezmişlerdir” (Mükerrem, 2012: 26). Resimle birlikte ortaya çıkan hareketsiz çerçeve içindeki hareketsiz resimler, fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte mekanik olarak üretilmeye başlanmıştır. Mekanik olarak görüntü üretilebilmesi, sanatçının sanat eseri üzerindeki etkisinin değişmesine neden olmuştur. Çünkü sanatçıyla ele aldığı konusu arasında bir araç vardır ve bu araç fotoğraf makinesidir. Fotoğrafi çekenin müdahalesi, ressamın tuale doğrudan müdahalesi gibi değildir. Kadrajı belirleyip denklanşöre basar. Böylece çekilen görüntünün çok sayıda çekimi yapılmış ve çoğaltılması da kolaylaşmıştır. Yani sanat yapıtının mekanik olarak üretilmesi ve çoğaltılmasıyla birlikte onun öze/auraya sahip biricik varlığının yerini kitlesel bir varlık almış olur (Benjamin, 2015: 15-16). Sanat eserinin biricikliği yok olurken sanat eseri kitleselleşmiştir. İzleyiciyi, beyaz perde önünde hareketli görüntülerle büyülemek için Joseph Nicéphore Niépce, Louise Daguerre ve Eadweard Muybridge katkıları oldukça önemlidir. Muybridge, bir atın koşusunu farklı yerlere yerleştirdiği 24 kamerayla kaydetmeyi denemiş ve atın dört ayağının da yerden kesildiğini kanıtlamıştır. Böylece farklı kameralarla çekilmiş görüntüler vasıtasıyla hareketli görüntünün yakalanabileceği keşfedilmiştir. Bu görüntüler daha sonra *Praksinoskop* aracılığıyla gösterilmiştir. Yury Lotman’ın da söylediği gibi “sinema, gerçekliğin kavranması için hareketli fotoğrafı etkin bir araç durumuna getirdikten sonra ancak onu aşabilmiştir. Sinema tarafından yansıtılan gerçeklik, hem nesnenin kendisi hem de bu nesnenin bir modelidir” (1989: 34).

Sonraki yıllarda Edison ve Dickson tarafından bireysel izleme deneyimine dayalı *Kinetoskop* ve Lumiere kardeşler tarafından kitlesel gösterime dayalı *Sinematograf* geliştirilmiştir. İnsanlar o dönemde bireysel seyir deneyimi yerine kitlesel seyir deneyimini benimsemişler ve sinematografin yaygınlaşmasıyla birlikte durağan çerçeve içindeki hareketli görüntüler dikkat çekmeye başlamıştır. Buradaki

en önemli gelişme ise kuşkusuz R.W. Paul'ün öncülünde yapılan Malta haçı³ şeklindeki örtücünün merceği açıp kapatmasıyla resimlerin saniyede yirmi dört kare hareket etmesini sağlayan düzenektir. Gözdeki optik yanılsama nedeniyle resimler serisi sürekli bir akış içinde değerlendirilir. Böylece uzam ve zaman birleşir ve akışkan bir devamlılık ortaya çıkar. “Teknoloji olmasaydı bunların hiçbiri olmazdı. Sinema, gerçekten de bir sanat biçimi olarak, benzersiz bir biçimde teknolojik niteliğiyle tanımlanır” (Nowell-Smith, 2008: 19).

Sinemanın üretim ve gösterim süreci teknolojik gelişmelerle bağlantılı gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Sinemanın bir sanat olarak değerlendirilebilmesi için ise kadrajın içindeki karakterlerin, dekorun, nesnelerin, ışığın etkin bir şekilde kullanılması gerekecektir. Bu anlamda sinemanın gerçeklik ile seyirlik biçimindeki iki yönlü dürtüsünü araştırmak için yüz yıllar öncesine gitmeye gerek yoktur. Sadece her ikisi de zengin birer fabrikatör çocuğu olan, Fransız sinemasının ve bugün bildiğimiz haliyle sinemanın temelini birlikte atan iki Fransız'ın çalışmalarına bakmamız yeterlidir. Bu iki Fransız Louis Lumiere ve Georges Melies'dir (Armes, 2011: 21). Sinemanın başlangıç tarihi olarak kabul edilen Lumiere kardeşlerin, 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te Grand kafedeki ilk film gösterimleri aynı zamanda belgesel sinemanın da başlangıç tarihi olarak kabul edilir. Tek planda çekilen ve kamera hareketinin olmadığı bu ilk filmler genelde gündelik hayatın rutinlerini konu almıştır. Fabrikadan çıkan işçiler, trenin gara girişi, bebeklere mama yedirilmesi hikâyeleştirilmeden, olanı olduğu gibi gösteren filmlerdir. Benzer şekilde Edison'un yaptığı ilk filmlerde tekil, sahnelenmiş olayları konu alır. Bunlar “bir işçinin hapsizliği, bir çiftin öpüşmesi – erotik görüntüler sinemanın daha başlangıcında ortaya çıkmıştır” (Kolker, 2009: 43). Ancak izleyicilerin sürekli aynı görüntüleri izlemeleri Lumiere kardeşlerin film yapım anlayışlarını değiştirmesine neden olmuştur. Lumiere kardeşler, kısa bir süre sonra sahnelenen olayları çekmeye başladılar. Bunlar oldukça basit olan ama içinde oyuncu yönlendirmelerinin de olduğu hortumla bir bahçıvanın ıslatılması, Auguste'un bebeğinin karnını doyurması gibi görüntülerdi. Burada çerçeve sabit, çerçeve içindeki karakterler ise hareketlidir.

³ Malta haçı olarak biline aygıt bir çarkın üzerine yerleştirilen bir pim, hareket ettiğinde haçın kolları arasındaki küçük oluklara geçiyor ve her seferinde film bir kare ilerliyordu. 1905 yılında kususuzlaştırılan bu yöntem 35mm projeksiyonu için hala kullanılmaktadır (Nowell-Smith, 2008: 23)

Yönetmenlerin kamerayı konumlandırmaları dışında çerçeveye, dramatik etki yaratmak amacıyla müdahaleleri çok fazla değildir. Diğer taraftan asıl mesleği sihirbazlık olan Méliés genellikle stüdyo ortamında çalışıp görüntülerin yapısıyla oynadı ve günümüzde gelişmiş halleri kullanılan sinemadaki çekim hilelerini keşfetti. İzleyicinin dikkatini çekecek şekilde, bir sahnenin ortasında kadrajdan kaybolan insanları; su altındaki insanları, aya seyahat edenleri gösterdi (Kolker, 2009: 43). Ancak Melies'in filmlerinde de teknik olanakların yetersizliğinden dolayı kamera, tiyatro salonlarına ve stüdyolara bağlı kalmıştır. Yani Melies'in filmlerinde kurmaca unsurlar olmasına rağmen sabit çerçeve içindeki görüntüler hareketlidir.

Bu iki farklı anlayış sinemada sonraki yıllarda oraya çıkacak olan belgesel ve kurmaca ayrımının da temelini oluşturmuştur. Louis Lumiere'in yapıtları kurmaca uzun metrajlı filmleri değil, belgesel filmleri haber verir. Onun sineması, giderek daha fazla sayıdaki insanın yaşamlarındaki ve evlerindeki günlük olayları kaydettiği 8 mm ile gerçek vakaları inceleyen ve en azından ruh olarak amatör filmler çeken 1960-1970'lerin Sinema – Gerçek (Sinema – Verite) ekolü ile bağlantılıdır. Fakat kurmaca filmlerin karmaşık dünyasını haber veren ve ilk gerçek sinema sanatçısı Melies'dir (Armes, 2011: 30). Görüldüğü gibi ilk dönem yönetmenlerin amacı daha tam anlamıyla henüz var olmayan bir geleneğin önünü açmak değildi. Onların asıl amacı deneysel yaklaşımlarla esas tutkuları olan sinemanın sınırlarını keşfetmek, yeni olasılıklar ve denenmemiş biçimler bulmaktı. Bu denemelerin ve çabaların bir kısmı, bugün belgesel sinema dediğimiz türü biçimlendirmiştir (Nichols, 2017: 139).

Günümüzde sürekli değişen ve dönüşen sinema, görüldüğü gibi ilk yıllarında da arayış içindedir. Deneysel yönü her zaman var olan “sinemanın potansiyelinin çok yönlü olması ve sahip olduğu özün, çok sayıda sanat dalı ve etkinliğin karışımında yatması kaçınılmazdır. Fotoğrafın olanaklarıyla işe başlayan sinema, sonuçta tıpkı opera gibi bireşimsel bir sanat formuna ulaşır” (Armes, 2011: 10). Bu durumun ortaya çıkmasında teknolojinin payı oldukça fazladır. Çünkü teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak kameranın ve diğer çekim ekipmanlarının taşınabilir hale gelmesi sinema estetiğinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Oyuncular daha özgür hareket etmeye ve kamera farklı çekim teknikleriyle kayıt almaya başlamıştır. Her

teknolojik gelişmeyle sinema anlatısını zenginleştirmiş, böylece yönetmen ve seyirci arasındaki ilişkinin boyutları da değişmeye başlamıştır.

Sinematografinin başlangıç dönemlerinde... Seyirci, görüntüyle gerçeklik arasında duygusal yönden hiçbir ayırım yapmamıştır. Ancak, sinema ilk kez, Melies'nin birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilişkin konular alanına en aşırı gerçekdışılığı katmaya izin verdikten ve montaj da çekimlerin sıralanmasındaki uzlaşımı meydana çıkarma olanağını sağladıktan sonra bir sanat türü olabilmıştır (Lotman, 1986: 37).

Örneğin, Orson Welles, *Yurttaş Kane* (1942) filminde objektif teknolojisindeki gelişmelerle bağlantılı olarak montaj yerine alan derinliğini kullanmış, aynı sahne içinde birden fazla konuyu anlatmıştır. Yani tıpkı bir tablo gibi tek bir çerçevenin içinde bulunan birden fazla karakteri (karda oynayan çocuk, anne ve baba) derinlikli bir uzun planla parçalara bölmeden vermiştir. Filmdeki zamansal geçişler de yine alan derinliği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Andre Bazin, 1920'den 1940'a kadar birbirine karşıt iki büyük eğilimin olduğunu söyler. Ona göre bu eğilimler görüntüye inanan yönetmenler ve gerçeğe inanan yönetmenlerdir (Bazin, 1966: 43). Aslında Bazin, bu yaklaşımıyla biçimci ve gerçekçi geleneği tanımlamıştır. Yani bir tarafta kurgunun gücünü kullanan, fütürizm ve konstrüktivizm akımlarından da etkilenecek filmlerinin anlatı yapısını kuran, Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleşov diğer tarafta ise uzun planların ve gündelik yaşamın film malzemesine dönüştüğü Robert Flaherty, John Grierson ve Stroheim gibi yönetmenlerin benimsediği anlayıştır. Sonraki dönemlerde taşınabilir ekipmanlarla bağlantılı olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve Dogma 95 gibi akımlarla gerçekçi sinema yoluna devam etmiştir. Biçimci gelenek bağlamında veya gerçekçi gelenek bağlamında da film yapısı “film çekmek garip ve gizemli bir girişimdir; bir kısmı sanatsal, bir kısmı teknik, bir kısmı ticari pek çok unsuru bir araya getirip eşgüdülemeyi içerir” (Brown, 2014: 10). Bu nedenle sinema kolektif bir üretim sonucunda ortaya çıkar. Üretim sürecinden gösterim sürecine kadar çok fazla işlemden geçerek izleyicinin karşısına gelir. Bu noktada yönetmenin estetik kaygıları, yapımcı, dağıtımçı ve seyircinin beklentileri filmlerin estetik yapıları üzerinde etkilidir. Hatta farklı türler arasında farklı estetik anlayışlar söz konusudur. Yani sinemayı topyekün standart bir estetik anlayış içerisinde değerlendirmemiz söz konusu değildir. Mükerrer, stiller, parametreler ve teknikler her dönemde farklılaşsa da sinemanın büyülü dünyasını ortaya koyan üç parametrenin olduğunu söyler:

Çerçeveleme, aydınlatma ve sinematografi (2012: 25). Sinemanın büyüdü dünyasını ortaya koyan parametrelere baktığımız zaman aslında bunlar aynı zamanda sinemanın estetik unsurlarını da oluşturmaktadır. Yönetmen ve yönetmenle birlikte hareket eden film ekibi, mizansen ve sinematografi unsurlarını yaratıcı bir biçimde kullanarak izleyiciye, perdede bir anlatı sunmaktadır. Bu bağlamda, bir filmin estetik unsurlarını karakter, mekân, dekor, kostüm, makyaj, kamera hareketleri, ışık ve kompozisyon kuralları oluşturmaktadır. Bu unsurların kullanımı yönetmenlerin bakış açılarına, estetik kaygılarına, film türlerine ve gösterim mecralarına göre farklılık göstermektedir. Çünkü bir bilimkurgu veya fantastik filmin mizansen tasarımıyla, bağımsız bir sanat filminin mizansen tasarımı birbirinden farklıdır. Aynı şekilde kullanılan sinematografik unsurlar da film türleri arasında farklılık gösterir. Bir komedi filminin aydınlatması veya çekim tekniği ile korku veya gerilim filmlerinin kullandığı aydınlatma ve çekim tekniği birbirinden farklıdır. Her film perdede izleyiciye büyüdü görüntüler sunmayı amaçlar. Bu nedenle kullanılan sinematografik unsurlar ve mizansen unsurları aynı olsa da bunların filmlerin içindeki konumlandırılışları ve filmin bütünlüğü içinde yarattıkları atmosfer birbirinden farklıdır. Benzer şekilde ses, renk ve montaj da filmin estetik yapısını belirleyen önemli unsurlardır. Günümüzde ise dijitalleşmeyle bağlantılı olarak ekranların ve arayüzlerin birer anlatım mecrasına dönüşmesiyle birlikte yönetmenler yeni olanakların kapısını aralamıştır. Artık yönetmenler farklı mecralar için farklı estetik kaygılarla içerik üretmeye başlamıştır. Sinemanın resimden ve fotoğraftan ödünç aldığı çerçeveye sınırlanan anlatımının yerini, algoritmalarından oluşan seyircinin de üretim sürecinin bir parçası olduğu ve çerçeve dışının çerçeveye dâhil edildiği bir anlayış almıştır. Bu durum klasik anlatılı filmlerin izleyiciyi şaşırtmak, çağdaş anlatılı filmlerin ise mimesi kırmak için ortaya koydukları yaklaşımdan oldukça farklı bir durumdur. Yani izleyicinin perde veya ekran karşısında pasif bir şekilde filmi izlemesinden aktif bir şekilde deneyimlemesine geçilmiştir. Bu anlamda çerçeve dışı, çerçeveye dâhil edilerek anlatının bir parçası haline gelmiştir.

Sinema, ilk yıllarından itibaren kullandığı büyüdü tekniklerle sonsuz anlatım olanaklarına sahip olduğunu bize göstermiştir. Sinema estetiği de, teknolojinin getirdiği bu olanaklarla bağlantılı olarak farklı bir yöne evrilecektir. Sonuçta

günümüzde ne Lumiere kardeşlerin film çektiği ekipmanlar, ne de onların çektiği görüntüleri izleyip büyülenen seyirciler var. Sinemada anlatım olanakları ve seyircilerin sinemadan beklentileri sinemanın ilk yıllarındaki gibi değil. Bu nedenle izleyiciyi büyülemek için yönetmenlerin çok daha fazlasını yapması gerekiyor.

1.3. Estetik Bir Mecra Olarak Belgesel Sinema

Sinema, ortaya çıktığı ilk günden beri panayır eğlencesi olmasının yanı sıra kullandığı sinematografik unsurlarla, bir duyulur düşünce biçimi ortaya koyan, kitleleri etkileyen görsel bir sanattır. Ancak sinemanın sanat olarak kabul edilmesi çok da kolay olmamıştır. Bunun için çok sayıda sinemacı, kuramcı yazdıkları ve yaptıklarıyla sinemayı bir sanat mecrası olarak kabul ettirmek için çabalamıştır. Yapılan çalışmaların asıl amacı sinemanın diğer sanat dallarının tümünden faydalanarak kendi özgün anlatı formuna sahip olduğunu kanıtlama çabasıdır aslında. Çünkü sinema tek başına varolan bir sanat değildir. Toplumsal, sanatsal ve teknoloji alanındaki gelişmeler sinemanın doğasını derinden etkiler. Bu bağlamda sinema kullandığı sinematografik unsurlarla (kamera, ışık, ses, oyuncu, dekor, kurgu vb.) başka hiçbir sanat dalında karşılaşamayacağımız bir anlatım diline sahiptir. Christian Metz'in de söylediği gibi, "kurgu, alıcı devinimleri, optik etkiler vb. gibi yöntemler özgül kodlardır" (Büker, 2010: 42). Bu kodlar sinemayı sinema yapan ve ona dil olma özelliğini kazandıran anlatım araçlarıdır. Bu özellikleriyle sinema tarih boyunca kitleleri etkileyen en önemli sanat alanlarından birisi olmuştur. Sinema, kitleleri etkileyen gücü nedeniyle, çoğu zaman propaganda aracı olarak kullanılsa da yönetmenler, her dönemde estetik kaygılarını filmlerine yansıtmışlardır. Bunların en iyi örneklerini Sovyet Biçimciler ve İngiliz Belge Okulu yönetmenleri vermiştir. Çünkü yönetmenler filmlerini sadece kuru propaganda aracı olarak kullanmak yerine, kişisel dokunuşlarını ve sinemaya dair yenilikçi düşüncelerini filme dâhil etmekten kaçınmamışlardır.

Toplumsal, sanatsal ve teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak çok sayıda kaynaktan beslenerek günümüze gelen sinema, ilk yıllarında daha çok panayırılarda eğlence aracı olarak görülmüştür. Kitlelerin yoğun bir şekilde sinemayı takip etmeleri, sermaye sahiplerini harekete geçirmiş Fransa'da, Almanya'da, Amerika

Birleşik Devletleri'nde ve Rusya'da sinema üzerine çok büyük yatırımlar yapılmıştır. İzleyiciyi sinema salonlarına çekmek adına hem filmlerin gösterim mekânları hem de üretim koşulları değişmiştir. Kimi zaman stüdyolarda üretim yapılırken kimi zaman da İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde olduğu gibi kamera sokağa çıkmıştır. Yaşanan bu gelişmeler sinema estetiğini de değiştirmiştir. Kimi yönetmenler gerçeğin peşine düşmüş gerçeği anlatmak istemiş, kimileri ise gerçek hayata öykünerek kurmaca hikâyeler anlatmayı tercih etmiştir. “Fransa’da George Melies sinemanın olanaklarını düşsel dünyalar yaratmak için kullanırken, Amerika’da Edwin S.Porter ve David Wark Griffith ilk kez yakın çekim ve montaj denemeleri yapmıştır” (Coşkun, 2011: 9). Sovyetler birliğinde ise Dziga Vertov, Lev Kulesov, Sergei Eisenstein ve Pudovkin gibi yönetmenler, film biçimi üzerine çalışmışlar, ticari bir kaygıdan daha çok propaganda amacıyla filmler yapmışlardır. Farklı ülkelerdeki sanatçıların çalışmalarıyla sinema kendi dilini oluşturmaya başlamıştır.

Avner Ziss, “bir yapıtın sanatsal değeri, taşıdığı estetik fikrin toplumsal anlamına ve derinliğine bağlıdır” (2016: 99) der. Buradan yola çıktığımızda sinemanın toplumsal anlamda bir derinliğinin olmasının yanı sıra yaratım sürecinde, yönetmenin kişisel bakış açısının filmin ortaya çıkmasında en önemli unsur olduğu da bir gerçektir. Sonuçta sinema birden fazla unsuru içinde barındırmakta ve filmler kolektif bir ekibin katkısıyla ortaya çıkarılmaktadır. Ancak bu ekip tek bir kişinin yani yönetmenin zihnindeki dünyayı yaratmak için çalışmaktadır. Yönetmen, fikir aşamasından itibaren filmi zihninde zaten çekmiştir. Ancak yönetmenin zihninde çektiği filmi, izleyicilerle paylaşması için bir ekip çalışmaktadır. Başka bir ifadeyle asıl amaç “izleyicide estetik deneyimlere neden olmak üzere kurgulanmış nesne ve olayları beyaz perdede sunmaktır” (Carroll, 2016: 237). Bu yönüyle sinema yönetmenin estetik kaygılarının bir sonucu olarak ortaya çıkmasına rağmen izleyicinin deneyimlemesi ile anlam kazanır. Bir filmi, bir tiyatro oyununu izleyen seyirci veya bir sanat galerisinde bir eseri inceleyen ziyaretçi, gündelik hayatında bir devlet dairesinde fatura ödemeye gittiğinde veya bir kafede oturup sohbet etme anında yaşadığı duygudan farklı bir duygu yaşar. Bunun nedeni bu mecralardaki eserlerin estetik bir kaygıyla yapılmış olmaları ve belli bir duyulur düşünce biçimine sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Yani gündelik hayatla kıyaslandığında var

olan gerçeklik sanatçı tarafından yorumlanarak, özel bir mecrada (sahne, perde, sergi salonu) sunulmaktadır. Böylece insanların dünya ile farklı bir bağ kurmalarını sağlamaktadır. Daniel Frampton'un da söylediği gibi, “dünyayı hisseden ve onunla sezgisel bir ilişki kuran film, dünyayla zayıflamış etkileşimimizi baypas eder” (2013: 114). Filmler, dünya ile etkileşimimizi baypas etmek için haliyle sinema perdesini kullanır. Sinema perdesinin büyüdü dünyası sayesinde izleyici kendi gerçekliğinden sıyrılarak filmin gerçekliğine dâhil olur ve film süresince yönetmen tarafından sınırları çizilen kadrajdaki karakterlerle birlikte hareket eder. Bu bağlamda, var olan gerçekliği perdeye aktararak izleyiciyi etkilemek isteyenler, belgesel film türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak sinemanın ortaya çıkışından bir süre sonra kurmaca filmlerin popülerliği artmış ve belgesel filmler üvey evlat muamelesi görmüştür. Özellikle 20.yüzyılın başında belgeselin tanımı yapılamasa da Lumiere kardeşlerden sonra daha çok gezi-seyahat filmleri çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler daha çok tek makaralık çekilen ve kurgusal olmayan belge niteliğine sahip görüntülerden oluşmaktadır. Fakat 1907 yılına gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri'nde belgesel olarak nitelendirilebilecek bir film yapılabilmektedir. “Polonya asıllı Yahudi bir göçmen olan Sigmund Lubin, *Yazılmamış Kanun* (1907) tek makaralık kurgulanmış belgesele imza atar. Kıskançlık nedeniyle işlenen bir cinayetin perde arkasını canlandıran film ‘kurgu-haber belgesel’ türünün de öncüsü sayılır” (Akbulut, 2012: 10).

Modern belgeselin temsilcisi ise Kanadalı bir yerli Kabilenin gündelik yaşamını konu alan Edward S. Curtis imzalı *Kafa Avcıları Diyarında* (1914) filmidir. Filmde kurmaca sahnelere de yer verilmiştir. Bu tarihlerde Birinci Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte sinemanın kitleleri etkileyen gücü, propaganda aracı olarak kullanılmasına neden olmuş, bu durum belgesel sinema adına üretimin artmasını sağlamıştır. İlk belge film olarak kabul edilen *Trenin Gara Girişi* (1895) adlı film ve sonrasında çekilen *Yazılmamış Kanun* (1907), *Kafa Avcıları Diyarında* (1914) adlı filmler belgesel türüne yakın örnekler olsa da, sinema diline sahip ilk belgesel filmin ortaya çıkması için 1922 yılını beklemek gerekmiştir. 1919-1922 yılları arasında Robert Flaherty, Kanada'nın doğusunda bulunan Hudson Körfezinde Eskimo bir ailenin teknoloji ve modernizmden uzak sürdürdükleri geleneksel yaşam

koşullarını konu aldığı *Kuzeyli Nanook* (1922) filmini çeker. Film izleyiciler tarafından ilgiyle karşılanır ve önemli bir başarı kazanır. Flaherty daha öncesinde de filmler çekmiştir. Ancak çekimlerini yaptığı filmler bir sigara izmariti yüzünden yanmıştır. “Flaherty ‘üzülmemiştim’, diyerek anlatır yaşananları kötü filmdi ve sıkıcıydı. Bir gezi günlüğünden ibaretti aslında. Keşfetmeyi öğrenmiştim o zamanlar, fakat göstermeyi henüz öğrenememişim” (Flaherty’den akt. Saunders, 2014: 97). Daha sonrasında Samoa’da Savai’i adasındaki Moana adında bir karakter üzerinden bölgede yaşayan insanların hayatlarını anlattığı *Moana* (1926) adlı filmi çeker yaklaşık bir yıl boyunca buradaki yerlilerle yaşar. İngiliz belgesel film yönetmeni ve yapımcısı Grierson bu filmi izledikten sonra belgesel filmi “ ‘olanın yaratıcı bir yorumdan geçirilmesi’ şeklinde tanımlar. Philipp Dunne ise belgesel filmi, ‘doğası gereği deneysel ve yaratıcı olan’ olarak tanımlar” (Coşkun, 2011: 152).

Grierson 1926 yılında New York Sun gazetesinde belgesellerle ilgili olarak şunları yazar:

Her ne kadar Fransızlar seyahat filmlerini tanımlamak için “documentaire” terimini kullanmış olsalar da, belgeseller seyahat filmlerinden çok daha fazlasıdır. Belgeseller savaşın, yoksulluğun ve baskının ortadan kalkması ve sosyal, ekonomik yararlar için kullanılmalıdır (Rothstein, 1985).

Belgesel özgün bir tür olarak ilk kez 1930’lu yıllarda Grierson’un çabalarıyla saygınlık kazanır. Grierson 1926 yılında New York Sun’da Flaherty’nin *Moana* filmi için şunları yazar: “ ‘Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak, filmin belgesel bir değeri var.’ O zamana kadar olayları yalnızca görüntüleme olarak anlaşılan ‘belgesel’ tanımı artık sinemanın sanatsal içerik taşıyan bir türü olarak anlaşılmaya doğru yol alır”(Acar, 2017: 317-318).

Belgesel filmlerin farklı yaklaşımlar ve üsluplarla yoluna devam etmeleri, belgesel sinemanın estetik bir mecra olarak varlığını devam ettirdiğinin kanıtıdır. Görüldüğü gibi Grierson’un belgesel sinemayı “gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması” olarak değerlendirmesi aynı zamanda estetik ve yaratıcı bir mecra olduğunun da göstergesidir. Michael Rabiger ise, Emilé Zola’nın sanat yapıtını tanımlamasından yola çıkarak “belgesel filmi, gerçekliğin bir mizacın içinden görülen bir köşesi olarak” (2020: 41) tanımlar. Stella Bruzzi’de *New Documentary*

adlı kitabında belgesel sinemada biçim, izleyici ve belge arasındaki ilişkinin çok önemli olduğunu söyler. Ona göre belgesel filmin temel konusu, bir arşiv materyali parçasının sabit bir referans noktası olmasından daha ziyade, değişken bir hale geldiği ölçüde, temsil veya yorumlama yoluyla “belgeye” veya “kayda” erişmeye davet edilme şeklimizdir (Bruzzi, 2006: 16-17). Bu tanımlamalar yönetmenin kişisel bakış açısının ve estetik kaygılarının belgesel filmde varlığının en önemli göstergesidir. Başka bir deyişle, yönetmen belgeleri toplayıp belgesele doğrudan koymaz. Onları belirli bir süzgeçten geçirerek filmin anlatısını inşa eder. Benzer şekilde yönetmen kamerasını koyarak salt gerçekliği kayıt altına almaz, kendi bakış açısını, duygularını ve düşüncelerini de anlatısına dâhil eder. Bunu basit bir şekilde şöyle örneklendirirsek: Aynı karakteri veya konuyu birden fazla yönetmenin çekmesini istediğimizde kameranın arkasındaki göz kadar farklı anlayışa sahip belgesel ortaya çıkacaktır. Kimi üst ses kullanırken kimi röportajlara ağırlık verecek kimi de tamamen görsel bir üslup tercih ederek şiirsel bir dille hikâyesini anlatacaktır. Yani var olan gerçekliğe her yönetmen başka bir gözle yaklaşacaktır. Kolker’in söylediği gibi, “gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir. Gerçeklik her zaman dünyayla ilgili söylenen ya da anlaşılan bir şeydir” (Kolker, 2009: 3). Gerçeklik, yönetmenler tarafından belirli bir bakış açısıyla seçilerek izleyiciye sunulandır. Mesela, yönetmenler var olan görüntüleri olduğu gibi kamerayı koyup çekerlerse ve herhangi bir şekilde müdahaleleri olmasa gerçekliğin bir kısmını yakalamış olurlardı. Ancak güvenlik kameraları da günümüzde aynı işlevi görüyor. Sonuçta kurgu masasına geldiği zaman görüntüler yine olduğu gibi aktarılmayacak belli düzenlemelerden sonra izleyiciye sunulacaktır. Rabiger’in de ifade ettiği gibi, “belgesel film yönetmenleri, insani hakikati ekranda ortaya çıkarmak için öznel yargılarda bulunan sanatçılardır” (2020: 113). Bu nedenle yönetmenin gerçekliğe müdahalesi belgesel sinemayı duyulur düşünce biçimine dönüştürerek, estetik bir mecra haline getirmektedir.

Bu bağlamda farklı ülkelerde yönetmenlerin farklı yaklaşımlarıyla belgesel filmler üretilmiştir. Mesela Almanya’da Walter Ruttmann tarafından *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* (1927) filmi çekilmiştir. Film, Berlin şehrinin bir gününü konu alır ve Sovyet montaj tekniğine uygun olarak çekilmiş ve kurgulanmıştır. Daha

sonrasında Dziga Vertov, manifesto niteliğindeki *Kameralı Adam* (1929) filmini çekmiştir. Film, Vertov'un, klasik anlatı sinemasına karşı yayınladığı Sinema–Göz manifestosunun görselidir.

Sine–Göz her şeyi görüp, her şeye gücü yetebilen gerçekliği şekillendirip onu kayda alan oldukça idealize edilmiş ve idol haline getirilmiş bir kameradır. Vertov'a göre hata yapmaya oldukça müsait olan insan gözüne – ve elbette kendi gözüne - kıyasla oldukça üstün bir araçtır. Sine – Göz zaman ve mekânı değiştirip dönüştürürken, hareket ve zamanda bozulma etkisi yaratabilir (Saunders, 2018: 113).

Sine-Göz olanı olduğu yerde yakalayarak, her anı kayıt altına alır ve belli bir bağlam içinde bu görüntüleri değerlendirir. Walter Benjamin'in de işaret ettiği üzere, Sinema–Göz “haber filmleri herkese sıradan ve önemsiz biri olmaktan çıkıp bir figüran olma fırsatı sunar” (Chanan'dan akt. Saunders, 2018: 123). Yine Brezilya asıllı Fransız yönetmen Alberto Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler* (1926) adlı filmi Paris'te yaşayan insanların bir gününü anlatır. Benzer şekilde aslında hepsinden önce bir şehrin günlük yaşantısını konu alan film Paul Strand ve Charles Sheeler tarafından yönetilen *Manhatta* (1921) adlı belgeseldir. Manhatta filmi, Manhattan'ın farklı bölgelerinden insan manzaralarını ve şehrin karmaşıklığını şiirsel bir dille aktarır. Kamera hareketi oldukça az olan film, görsel gücünü fotoğraf karesini andıran kadrajlarından alır. *Manhatta*, *Kameralı Adam*, *Yalnızca Saatler*, *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* adlı filmler farklı ülkelerde çekilmelerine rağmen, ele aldıkları konular, üslupları, estetik kaygıları bakımından benzerlik gösterirler.

Aynı yıllarda İngiliz Belgesel Hareketi'nin kurucusu olan John Grierson *Balıkçı Tekneleri* (1929) adlı belgesel filmi çekmiştir. Film, İngiltere'nin Kuzey Denizi'nde ringa balıkçılığı yapan balıkçıların hayatını anlatmaktadır. 1932 yılına gelindiğinde ise Grierson, “Küçük Manifesto” adını verdiği yazısında belgesel sinemanın temel ilkeleri konusundaki görüşlerine yer verir. “Yazısında, belgesel filmin gerçekliği, bu gerçekliğin estetik değeri üzerinde durmakta ve stüdyo yapımlarından farklı yanlarını ortaya koymaktadır” (Coşkun, 2011: 152). Bilgin Adalı'ya göre; “John Grierson'un belgesele yaklaşımı, dramatik iletişim araçlarıyla ve yorum yaparak yola çıkmanın bireyleri ortak bir duygu ve düşünce ortamına götürebileceği, bunun da modern yaşamın karmaşık taraflarını değerlendirmede toplumsal yarar sağlayabileceği yönündedir” (Adalı, 1986: 47). Grierson'a göre;

“gerçekçi filmler yapmak, yalnızca beğeni değil, ilham da gerektirir. Yani oldukça büyük bir emek isteyen, derin bir görü ve derin bir anlayış gerektiren yaratıcı bir çabadır” (Corner, 1996: 13). Bu anlayış İngiliz Belge Hareketi’nin yapısını şekillendirir.

John Grierson tarafından kurulan ve uzun yıllar öncülüğünü yaptığı İngiliz Belge Okulu’nun öne çıkan yönetmenleri, Alberto Cavalcanti, Edgar Anstey, Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, Stuart Legg, Humphrey Jennings, Harry Watt, Benjamin Britten ve daha sonra ekibe katılan Robert J. Flaherty şeklinde sıralayabiliriz.

İkinci Dünya Savaşının başlamasına yakın Grierson, İngitere’den ayrılır Kanada’ya gider ve burada belgesel filmler yapmaya devam eder. Bu dönemde Almanya’da propaganda amacıyla çok sayıda film üretilir. Özellikle Leni Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi* (1934) estetik anlayışı ve sinema dili açısından bir başyapıt olarak kabul edilir. Filmde, tüm imkânlar alıcının gerçekleşen olayları ve durumları en iyi çekim açıyla yakalayabilmesi için kullanılmıştır. “Yönetmenin emri altında 172 çalışanın ter döktüğü bu film, hiç şüphesiz ki sinemada tarih anlatımının doruk noktasını teşkil eden bir başyapıttır” (Saunders, 2018: 61). Bu yıllarda Amerika Birleşik Devletleri yönetimi de propaganda amacıyla filmler yaptırır. Leni Riefenstahl’ın *İradenin Zafer’i* filmine karşı Frank Capra *Neden Savaşıyoruz* (1942 – 1945) belgesel film serisini çeker. “Çoğunlukla haber görüntülerinin derlemesiyle oluşturulmuş film, cephede ya da cephe gerisinde çekilen gerçek görüntüler, harita üzerindeki grafiklerle ve anlatıcı eşliğinde sunulur” (Akbulut, 2012: 53). Film Oscar ödülünde En İyi Belgesel ödülünü de kazanır.

Belgesel sinema İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında oldukça popüler bir mecra haline gelmiş, bu dönemde büyük bütçeli yapımlara imza atılmıştır. Ancak savaş sonrası dönemde daha da gelişmesi beklenen belgesel sinemaya ilgi azalmış ve üretilen film sayısında önemli bir düşüş meydana gelmiştir. Jack C.Ellies ve Betsy McLane bu durumu şöyle açıklıyor:

İkinci Dünya Savaşı etkisiyle oldukça revaçta olan belgeselvari filmler, 1950’li yılların başında yavaşça sinema salonlarını terk etmeye 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 kanısını oluşturdu. Beklenen gerçekleşmedi, savaş boyunca yapılan büyük harcamalar nedeniyle savaş sonrası belgesel filmciliğe ayrılan kaynaklar ağır bir şekilde azaldı; belgesel çeken yönetmen ve çekilen belgesel sayısında önemli bir düşüş yaşandı (Ellies ve McLane'den akt. Saunders, 2018: 67).

Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan belgesel film yapımındaki düşüş 1960'lı yıllara gelindiğinde yerini üretime bırakır. 1960'larda görüntü ve ses kayıt cihazlarında değişimin meydana gelmesi ve hafif, taşınabilir ekipmanların üretilmesiyle birlikte, yönetmenler o döneme kadar belgesel sinemanın geleneksel yapısından farklı bir anlayış olarak ortaya çıkan ve televizyon estetiği ve biçimini kullanan Sinema – Gerçek (Cinema – Verite) “görüntü ve sesin, belgesel ve kurmaca arasında yeni ilişkiler geliştirmesine neden olmuştur” (Armes, 2011: 19).

Ticari olmayan 16 mm film pazarı (okullar, kütüphaneler, film dernekleri, üniversiteler, hatta hapishaneler) oldukça gelişmiştir. Böylelikle, Hollywood ve televizyon kuruluşları dışında, bağımsız film yapımcılarına yaratıcı çalışmalar yapmaları için, yeni finansal kaynaklar sağlanmıştır. 1960'lı yıllarda yaşanan politik ve toplumsal olayların etkisi ve sanatçıların bireysel özelliklerinin birleşmesi ile belgesel film yapımı 1970'lerde, insanların kendilerini ifade ettiği en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Bu dönemde deneyimli belgeselciler çalışmalarına devam ederken, bir yandan da İkinci Dünya Savaşına tanık olmamış yeni nesil belgesel film yönetmenleri, oldukça farklı konular ve yöntemlerle ilgilenmişlerdir (Ellies ve McLane, 2005: 23).

Bu anlayışın en önemli temsilcileri Kanada'da, *Les Raquetteurs* (1958), adlı filmleriyle Michel Brault ve Gilles Groulx, Fransa'da *Chronicle of a Summer* (1961), filmiyle Jean Rouche, Edgar Morin ve Amerika Birleşik Devletlerinde D. Alan Pennebaker, Robert Drew, Richard Leacock'un birlikte yaptıkları, John Kennedy'in seçim sürecini ve adayların seçim sonuçlarını telefonda öğrenmeleri gibi çok sayıda ana tanıklık ettikleri *Primary* (1960) adlı filmidir. Bu yönetmenler, gözlemci bir bakış açısıyla *Sinema-Gerçek (Cinema-Verite)* anlayışının bütün unsurlarını filmlerinde kullanmışlardır. Bu anlayışın önde gelen yönetmenlerinden Leacock, yapay dramaya karşı çıkar ve olayların sahnelenmesini, oyunculuğu ve senaryoyu reddeder. “Böylece Leacock'un filmleri gerçek çelişkiler ya da mücadelelere yönelir ve doğal drama içermeyen durumlar göz ardı edilir. Drew-Leacock ekibinin başarılı ilk filmi olan *Primary* (1960) buna iyi bir örnektir” (Armes, 2011: 79).

Michael Moree ve De Antonio ise *Cinema – Verite* anlayışına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır.

De Antonio sık sık “nesnellik” mitinden söz eder: *Cinema-Verite* fikri pek aklıma yatmıyor. Yönetmen sanki bir çeşit hakikate sahipmiş gibi bir algı çıkıyor buradan. Ama ben hiçbir zaman hakikate sahipmiş gibi hissetmedim. Elimden geldiğince hakikate sahip çıkmaya çalıştım ama bütün düşüncelerime, duygularıma ve yaptığım işe rengini verenin toplum doğasıyla ilgili yerleşmiş ön yargı ve varsayımlarımın olduğunun da farkındayım. Bana göre nesnellik diye bir kavram yok. Nesnellik bir mitten ibaret (Kellner, 2013: 173).

Michael Moree ve De Antonio yönetmenin belgesel film çekim esnasında duygu ve düşüncelerinden bağımsız hareket edemeyeceğini söyler. Bu nedenle kameranın arkasındaki yönetmenin gözlemci bir anlayış benimsemesi onun nesnel ve gerçekleri müdahalesiz bir şekilde doğrudan aktardığı anlamına gelmez. Belgesel filmler doğruluğu kesin olarak belirlenmemiş olgular sunmazlar. Bunun yerine gerçek durum ve olaylardan bahsederek bilinen olgulara saygı gösterirler. Tarihsel dünyayı yani gündelik hayatı alegorik olarak değil doğrudan bir şekilde anlatırlar. Kurmaca filmler ise, esas olarak birer alegoridir. Genellikle tarihsel dünyanın yerini alarak başka bir dünya yaratırlar (Nichols, 2017: 27-28).

1990’lı yıllara gelindiğinde belgesel sinema adeta bir patlama yaşar. Belgesel film üretiminin artmasında video teknolojisinin ortaya çıkması ve yaygınlaşması oldukça etkileyici olmuştur. Bu döneme kadar çok sayıda belgesel üretilse de ne yazık ki belgeseller gişede çok başarılı olamamıştır. Ancak 1990’lı yıllar bir dönüm noktası olmuş ve belgesel filmler izleyicileri sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Bu nedenle 1990’ların başından itibaren günümüze kadar belgesel sinemanın en önemli başarılarından biri, çok sayıda izleyiciye ulaşmaları ve gişede kazanmalarıdır. “*The Thin Blue Line*’dan (1988) neredeyse bütün dünyada övgülerle karşılanan (bununla birlikte yaratıcılık anlamında oldukça yavan) *Hoop Dreams*’e (1994) kadar uzanan çeşitlilikte birçok film belgesel pazarını açmıştır” (Saunders, 2014: 80). Bunun yanı sıra 1990’lı ve 2000’li yıllarda çektiği belgesel filmlerle provakatif bir dil sergileyen Michael Moree dikkatleri üzerine çekmiştir. Yönetmenliğini yaptığı *Roger & Me* (1989), *The Big One* (1998), *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) gibi çok sayıda belgesel film yapmıştır. Örneğin, “*Roger and Me* 160 bin dolara mal olmuş ve 7 milyon dolar gibi bir kâr getirerek Michael Moore’u film ve eğlence dünyasının adından en çok söz edilen kişisi haline getirmiştir” (Kellner,

2013: 181). Aynı şekilde Oscar ödülleri ve Cannes Film Festivalinde En İyi Belgesel Film ödüllerini alması, Moree'un belgesel sinema anlayışının uluslararası alanda izleyiciler ve sinema otoriteleri tarafından kabul gördüğü anlamına da gelmektedir. Michael Moore'un elde ettiği bu başarının nedenini "kendi sesini ve bakış açısını diğerlerinden daha ön planda tutan, kendini film anlatıcısı, çoğunlukla da filminin öznesi olarak ortaya koyan bir halk sanatçısı olması ve seyircinin dikkatini çekmek için mizahtan, dramatik ve anlatsal unsurlardan yararlanmasıdır" (Kellner, 2013: 170).

Aslında her ne kadar eleştirilse de Michael Moree, belgesel filmleri "sıkıcı" olduklarına dair genel algıdan kurtarmış ve izleyicilere daha yakın filmler yaparak, toplumsal ve evrensel meselelere değinmekten de kaçınmamıştır. Belgesel sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesel filmlere insan – doğa mücadelesi ve toplumsal problemler konu olmuştur. 1990'lı ve 2000'li yıllarda ekipmaların ucuzlaması taşınabilir hale gelmesi belgesel film yönetmenlerinin daha küçük ekiplerle çalışmasına ve özgür hareket etmesini sağlamış, böylece yönetmenlerin estetik anlayışları da değişmeye başlamıştır. Bu dönemde biyografik hikâyeler artmış ve yönetmenler filmlerinin karakterleri haline gelmiştir. Werner Herzog, Agnes Varda, Wim Wenders gibi yönetmenler bu anlayışın en önemli temsilcileridir.

Her zaman yenilikçi bir sinema dilene sahip olan, Fransız Yeni Dalga Akımının önemli isimlerinden Agnes Varda, ortaya koyduğu sinema dili ile her zaman öncü bir yönetmen olmuştur. Agnes Varda'yı yenilikçi ve öncü bir yönetmen olarak tanımlamamızın nedeni sinemaya ve film yapımına dair yaklaşımının yanı sıra dijital teknolojinin ona sunduğu imkânları farklı bir şekilde belgesel filmlerinde kullanması nedeniyledir. Necati Sönmez, Agnes Varda ile ilgili şöyle bir değerlendirme yapar:

Agnes Varda, yeni bin yıla elinde dijital el kamerasıyla girecek ve bu avuç kadar cihazın taşıdığı muazzam potansiyeli keşfetmeye çıkacaktır. Her açıdan bir keşif/arama filmi olan *Toplayıcılar (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000)* hem belgesel sinemanın kaderini hem de sinema seyircisinin belgesel türüne bakışını değiştirmekle kalmamış, ilk filmi yapma sancısı içindeki genç sinemacılara yeni bir yol göstermiştir. Ve en önemlisi, hayatın çöplüğünü karıştıran bir 'görüntü toplayıcısı' olarak kendini de hikâyenin içine katan rahat ve neşeli üslubuyla, belgesel türünün sınırlarını bir hayli esnetmiştir (Sönmez, 2019).

Agnes'in Plajları (2008), *Mekânlar ve Yüzler* (2017) belgesel filmleri bu anlamda oldukça önemlidir. Filmler doğallığı ve samimiyetiyle 'kamera' kadraj içinde görünmesine rağmen izleyiciye, kamerayı unutturarak filmle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Bu anlamda usta yönetmen Werner Herzog'da ön plana çıkmaktadır. *Küçük Dieter'in Uçma Tutkusu* (1997), *Beyaz Elmas* (2004), *Unutulmuş Düşler Mağarası* (2010), *Ayı Adam* (2005) gibi çok sayıda belgesel ve kurmaca filme imza atmıştır. *Ayı Adam* konusu ve yapım aşaması olarak diğer filmlerinden oldukça farklıdır. Bu belgeselinde Herzog, boz ayı meraklısı olan Timothy Treadwell ve kız arkadaşının 13 ay boyunca hiçbir koruma olmadan aylarla geçirdikleri süreçte yaşadıklarını ve ölümlerinin ardındaki gerçekleri araştırır. 2003 yılının ekim ayında Treadwell ve arkadaşı Amie Huguenard bir boz ayı tarafından vahşice saldırıya uğramış ve öldürülmüştür. Treadwell aylarla yaşadığı beş yıl boyunca yüz saatten fazla çekim yapmıştır. Doküman incelemeleri için davet edildiklerinde Herzog, en rahatsız edici sahneleri izler. Bu sahnelerden biri, koşma anında Treadwell'in kamerasının objektif kapağının açıldığı sırada bir ayakkabının içinde kaydedilen seslerdir (Noys, 2007: 39).

Herzog film yapım notlarında şöyle bir anısını paylaşır:

Editörüm Joe Bini ile materyalleri incelemeye gittik. İnanamadık, bundan daha çılgın bir fantezi olamazdı. İkimiz de içtiğimiz sigaraları bıraktık ve hemen binadan çıktık. Bizim için harika deneyimlerden biriydi. Görüntüler çok etkileyiciydi (Noys, 2007: 39).

Wim Wenders'de yine aynı şekilde yönetmenliğini yapmış olduğu çok sayıda belgesel filmle, 2000'li yıllarda belgesel sinemanın canlanmasına ve izleyiciye ulaşmasına katkıda bulunmuştur. Unutulmuş olan Kübalı müzisyenlerin, Ry Cooder tarafından bir araya getirilmesini ve grubun yaptığı albümleri, konser anılarını anlattığı *Buena Vista Social Club* (1999), Üç boyutlu teknolojiyi kullanarak, modern dans koreografi ve Tanztheater akımının öncülerinden Pina Bausch'nın hayatını anlattığı *Pina* (2011) ve *Toprağın Tuzu* (2014) filmi gibi çok sayıda belgesel film üretmiştir. *Pina*, belgeseli yönetmen tarafından üç boyutlu teknoloji kullanılarak yapılmıştır.

Wenders'e göre, stereografi denilen bu 3B sinematografi olmaksızın, Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu üzerine yapılan film layığıyla gerçekleştirilemez. Yani, Pina Bausch'un özgün dans-tiyatro koreografilerinin ve bunların farklı mekânlarda dansçılar

tarafından gerçekleştirilen performanslarının yarattığı duygulanımlar ve düşüncelerin sinema perdesine yansıtılması ancak 3B dijital teknolojilerle yapılan stereografik imaj üretimi ve montajı ile mümkündür. Filmin resmi web sitesi içinde, “projenin gelişimi” başlığı altında, 3B dijital sinema teknolojilerinin gerekliliği açıklanmaktadır. Wenders bu teknolojilere kavuşmak ve bunları kullanarak aklındaki gibi bir film yapabilmek için tam yirmi yıl beklemek durumunda kalmıştır...(Ocak, 158: 2016).

Teknolojik gelişmeler çok sayıda farklı yaklaşıma sahip belgesellerin üretilmesine olanak tanıdığı gibi türün sınırlarının değişmesine de neden olmaya başlamıştır. Çekim ekipmanlarının çeşitlenmesi, sesin, rengin ve CGI (bilgisayarla yaratılan görüntüler) yapımların ortaya çıkması ve izleme mecralarının ekranlara ve arayüzlere kaymasıyla birlikte sinemanın anlatım teknikleri de değişmeye başlamıştır. Çünkü izleyici, mecranın kendisine sunduğu imkânlar nedeniyle sadece içeriği izlemek yerine, içeriğe müdahil olmak istemektedir. Bunun nedeni izleyicilerin her geçen gün medya araçlarına daha kolay ulaşması ve içerik üretimi hakkındaki bilgilerinin gün geçtikçe daha da artmasıdır. Yani izleyici artık kendisine gösterilenden daha fazlasını istemektedir. Bu noktada yaptığı belgesellerle türün sınırlarını esneten ve farklı yaklaşımlarla belgesel film üreten Harun Faruki oldukça önemli bir isimdir. “Faruki için sinema yalnızca sinema değildir. Çalışmalarıyla pek çok alanda birden var olur; festival, galeri, müze küçük bir sinema salonu ya da internet... Bu nedenle işlerini mevcut tanımlarla ifade etmek yerine ‘imajlarla düşünmenin’ farklı biçimleri olarak değerlendirmek yerinde olur” (Gürata, 2020: 11). Çünkü gündelik hayattaki gerçek insanların yaşamlarını olabildiğince doğal akışı içinde yakalama düşüncesiyle başlayan belgesel sinema günümüzde gerçek insanlardan uzaklaşmaya başlamış ve teknolojinin getirdikleriyle birlikte bilgisayar ekranında üretilmeye başlanmıştır.

Afşar Timuçin “sanatsal anlamdaki yaratmayı doğanın gereçlerinden faydalanarak özgün bir biçim oluşturmak olarak değerlendirir” (2017: 197). Aslında bu yaklaşım belgesel sinema için de geçerlidir. Belgesel filmler doğanın gereçlerinden faydalanarak, yaratıcı bir bakış açısıyla anlatısını kurdukları için estetik bir alandır. Bu estetik alan özellikle dijital teknolojinin getirdikleriyle oldukça farklı bir boyuta evrilmeye başlamıştır. Geleneksel belgesel anlayışının yerine dijital olanakları kullanarak hem üretim koşullarını çeşitlendiren hem de izleyicinin tüketim alışkanlıklarına göre kendini yenileyen yeni bir anlayış almıştır. Bu yönüyle belgesel

sinema yeniliklere açık estetik bir mecradır. Elie Faure'nin de söylediği gibi, “sinema, plastik sanatları kapsayan, düzenleyen ve onların gücünü kendi öz gücüyle artıran paradoksal bir sentez, ayrıksı elemanların bir bütüncül senfonisidir” (2006: 21). Dijital olanakları kullanarak gerçekleştirilen belgeseller, farklı mecraları bir araya getirdikleri için bütüncül bir senfoni olarak da değerlendirilebilir. Dijital teknolojinin yaygınlaşması senfonide (belgesel film yapım ekibi) yer alan çok sayıda ekipmanın ve üyenin değişmesine neden olmuştur. Bunun nedeni yeni bir anlatım mecrası olarak ortaya çıkan arayüzün olanaklarını artırmasıdır. Arayüz sayesinde farklı anlatım olanaklarına sahip “interaktif belgeseller” ve “yeni medya belgeselleri” ortaya çıkmıştır. Bu anlayış belgesel sinemanın üretim, tüketim ve dağıtım boyutlarına yeni bir soluk getirmiştir. Kaçınılmaz olarak bu süreç belgesel filmlerin estetik yapılarını da değiştirmeye başlamıştır. Bu değişimi yani etkileşimli yapıyı Elsaesser & Hagener sinemanın ilk yıllarındaki durumuna benzetir.

Göz, yirminci yüzyıl film (kuramının) tarihinin büyük bölümünde en önemli vücut uzvu ve duyu kanalı olmuştur, bugün el (video oyunu oyuncusunun, kamera operatörünün, tasarımcının ve teknik ressamın eli), özellikle bilgisayar oyunları için ve insanların kavramsal metaforun canlı (cansız) alanına doğru bir diğer teknolojik uzantısı olan fare ile gerçekleştirilen herhangi bir hareket için oldukça hayati olan göz-el koordinasyonunda olduğu gibi, medyaya yine girmektedir (Elsaesser & Hagener, 2011: 327-328).

Elsaesser & Hagener'in yaptıkları değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi, etkileşimlilik sayesinde teknoloji insan ilişkisi farklı bir boyuta evrilmiştir. Perdenin yerini ekran, film yapım mecrası olan setin yerini arayüz almaya başlamıştır. Arayüzler sayesinde yapılan grafikler, tasarımlar ve animasyonlar nedeniyle sinemanın en önemli yapım aygıtı olan kamera(sız) film yapılabılır hale gelmiştir. Bu nedenle belgesel film estetiğinde meydana geldiğini düşündüğümüz estetik değişim biçimle bağlantılı olarak gerçekleşmiştir. Ancak bu biçimsel değişim filmlerin anlatı yapılarını da etkilemiştir. Sonuçta Robert McKee'nin de ifade ettiği gibi “sanatçı biçimin efendisidir” (2017: 12). Ancak biçimsel yapıdaki bu değişim yönetmen ve izleyici arasındaki ayrımı yok etmiş, film yapım sürecinde eşit koşullara sahip olmaya başlamışlardır. Bu değişim ana hatları ile belgesel sinemada iki kavramı ortaya çıkarmıştır. Bunlar dijital belgeseller ve interaktif belgesellerdir. Peki, ikisi de dijitalleşmenin olanaklarını kullanırken neden iki farklı şekilde değerlendirilmektedir. Çünkü dijital teknolojinin imkânlarıyla çekilmiş doğrusal

anlatıma sahip ve internet üzerinden dağıtımı yapılmış belgeseller dijital belgesellerdir. İnteraktif belgeseller ise, doğrusal olmayan yapıya sahiptirler ve arayüz üzerinden etkileşimli bir şekilde izleyiciyi, katılımcı bir anlayışla sürecin içine dâhil ederler. Bu nedenle dijital teknolojiyi kullanan her belgesel interaktif belgesel değildir. Bu iki farklı yaklaşım estetik anlamda da birbirlerinden farklılık göstermektedir.

Bu başlık altında, belgesel film estetiği tarihsel gelişim bağlamında aktarılmaya çalışıldı. Yapılan değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi “belgesel” kavramı kendi içinde farklı bakış açıları sunan yaklaşımlar içermektedir. Yani belgesel filmlerin teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak biçimsel yapıları değişirken, ele aldıkları konular, temalar ve estetik yapıları farklı dönemlerde çeşitlilik göstermiştir. Andy Glynn'e'nin da söylediği gibi, ortaya çıkan “bu farklı biçimlere rağmen, belki de niyetlenen ilk amaç- toplumsal olaylar hakkında yorum yapmak veya toplumsal değişimi etkilemek – bugün hala birçok belgeselciye cazip gelen yegâne şey” (2011: 23).

1.4. Belgesel Sinema Estetiğinde Biçimler

Kurmaca filmlerin farklı türlere ayrıldığı gibi belgesel filmler de farklı tür ve biçimlere ayrılabilir. Bu sınırlar kesin kurallarla çizilmiş değildir. Bu anlamda Bill Nichols'un yaptığı sınıflandırma oldukça önemlidir. Nichols, belgeselleri altı farklı kategoriye ayırarak incelemiştir. Bunlar, açıklayıcı, şiirsel, katılımcı, gözlemci, dönüşlü ve edimsel biçimlerdir. “Belgeseller ele aldıkları konuları aynı yöntem ve tekniklerle işlemezler. Belgesel belirli uygulama, konu, biçim ve üsluplarla kendini sınırlamaz. Belgesel film yapımı, devamlı olarak değişen bir arenadır” (2017: 35). Bu nedenle belgesel filmin ne olduğuna ve nasıl olması gerektiğine dair düşünceler kesin sınırlarla belirlenememiştir. Günümüzde “belgesel” tanımının kesin çizgilerle belirlenememesinin nedeni de belgeselin yapısı itibariyle, toplumsal, sanatsal, teknoloji ve politik gelişmelerden etkilenmesidir. Yani her belgesel her dönemde benzer teknik, üslup ve estetik unsurları kullanarak hikâyesini anlatmaz. Belgesel film yönetmenleri her zaman bir arayış içindedir. Bu nedenle de üsluplar ve estetik kaygılar değişmektedir. Bordwell ve Thompson'ın da ifade ettiği gibi:

Her belgesel dünya hakkında gerçek bilgiler sunmayı amaçlar. Fakat bunu yaparken kullanılan yollar kurmaca film yaparken kullanılan yöntemler gibi çeşitlidir. Bazı durumlarda sinemacılar olaylar gerçekleştiği anda kayda alırlar. Örneğin *Primary* filminde, John Kennedy ve Hubert Humprey'in 1960 Demokrat Parti başkan adaylığı için yaptıkları seçim kampanyaları ve mitingler bir kameraman ve sesçi tarafından, gittikleri her yerde, filme alınmıştır. Fakat bir belgesel farklı yollarla da bilgi iletebilir. Bir yönetmen çizelgeler, haritalar ve diğer görsel destek araçlarından yararlanabilir. Dahası, belgesel yönetmeni filme almak için bazı olayları sahneleyebilir (Bordwell & Thompson, 2012: 349).

Bordwell ve Thompson'ın da ifade ettiği gibi, belgesel filmler çok farklı anlayışlarla anlatılarını inşa ederler. Belgesel anlayışını değiştirmenin ve farklı bir boyuta taşımanın oldukça farklı yolları vardır. Nichols, bunları dört alanda değerlendirir. “(1) belgeselin yapımını ve gösterimini destekleyen kurumlar, (2) yönetmenlerin yaratıcı çabaları, (3) belirli filmlerin yarattığı kalıcı etkiler, (4) izleyicilerin beklentileridir. Yani (kurumlar, yönetmenler, filmler ve izleyiciler)” (Nichols, 2017: 36). Buradan anlamamız gereken daha çok sponsor destekleriyle çekilen belgesellerin, kurum ve kuruluşların beklentilerinden etkileneceği bunun yanı sıra yönetmenin estetik kaygılarının ve izleyici beklentilerinin de belgesel filmin yapısını etkilediğidir. Özellikle son dönemlerde dijital mecraların yaygınlaşmasıyla birlikte izleyicilerin izleme alışkanlıklarının değişmesi, yönetmenlerin farklı estetik arayışlara yönelmelerine neden olmuştur.

Nichols'un yönetmenlerin üslup ve estetik kaygılarını referans alarak ortaya koyduğu biçemleri, oldukça esnek sınırlara sahiptir. “Sınıflandırmalar kesin bir ölçümden çok, bireysel yargılara dayanır. Filmlerin çoğunu çeşitli modeller ve biçimler altında sınıflandırmak olasıdır” (Nichols, 2017: 171). Bu bağlamda şiirsel biçeme örnek olarak *Man of Aran* (1934) ve *Baraka* (1992), açıklayıcı biçeme örnek olarak *Night Mail* (1936) ve *Roger ve Me* (1989), gözlemci biçeme örnek olarak *Primary* (1960) ve *Metallica: Some Kind of Monster* (2004), katılımcı biçeme örnek olarak *Mekânlar ve Yüzler* (2017), dönüşlü biçeme örnek olarak *Kameralı Adam* (1929), edimsel biçem için de *Toplayıcılar ve Ben* (2000) ve *Beşir'le Wals* (2008) filmleri örnek olarak verilebilir.

1.4.1. Şiirsel Biçem

Şiirsel biçemin modernist avangart anlayışla çok sayıda ortak yönü vardır. Şiirsel biçem, devamlılık kurgusunun ortaya koyduğu kuralları ve bu tür kurgunun

yarattığı belirli bir yer ve zamanda bulunma hissini bir kenara bırakmıştır. Burada yönetmenin temel amacı, gündelik hayatına devam eden kişiler olduğu kadar, hatta bazen onlardan daha fazla, film biçiminin kendisidir. Bu biçim, zamansal hareketi ve mekânsal dizilimi de içine alan bir takım çağrışımları ve motifleri keşfetmeye koyulur. Gerçek kişiler, nadiren, belirli bir bakış açısına ve psikolojik derinliğe sahip gerçek karakterler olarak ete kemiğe bürünür (Nichols, 2017: 179). Gerçek kişiler (toplumsal oyuncular) gündelik hayatlarına devam ederken yönetmen bu hayata yaratıcı bir bakış açısıyla yaklaşır. Başka bir ifadeyle, sadece gözlem yapmak yerine estetik kaygılar güderek etkili bir dramatik yapı kurmak için zaman zaman karakterlerini betimleme yoluna gidebilirler. Grierson “belge film gereci seçiminin, düz öykü yerine şiir biçimi gibi apayrı bir şey olduğunu söyler. Belge film, değişik gereçlerle çalışırken, o gereci stüdyonunkilerden apayrı estetik işlemlerle ele alır ya da almalıdır” (Grierson’dan akt. Coşkun, 2011: 157). Bir stüdyo yapımında tüm süreçler kontrol altındadır. Ancak belgesel filmde her şeyi kontrol edemezsiniz. Sizin dışınızda gelişen çok fazla olay ve olgu vardır. Bu nedenle şiirsel biçime sahip belgesel filmlerde çekim sürecini tam anlamıyla kontrol edemezsiniz. Ancak kullanılan üslup ve yaratılan atmosfer belgesele ruhunu verir. Diğer bir ifadeyle, gerçekliği başka bir mecraya taşımak yerine kendi dramatik yapısı içinde ele alarak izleyiciye aktarır. Bu yönüyle şiirsel biçim, izleyiciye verilmek istenen bilgiyi düz bir şekilde aktarmak yerine yaratıcı bir bakış açısıyla bunu gerçekleştirmektedir. Yani derinliksiz ve kuru bilgilendirme yerine, yeni ve farklı olanakların kapısını aralamaktadır. “Bu biçim, olgular öne sürmekten ya da ikna amacıyla retorik yöntemlere başvurmaktan çok, yarattığı etkiye, üsluba ve ruh haline odaklanır. Retorik unsur yeterince kullanılmasa da, ifadenin canlılığı açığı kapatır” (Nichols, 2017: 179).

Şiirsel biçiminin önemli örneklerinden biri Basil Wright’ın yönetmenliğini yaptığı *Seylan Türküsi* (1934) belgeselidir. Belgeselin dikkat çekici özelliklerinden biri görüntülerle çarpıcı bir zıtlık yaratması ve etkileyici ses kullanımınıdır. Olağan üstü güzellikteki tropik manzaraları izlerken duyulan çay tüccarları ve gemicilerin sesleri, çeşitli ürünlerin fiyatları, Londra borsasından karmakarışık sesler; perdedeki

güzelliklerin Batı'nın gündelik hayatıyla ilginç bir bağ kurmasına neden olur (Üstel, 1987: 88).

Şiirsel biçimin özelliklerini taşıyan filmler yapan başka bir yönetmen ise Godfrey Reggio dur. Reggio tarafından çekilen *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) ve *Naqoyqatsi* (2002) üçlemesi şiirsel bir üslupla anlatılarını kurmuş belgesellerdir.

Üçlemenin başlangıç filmi olan *Koyaanisqatsi*, doğa ile medeniyet arasındaki çatışmayı, şehir yaşamını, teknolojik gelişmelerin doğa ve insan yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerini oldukça şiirsel bir dille anlatmaktadır. Hipnotik planlar ve etkileyici müzikle üslubunu şekillendiren filmde, gün doğumundan gün batımına kadar geçen bir günlük zamanda, dünyanın farklı bölgelerinden ve farklı yaşamlarımdan görüntüler etkileyici bir görsellikte verilmektedir. “Filmin poetik filmlerde olduğu gibi, ritmik kurgu sayesinde izleyicinin doğrudan duyularına hitap ettiğini, çağrışımlar ve izlenimler yaratarak sezgileri harekete geçirdiğini, izlerken kendi anlatısını kurmaya teşvik ettiğini söyleyebiliriz” (Usubütün, 2018: 86). Doğanın insanlar tarafından yok edilmesi, teknolojiyi hayatını kolaylaştırmak için geliştiren insanoğlunun bir süre sonra teknolojinin esiri olmaya başladığı bunun toplumsal ve bireysel yaşamı nasıl bir şekilde dönüştürdüğü Philip Glass'ın etkileyici müzikleri ve bununla bağlantılı olarak ritmik ve devingen bir üslupla izleyiciye sunulmaktadır. Bu nedenle filmin, izleyicinin yoğunlaşmasını isteyen yorucu bir yapısı vardır. James Clarke'ın ifadesiyle, “onu heyecanlı ve anlamlı kılan tam da bu niteliğidir. Bireysel deneyime fazlaca yer vermeyen imgeler arka arkaya sıralanırken, birden sıcak dumanın çıktığı mazgala oturarak tıraş olmaya çalışan bir adamın görüntüsü ile sarsılırız” (2012: 127). Tamamen görüntü ve müzikle anlatısını kuran *Koyaanisqatsi*, röportajlardan ve seslerden uzak bir tavır benimsemiştir. Yani sinemanın ortaya çıktığı ilk günden beri en önemli gücü olan görsel anlatımdan faydalanmıştır. “Temel meselesini imgeler ve müzik aracılığıyla aktaran, seyirciyi hisleri ve bedeniyle filmin içine katan film, kendisinden sonra gelen pek çok yenilikçi belgesele de öncü olmuştur” (Usubütün, 2018: 78).

Üçlemenin ikinci filmi *Powaqqatsi*'de (1988) ise, *Koyaanisqatsi*'den farklı olarak Philip Glass, film müziklerini çekimlere başlamadan önce yapmıştır. Bu kayıtların çekimden önce ekibin elinde olması, “onların çekim ve kamera hareketlerini akan müzikle senkronizasyon halinde yapmalarını kolaylaştırmıştır. Görüntülerde insanlar, çoğu zaman görkemli manzara karşısında küçük ve anlamsız figürler olarak sunulmuşlardır” (Clarke, 2012: 127). Bu durum aslında üçlemede Philip Glass'ın yoğunlaştırılmış müziklerinin film metnine dönüştüğünün de bir göstergesidir. Bu etkileyici müzikler olmasa, belki de belgesel etkileyciliğinden çok fazla şey kaybedecektir. Müzik film anlatısının yardımcı bir unsuru değil, ana unsuru konumundadır. Filmlerin şiirsel biçeme sahip olmasının nedeni de müzik ve görüntülerin uyum içinde ritim oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Usubütün'ün de ifade ettiği gibi, “Philip Glass'ın trans benzeri yükseltici etki yaratan müziği bilinci ve bilinçdışını başka bir boyuta açan kapı özelliği taşımaktadır” (2018: 79).

Ülkemizde ise şiirsel biçeme, geleneksel yöntemlerle keçe işleyen işçilerinin zorlu yaşam koşullarını seçtiği üç karakter üzerinden oldukça etkili bir dille anlatan Ertuğrul Karslıoğlu'nun *Keçenin Teri* (1989) belgeseli örnek olarak verilebilir.

1.4.2. Açıklayıcı Biçem

Sesin sinemaya girmesi ile birlikte sesli çekim ve dublaj'ın yapılabilmesi film yapım yönetiminden oyunculuğa, kamera hareketlerine kadar çok sayıda değişikliğe neden olmuştur. Ortaya çıkan bu durum belgesel sinemayı da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Bilindiği gibi ses, sinemaya gelmeden önce belgesel filmlerde izleyiciye durum ve olaylar hakkında bilgiler ara yazılar ve alt yazılar halinde verilmekteydi. Üst sesin (Tanrısal ses) kullanılmasıyla birlikte, ses görüntülerin önüne geçmiş, belgesellerin dramatik yapısını belirleyen ana unsur haline gelmiştir. Görüntüyle anlatımın yerini, metne dayalı, bilgilendirici belgeseller almıştır. Yani “tarihsel dünyanın dağınık parçalarını estetik ya da şiirsel bir şekilde değil, retorik bir çerçevede içinde bir araya getirilmesi gibi bir durum ortaya çıkmıştır” (Nichols, 2017: 184). Daha çok bilgi vermeye dayalı retorik bir anlayış benimseyen, objektif bakış açısıyla izleyiciye doğrudan hitap eden açıklayıcı biçeme sahip belgesellerde, “nesnellik izlenimini muhafaza ederek, mantıklı ve değişmez varsaydığı ‘doğru’ ve ‘yanlış’

kavramları eşliğinde belli bir konu hakkında didaktik bir söylemde bulunulur” (Saunders, 2018: 38).

Açıklayıcı biçem, özellikle doğa belgesellerinde, tarih belgesellerinde ve dönemsel bir konuyu ele alan belgesellerde çok fazla kullanılır. “Sinemacı geçmişteki hangi olayı, hangi konuyu, hangi sorunu işlemek istiyorsa, o dönemde çekilmiş belgesel filmleri ve diğer arşiv kayıtlarını araştırır, inceler, ayırır, içlerinden uygun parçaları seçer bu parçaları bir bütün oluşturacak şekilde birleştirir” (Özön, 2008: 202). Belgesel yapımcısı kendi çektiği görüntülerin yanı sıra arşiv taraması sonucu derlediği görüntüleri, kendi bakış açısıyla, tutarlı bir metin ışığında seslendirerek izleyiciye bir düşünceyi ve bakış açısını aktarır. Yani belgesellerin çatılarını oluşturan ve senaryo işlevi gören ana unsur “metin” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlayışta didaktik bir şekilde yazılan metin, seslendirme sanatçısı tarafından seslendirilir ve görüntüler seslendirme metnine göre kurgulanır. Başka bir ifadeyle sesle ve görüntü birbirini tamamlamalıdır. Uzun yıllar televizyon için yapılan doğa, tarih ve derleme belgesellerde açıklayıcı biçem kullanılmıştır.

Açıklayıcı belgeseller, ağırlıklı olarak sözel anlatımla aktarılan bir bilgilendirme mantığına dayanır. Bu filmlerde, sinemada geleneksel olanın tersine, görüntüler yardımcı roledir; sadece örneklendirmek, açığa kavuşturmak, çağrıştırmak ya da söylenenleri vurgulamak için kullanılır. Anlatı genellikle, ona eşlik eden tarihsel dünyaya ait görüntülerden ayrılmış gibi sunulur. Onun işlevi, bu görüntüleri düzenleyip anlamlı kılmaktır, bu açıdan fotoğrafların altındaki bilgilendirici yazılara benzer (Nichols, 2017: 185 - 186).

Açıklayıcı biçem, özellikle televizyon belgesellerinde oldukça yaygın olarak kullanılan bir biçemdir. Ülkemizde 1980’li yıllarda TRT tarafından yapılan belgesellerde (kaybolan meslekler, tarihi mekânları konu alan) açıklayıcı biçeme sahip çok fazla belgesel çekilmiştir. Bu belgesellerin ortak özelliği dış sesi (tanrısal ses) kullanmalarındır. Bu durum uzun yıllar televizyon karşısında vakit geçiren izleyiciler için belgesel deyince akla gelen biçemdir.

Son dönemlerde teknolojik gelişmelerle de bağlantılı olarak bu yaklaşım değişmeye başlamıştır. Artık yönetmenler belgesellerinde kendi seslerini kullanmaya başlamışlardır. “Geleneksel olarak kimliksiz, kişiliksiz ve sadece spikere bırakılan sözlü anlatım artık eser sahibinin yorumuyla, hatta onun sesiyle veya ünlü / tanınmış oyuncunun seslendirmesine bırakılmıştır” (Mükerrem, 2016: 55). Bazen tanınmış

birisinin sesinden belgeselin izlenmesi filme farklı bir atmosfer kazandırabilmektedir. Ancak burum her zaman bu şekilde gerçekleşmez, bazen de dış sesin kullanılması seyircinin film izleme deneyimi üzerinde olumsuz bir etki de yaratabilir. Bu nedenle son dönemlerde yönetmenler katılımcı anlayışı fazlasıyla benimsedikleri için kendi seslerini filmlerinde kullanmaktadır. Ortaya çıkan bu durum bilimsel ve retorik yaklaşımdan daha çok, kişisel bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Agnes Warda, Werner Herzog, Wim Wenders, “Michael Moore, Su Friedrich, Jill Godmilow, Travis Wilkerson, Alan Berliner ve Patricio Guzman gibi yönetmenler filmlerinde kendi seslerini kullanmaya başlamışlardır. Bu değişim, sinemacının kendi bakış açısına vurgu yaparken bir yandan da Tanrının-sesi anlatımında sık rastlanan bilgelik ve tarafsız gerçeklik iddiasından vazgeçer. Bu durum kurumsal otoriteye karşın kişisel bakış açısını öne çıkaran değişimin parçasıdır (Nichols, 2017: 188).

Nichols’un de ifade ettiği gibi, ortaya çıkan yeni durum, sesin belgesel sinemaya dâhil olmaya başladığı dönemden oldukça farklıdır. Görüldüğü gibi açıklayıcı biçem uzun yıllardır belgesel film yapımında kullanılmaktadır. Bu anlayış bir taraftan belgesel film yapımcılarının işini kolaylaştırırken, diğer taraftan görüntüyle derdini anlatma sanatı olan sinemanın sinematografik gücünü azaltmaktadır. Görsel bir dil yerine, sözel bir dilin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ancak son dönemlerde yönetmenlerin belgesel filmlerinde karakter olarak yer almaları ve sesleriyle ön plana çıkmaları, belgesel film yapımında açıklayıcı üslubun etkisinin devam ettirdiğini göstermektedir. Ancak bu anlayış geçmiş dönemlerden farklı olarak salt, didaktik bir seslendirmeden daha samimi bir dile kaymaya başlamıştır. Zaur Mükerrerem’in de ifade ettiği gibi, “burada sadece isabetli bir ifade değil, belirli bir karakterin düşünme tarzını sergileyen özlü söz önem taşır” (2016: 54).

Açıklayıcı biçeme, Flaherty ve Grierson’un doğa belgeselleri, Michael Moore’un *Roger & Me* (1989), Werner Herzog’un *Grizzly Man* (2005), Davis Guggenheim’in *An Inconvenient Truth* (2007), Süha Arın’ın *Safranboluda Zaman* (1976) belgeselleri örnek olarak verilebilir.

1.4.3. Gözlemci Biçem

1950’li yılların sonuna doğru teknolojik gelişmelere bağlı olarak belgesel film yapımında değişiklikler olmuştur. Açıklayıcı biçemde var olan dış ses anlatımının yerine, olanı olduğu yerde kaydetme yoluna giden yeni bir anlayış almıştır. Bu anlayışta yani gözlemci biçemde yönetmenler, önceden çekimini yaptıkları uzun süreli kayıtları kurgu masasında kendi bakış açılarıyla tekrardan yorumlamaktadırlar. Çünkü “belgeselci, kamera aracılığıyla gerçek yaşamdan parçalar seçer. Tabii ki, bu parçaların seçimi sanatçıya bağlıdır. Söz konusu durumda seyirci de bu parçaları kamerayı kullanan kişinin gözüyle görür” (Mükerrem, 2016: 35-36). Bu yaklaşım toplumsal veya politik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış bir akım değil, teknolojik gelişmeler ve televizyonun getirdiği anlayışla ortaya çıkmış bir yaklaşımdır. Görüntü ve ses kayıt cihazlarının kolay taşınabilir hale gelmesiyle yönetmenler daha özgür hareket etmeye başlamış, böylece gözlemci bir bakış açısıyla “duvardaki sinek” gibi olaylara müdahale etmeden gündelik rutinleri takip etmişlerdir.

Dave Saunders gözlemci biçemin ortaya çıkışını şöyle açıklar:

1950’lerin sonlarına doğru kimi yönetmenler televizyon belgesellerine alternatif oluşturacak türden gözlemci dürtülere sahip bir belgesel formu geliştirmeye başladılar. Sırtını tam olarak gerçekleştirmekte olan teknolojik gelişmelere dayadığı söylenemese de, gelişmelerden faydalandığı açık olan bu yeni belgesel akımının en belirgin özelliği, sokağa inip eylemin, hareketin içinde olmaya duyduğu inançtır. Hafif kameralarla başlayıp kısa bir süre sonra taşınabilir senkronize ses ekipmanlarının da dolaşıma girmesiyle üçayak ve kamera arabalarına duyulan bağımlılık ortadan kalkmış, yönetmenler (ve İtalyan yeni-gerçekçilerini takip eden kimi Fransız film severler) için bir mekâna saplanıp kalmadan film yapma imkânı doğmuştu (Saunders, 2018: 68).

Yaşanan teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak 1950’li ve 1960’lı yıllar belgesel sinema adına önemli gelişmelerin ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Çünkü o döneme kadar varolmayan bir yaklaşım belgesel filmlerde kullanılmaya başlanmış, o dönemin koşulları için belgeselleri birer televizyon programına dönüştürdükleri gerekçesiyle yönetmenler sinema otoriteleri tarafından eleştirilmiştir.

Nichols’ün de ifade ettiği gibi:

Pek çok yönetmen açıklayıcı, şiirsel biçemlerin sahneleme, düzenleme ve kompozisyon üzerinde sağladığı her türlü denetim biçiminden vazgeçmeyi seçmiş, bunun yerine, yaşamı olduğu gibi gözlemlemeye başlamışlardır. Bu gözlemci ruha, çekim sırasında olduğu kadar

kurgu sırasında da saygı gösterilmesi, hiçbir tamamlayıcı müzik ya da ses efekti içermeyen, ara başlıklara, tarihsel yeniden sahnelemelere, kamera için tekrar edilmiş davranışlara, hatta röportajlara bile yer vermeyen filmler ortaya çıkmıştır. Örneğin, *Önseçim* (Primary,1960); *Lise* (HighSchool, 1968); *Karda Yürüyenler* (Les Raquetteurs,1958) filmlerini sayabiliriz (Nichols, 2017: 192).

Gözlemci yaklaşıma sahip belgesel filmlerde yönetmenler, yerleşik bir anlayışın karşısında durarak yeni bir anlayışın peşinden gitmişlerdir. Profesyonel oyuncu kullanmamaları, senaryodan bağımsız gerçek kişi ve gerçek mekânda çekim yapmaları ön plana çıkan özellikleridir. Ayrıca en fazla iki kişilik ekiplerden oluşmaları çekimlerini yapacakları konuların içine dâhil olmalarında önemli bir kolaylık sağlamıştır. Çünkü kalabalık ekiple çekim yapıldığında ister istemez konusu olan kişi ve kişilerin hayatında bir değişim olmaktadır. Bu nedenle kişiler gelen ekibe göre hareket etmektedir. Gözlemci biçeme sahip belgesellerde küçük ekiplerin olması yönetmenlerin kendilerini kabul ettirmelerini sağlarken, aynı zamanda karakterlerin yönlendirmeler ve dışsal etkilere maruz kalmasının da önüne geçilmektedir. Çünkü amaç seçilen konuya müdahale etmeden her anını kayıt altına almaktır.

Bildiğimiz gibi sinematografik dil yetisinin dönüşümü, alternatif yaratıcılık örnekleri teknolojik imkânlarla bağlı olarak da gerçekleşir. Kamera, önemli bir görme, düşünme, anlama ve ilişki kurma biçimidir. Dünyayla sadece bilişsel değil, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurma yoludur. Yönetmenin burada yapması gereken en önemli şeylerden biri de başkalarıyla kendi edindiği görsel tecrübeler aracılığı ile bir ilişki kurmaktır. Burada ki amaç düşünceyi görsel olarak iletmektir. Filmi yapan yönetmenin veya yapımcının bunu yapabilmesi için de kullandığı görsel işitsel ekipmanların oluşturacağı üslubu iyi bilmesi gerekir (Matara, 2011: 52-53).

Gözlemci belgesellerin sunduğu üslup, kendinden hemen önce ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliğine götürür bizi. İtalyan Yeni Gerçekçilik anlayışında günlük yaşamı olduğu gibi görürüz. Toplumsal oyuncular, kamerayı takip etmez, kamera toplumsal oyuncuları takip eder. Bu nedenle karakterler günlük rutinlerini gerçekleştirirken kayda alınır. İzleyicinin dikkati, bu rutinelere ve gerçek dünyanın büyüleyiciliği üzerine çekildiği için izleyici, ana akım sinemada olduğu gibi film ekibinin varlığını unutarak filmi izler. Ancak bu filmler sonuçta bir senaryoya dayalı

kurmaca filmlerdir. Filmlerin saflığı, samimiyeti ve doğallığı ve kameranın gözlemci bir anlayış benimsemesi gerçekçi bir izlenim yaratmaktadır. Tabii şunuda unutmamak gerekir İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmleri belgesel film üslubunu oldukça etkileyici kullanmaktadır. Bu durumda kurmaca filmlerde oyuncular daha özgür hareket eder, belgesel filmde de toplumsal oyunculara müdahale edilmez, yönlendirmelerden kaçınılır ve yönetmen olanı olduğu yerde çekme yoluna gider. Bu anlayış genellikle minimal bir ekiple gerçekleştirilir. Bunun nedeni kalabalık bir ekiple çekim mekânına gidildiği takdirde doğallığın ve samimiyetin kaybolacağına dair düşüncedir. Bu anlamda Leacock oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Leacock'a göre, "sinema – gerçek, normal ticari sinemanın bütün teknik aygıtları ve hiyerarşisinin reddini içerir. Prodüksiyonda asistanlar yer almaz, çünkü onların varlığı kameraman ve ses kayıtçısından oluşan iki kişilik ekipte hala mümkün olan samimiyet duygusunu yok eder" (Armes, 2011: 80). Leacock'un da ifade ettiği gibi, gözlemci biçem büyük prodüksiyon gerektiren yapımların hiyerarşisini yok saymaktadır. Ekipteki kişi sayısının azlığı doğallığın yakalanması anlamında oldukça önemli bir adımdır. Genellikle kamerayı kullanan kişinin yönetmen olması, güzel görüntüler almaktan daha çok, olayın gerçekleştiği ve tekrarlanamaz olduğu anı yakalamaktır. Biçimin önemsenmemesi ve anın yakalanmaya çalışılmasının nedeni ise televizyonun ortaya çıkardığı aktüalitedir.

Haber programlarında kullanılan, kameranın sallandığı, ışığın patladığı ve sürekli hareket eden kamera, belgesel film yapımını etkilemiş, anlık ve doğrudan kayıt altına alınan görüntüler yeni bir estetik anlayış ortaya çıkarmıştır. Bu anlayış, sinemanın stilize olan uzun yıllar sinemaya hâkim olan anlayışının yerine, kusurlu bir estetiğe sahip olan ekran estetiğinin almasına neden olmuştur.

Stilistik olarak da televizyonun etkisi önemli olmuştur. Özellikle televizyon biçiminin doğalcı potansiyeli ile film yapım yöntemlerinin ortaya çıkardığı daha büyük esnekliği birleştirmeye çalışan yönetmenler gerçekçi bir film ne olduğuna dair görüşümüzü biraz değiştirmiştir. Televizyon için 16 mm'lik ham filmlerin oldukça elverişli görüntüler sağlaması ve hatta 8 mm'lik teçhizatın haber röportajlarının bazı türleri için kullanılabilmesi de, geleneksel ama maliyeti daha fazla olan 35 mm'lik sinema formatının geçerliliğinin giderek sorgulanmasına yol açmıştır (Armes, 2011: 84 - 85).

Gözlemci biçimde yönetmenler, konusu olan karakterlerle uzun süre vakit geçirir. Böylece bir süre seçtikleri karakterlerin yaşamlarının bir parçası haline

gelmeye başlarlar. Belton'un da ifade ettiği gibi, “kamera öznenin kabuğunun içine girmeye çalışmaz, iç ya da gizli benliği açığa vurmaya değil sinemacının ve izleyicinin özne hakkında bir kanı oluşturmaya yarayan bir dizi kendini ortaya koyma biçimini yakalamaya uğraşır” (2008: 597-598). Gözlemci biçimin, gündelik hayata bu denli yaklaşma isteği, olanı olduğu yerde çekmek gibi özellikleri bazı etik problemleri de beraberinde getirir. Çünkü kurmaca filmlerden farklı olarak gerçek karakterlerin gündelik hayatı gözlenmektedir. Bazen bu durum karakterlerin bilgisi dâhilinde gerçekleşirken, bazen de onlardan izin alınmadan yapılmaktadır. Bu durum kaçınılmaz olarak etik bir problem ortaya çıkarır. Yani “izleyiciyi ister istemez kurmaca filme göre daha rahatsız bir duruma mı sokar? Bakmaktan alınan keyif, görülen kişiyle iletişim içine girme ve onu tanıma eğiliminin önüne geçmeye başladığında, bu ‘anahtar deliğinden bakma’ durumu rahatsız edici bir hal alabilir” (Nichols, 2017: 192). Gözlemci yöntem bu yönüyle en tartışmalı biçimlerden birisidir diyebiliriz. Çünkü çekimi yapılan kişinin veya topluluğun içerisine dâhil olduğu andan itibaren, oradaki insanlar kayıt altına alınmaya başlanır ve çekimi yapılan konuya karşı mesafenin ne olması gerektiği tamamen yönetmenin bakış açısına kalmıştır. Çünkü yönetmenle konusu arasındaki ilişki kişisel ve karmaşık bir hal almaya başlar. Nichols bu etik meseleyi şöyle değerlendirir:

Bir olay sırasında orada olup, onu sanki orada değilmiş ya da yönetmen “duvardaki bir sinekmiş” gibi filme çekme eyleminin temelindeki tutarsızlık, kamera orada olmasaydı gördüklerimizin ne kadarı aynı olurdu ya da yönetmenin orada olduğu açıkça kabul edilseydi neler değişirdi gibi tartışmalara davetiye çıkarır (Nichols, 2017: 197).

Gözlemci biçime örnek olarak, yönetmeliğini Robert Drew’in yaptığı *Primary* (1960), yönetmenliğini Frederick Wiseman yaptığı *High School* (1968), Michel Brault ve Gilles Groulx tarafından çekilen *Les Raquetteurs*, 1958), Leacock ve Pnnebaker’in birlikte yaptıkları *Anneler Günü Kutlu Olsun* (1964) ve Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin tarafından yapılan *Salesman* (1969), Hasan Basri Özdemir’in *Toruk* (2011), Musa Ak’ın *Mada* (2010) ve Turgay Kural’ın *Cibik* (2014) belgeselleri verilebilir.

1.4.4. Katılımcı Biçem

Katılımcı biçem, 1960'lı yıllarda taşınabilir görüntü ve ses kayıt cihazı teknolojisinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Teknoloji alanında yaşanan bu gelişmeler yönetmenleri film üretimi konusunda özgürleştirmesinin yanı sıra girilmesi ve çekim yapılması zor olan mekânlarda ve topluluklarda rahatlıkla çekim yapma imkânı vermiştir. Bu anlayışta yönetmen, konusu olan kişiler veya toplulukları dışardan gözlemlemek yerine onların içine dâhil olur. “Katı bir biçimde gözlemci olan belgesellerin aksine, katılımcı gözlemci yalnızca izlemekle kalmaz, duruma görülebilir veya işitilebilir bir şekilde dâhil olur” (Saunders, 2014: 39). Yani yönetmen bu anlayışta olayları ve toplumsal oyuncuları yönlendiren bir karakter olarak ortaya çıkar. Bazen sesiyle bazen de görüntüsüyle anlatıya katılır. Bu karakter, Errol Morris hakkında çok az bilgi edindiğimiz *İnce Mavi Çizgi* (1988)'de olduğu gibi oldukça yüzeysel de olabilir, Michael Moore'un toplumsal sorunların kaynağını bulmak için bilinçli ancak beceriksiz bir vatandaşı canlandırdığı *Roger ve Ben*'de olduğu gibi ayrıntılı bir şekilde geliştirilmiş de olabilir (Nichols, 2017: 80).

Katılımcı belgesellerin anlatısı aslında görüşmelere dayanır. Filme konu olan insanların tepkileri ve değerlendirmeleri temel alınır. İyi çekilmiş bir katılımcı belgesel, Buckland'ın da ifade ettiği gibi, “çekilen insanların görüşlerini ve fikirlerini ifade etmesine izin verir ve yönetmen, izleyiciye dengeli bir görüş sunmak için karşıt bir görüşü dillendirebilir” (2018: 174). Ancak bu her zaman bu şekilde gerçekleşmemektedir. Özellikle Michael Moore gibi yönetmenler provokatif bir dil sergileyerek, çekim yaptığı kişileri sıkıştırarak, onları sürekli takip ederek bilgi alma yoluna gitmektedir. Tıpkı bir televizyon muhabiri gibi mikrofon elinde karakterleri ve olayları katılımcı bir anlayışla takip etmektedir.

Bu anlayışta sıklıkla kullanılan en önemli teknik ise röportajdır. Röportajlar vasıtasıyla “kimi zaman bir bölgede yaşayan kişiler ve toplulukları kimi zamanda olaylar hakkında tanıklıklarla çeşitli görüşleri yansıtır. Bu teknikte tıpkı öğretici filmlerde olduğu gibi bilgi vermek, bir şeyler öğretmek gibi bir kaygı vardır” (Özön, 2008: 199). Bu kimi zaman yukarıda bahsettiğimiz gibi provokatif bir şekilde de yapılabilmektedir. “Röportaj, katılımcı belgeselde yönetmenle özne arasındaki

karşılaşma biçimlerinden en yaygın olanıdır ve toplumsal iletişim biçimleri arasında ayrı bir yere sahiptir” (Nichols, 2017: 203). Burada yönetmenin duruşu, bakış açısı, öznesiyle olan diyalogu filmin atmosferine önemli bir katkıda bulunur. Çünkü bu biçimde yönetmen dışardan olayları gözlemleyen değil, bizatihi olayların içinde olan kişidir. Gözlemci belgeseller, yapım sürecini göstermezken, katılımcı belgeseller, nasıl bir süreçten geçildiğini göstererek anlatısını kurar. Şunu da unutmamak gerekir, her belgeselde yönetmen ile filme konu alan kişi veya topluluk arasında bir iktidar mücadelesi de vardır. “Bu mücadele ilişkisi açıklayıcı ve gözlemsel belgesellerde maskelenirken, katılımcı belgesellerde görünür haldedir” (Buckland, 2018: 175).

Belgeselin diğer türlerinde olduğu gibi katılımcı belgeselde de etik problemlerin varlığı kendini hissettirir. Çünkü yönetmen konunun ve seçtiği karakterlere hangi mesafeden yaklaşmaktadır. Oldukça öznel bir tavır mı sergilemektedir, yoksa nesnel bir yaklaşım benimseme çabasında mıdır? Bu sorular oldukça önemlidir. Çünkü yönetmen konusu olan kişilerin veya olayların, kendisine sunduğu malzemeyi kullanarak filmini yapmaktadır. “Burada etik açıdan önemli olan, yönetmenin görüştüğü kişileri nasıl sunduğudur. Yönetmen görüştüğü kişiyi yönlendiriyor mu? Provokatif mi? Bu yaklaşım filmin son halinde nasıl kullanılıyor? (Buckland, 2018: 175). Bu soruların hepsi etik problemi ortaya çıkaran sorulardır ve yönetmenin buradaki bakış açısı belirleyicidir.

David MacDougall 1975 tarihinde yayınladığı makalede sinemacıların aktif müdahaleden fazlasını yapmalarını istemiştir. Kendini kendi öznelinin emrine veren, onlarla birlikte filme müdahale eden bir sinemacı tanımlaması yapmıştır. Bu anlayış o dönemdeki belgesellerde fazlasıyla kendini hissettirmiştir. Belgeselin katılımcı potansiyeli 1980’ler sonu ve 1990’lar başında da devam etmiştir. Çünkü geleneksel olarak etnografik yönetmenlerin özneli olan halklar kendi yaşamlarını ve kültürlerini anlatan filmler yapmaya başlamışlardır (Musser, 2008: 607).

Katılımcı belgesellere, Filipino Kidlat Tahimik’in üç oğlunun büyümesini konu alan *Ben Öfkeli Bir Sarıyım* (1981-1993), Frances Peters’in *Çadır Şehir* (1992) (Musser, 2008: 607), Jean Rouch ve Edgar Morin’in *Bir Yaz Günceci* (1961), John Alber’in *Sert Metal Hastalığı*, (1987) (Nichols, 2017: 202) ve Deborah Hoffmann’ın

Alzheimer hastası olan annesinin durumu karşısındaki hislerini oldukça etkileyici ve dokunaklı şekilde aktardığı *Anneme Söylemek İstediklerim*, (1994), oldukça provokatif bir üslup benimseyen Michael Moree'un *Roger & Me* (1989) ve *Benim Cici Silahım* (2002) ve oldukça samimi ve kişisel bir dil benimseyen Agnes Varda ve fotoğraf sanatçısı JR tarafından çekilen *Mekânlar ve Yüzler* (2017), Nesli Özalp Tuncer'in *Dönüş* (2017) belgeseli örnek olarak verilebilir.

Günümüzde web ve ağ teknolojinin gelişmesiyle birlikte katılımcı biçem geleneksel anlayışın dışına çıkarak ekranlara ve arayüzlere taşınmıştır.

Bu ve benzeri yenilikler, katılımcı biçemin dijital tabanlı, bilgisayarla çalışan düzeneklerde kullanılmaya oldukça uygun olduğunu ortaya koymuştur. Bu düzenekler, film tabanlı (geleneksel) belgeselin sıradan, durağan ve değiştirilmesi imkânsız yapısına kıyasla denetimin büyük bir kısmını izleyiciye bırakır. Ancak yönetmen ya da veritabanı sanatçısı, veritabanına giren veriler ve erişim konularında kontrole sahip olduğu için, yaratılan deneyimin estetik ve retorik nitelikleri herhangi bir arşiv derlemesinininkinden çok farklı olacaktır (Nichols, 2017: 199).

Bu gelişmeler seyir deneyiminde de bazı değişikliklere neden olmuştur. İzleyici etkileşimli belgesellerle birlikte geleneksel belgesel izleme alışkanlıklarının dışında, farklı sonları seçebildiği, yönlendirmelerle istediği görüntüyü istediği yer ve zamanda izleyebildiği bir platformu kullanmaya başlamıştır. Böylece yönetmen, konu ve izleyici arasındaki ilişki de değişmeye başlamıştır. Özellikle interaktif belgesellerin yaygınlaşmasıyla birlikte yönetmenle birlikte izleyici, katılımcı ve kullanıcıya dönüşürken, “yönetmen ve özne aynı kabileye ait olmaya başlamıştır” (Nichols, 2017: 84).

1.4.5. Dönüştürülmüş Biçem

Dönüştürülmüş biçimde yönetmen konusu olan kişi veya topluluklarla katılımcı belgesellerdeki gibi bir ilişki içine girmez. Bu biçimde, yönetmenin izleyicilerle kurduğu ilişki ön plandadır. Bu nedenle çarpıcı bir konunun işlenmesi ile belgesel filmin başarılı olacağı inancı sorgulanır. Yönetmen bilerek ve isteyerek belgeselin yapısı üzerinde oynamalar yapar. Böylece gerçekliği doğrudan yansıtmadığını izleyiciye gösterir. Bu biçimde “yönetmen, tarihsel dünyanın kendisi hakkında olduğu kadar, onu temsil etmenin ortaya çıkardığı sorunlar ve konular hakkında da bir şeyler söyler. Dönüştürülmüş biçimi diğer biçemlerden ayıran, dünyayı temsil etmenin

gerektirdikleri hakkında yoğun bir şekilde kendi içine dönmesidir” (Nichols, 2017: 212). Dönüştü biçeme sahip filmler, film yapım süreçlerini göstererek izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu ve aslında kameranın arkasında olan gözün gerçekliğin belli bir parçasını, kendi bakış açısıyla yansıttığı gösterilir. Yani belgeselin izleyicide bıraktığı genel bir algı yanılsaması olan gerçekliğin müdahalesiz ve doğrudan aktarıldığına dair düşünce yıkılmış olur. Saunders’ın da ifade ettiğı gibi, dönüştü biçem özelliklerini taşıyan belgeseller, “belgesel sinemanın klasik olduğundan doğan ve belgesel formunun bilgiyi iletmede kullandığı girift kodlar sistemini yapı bozumuna uğratmak arzusu taşırlar” (Saunders, 2018: 40). Belgesel sinemanın klasik kodlarına karşı bir anlayışla belgesel filmler gerçekleştirilirken, belgesellerin, izleyicinin beklentilerini belirleyen anlatı yapısının anlamsızlığı ortaya koyulmaya çalışılır ve yapım süreci izleyiciye gösterilir.

Belgesel sinemanın gerçeklikle bağı her zaman tartışma konu olmuştur. Varolan gerçekliğı nasıl aktaracağına dair çok sayıda yeni anlayış geliştirilmiştir. Yönetmenler kimi zaman gözlemci bir anlayış benimserken, kimi zamanda katılımcı anlayış benimsemişlerdir. Ortaya koyulan bu yaklaşımların hepsinin temelinde konusunu olabildiğince gerçekçi ve dolaysız yakalayabilme kaygısı yatmaktadır. Günümüze kadar bu ve benzeri şekilde oldukça fazla yaklaşım ortaya koyulmasına rağmen, bunun tam olarak gerçekleştirildiğini söyleyemeyiz. Burada dayanak noktamız ise belgesel filmin konusu için seçilen karakterlerin kamera için yeniden kendilerini icat edip etmediklerinde yatmaktadır. Çünkü belgesel filmlerin gerçeklikle olan ilişkisi seyircide izlediklerinin gerçek olduğuna dair bir algı oluşturur. “Belgesel sinema seyircisi filmi izlemeden evvel belirli ön kabullerle o durumun gerçekliğine kendini hazırlar ve bu durumu bilinçsizce yapar” (Altun, 2019: 20). İzleyicinin zihninde bilinçsizce ortaya çıkan bu durumu Uğur Kutay “seyirci habitusu” olarak değerlendirir.

Belgesel filmde sunulan her şey tartışmasız ve tek gerçektir. Bu bir açıdan doğrudur; belgesel sinemanın anlatı kaynağı kurmaca değil gerçektir. Ama bir yandan da, yanlış değilse bile, en azından eksiktir; çünkü belgesel film, nesnesinin gerçeklikler evreninin sadece belli bazı boyutlarını ele almakta, filmi yapan kişi ya da kişilerin bakış açısına göre bir gerçeklik sunmaktadır (Kutay, 2016: 9).

Bu bağlamda, dönüşlü biçeme sahip belgeselerde Brechtien bakış açısıyla kullandıkları yabancılaştırma unsurlarıyla izleyicinin, izlediğinin bir film olduğunu hatırlatırlar ve Aristocu geleneğin olmazsa olmaz özelliği olan mimesisi kırarlar. Dönüşlü belgeseller, “gerçeklikten bir kesit sunarmış gibi yapmaz, izleyiciye film görüntülerinin nasıl yapılandırıldığını göstermeye çalışır. Belgesellerin objektif olma statüsüne meydan okur ve film yapımında sübjektif tercihlerin yapıldığını gösterir” (Buckland, 2018: 61). Başka bir deyişle, ele alınan konunun ve karakterlerin belli bir seçim sürecinden geçtiğini, bu seçim ve tercihlerin filmin çekiminden kurguya ve perdede izleyiciye sunuluncaya kadar geçen süreçte devam ettiğini bize gösterir. Bir belgeselin, yönetmenin bakış açısıyla ortaya çıktığını ve sübjektif bir anlayışla gerçekleştirildiğini her fırsatta izleyiciye hatırlatır. Bu nedenle dönüşlü belgeseller, ana akım sinema anlayışının en önemli unsurları olan devamlılığa dayalı kurguyu ve karakter gelişimi gibi genel geçer kurallara ve tekniklere karşı meydan okur.

Örneğin, *Soyadı Viet, Adı Nam*'da (1989) bir grup kadın Vietnam'da savaşın sona ermesinin ardından karşılaştıkları baskıları anlatır. Ne var ki filmin yarısında, bu röportajların sahnelenmiş olduğunu fark ederiz, hem de birden fazla şekilde Vietnam'daki Vietnamlı kadınları canlandıranlar aslında Amerika Birleşik Devletleri'ne göçmen olarak gelmiş kadınlardır ve kurgulanmış olan bir sahnede, Yönetmen tarafından yazıya geçirilip düzenlenmiş, fakat bir başkası tarafından Vietnam'da farklı kadınlarla yapılmış röportajları ezberden okumaktadırlar! (Nichols, 2017: 214).

Nichols'un verdiği örnekten de anlaşılacağı gibi ortaya çıkan bu durum belgesel filmin özgün doğasını yapı bozumuna uğratmaktadır. Çünkü belgeselin en önemli dayanağı olan gerçek mekânda gerçek kişiler tarafından çekilme özelliği yerle bir olurken, yönetmen kafasında kurduğu dünyaya uygun bir metin yazarak olayları yeniden sahnelemektedir.

Soyadı Viet, Adı Nam'ın (1989) kurmaca unsurlarla bezenen yapısının dışında, gerçekçi bir bakış açısıyla olanı olduğu yerde çekme kaygısı güden ve dönüşlü biçeminin en önemli örneklerinden birisi olarak da kabul edilen, belgesel sinemanın temel taşlarından Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmi oldukça farklı bir yerde durmaktadır. Vertov, *Kameralı Adam* filminde klasik belgesel film anlayışının dışına çıkarak, insanların gündelik yaşamına kamerayı çevirmiş ve film yapımının mutfağını izleyiciye göstermiştir. Yani gündelik hayatın rutinini kaydeden ve insanların içine karışan alıcılığı, filmin postprodüksiyon sürecini, gösterim öncesi

hazırlıkları ve gösterim anında filmi izleyen seyircilerin durumunu göstermiştir. Filmin yapım sürecini gösterdiği için, izleyici, perdede izlediği görüntülerin nasıl yapılandırıldığına da şahit olur. Böylece, “insanın temel özelliklerinden olan, yaşama aktif olarak katılma, onu yönlendirme ve değiştirme potansiyelinin karanlık bir salonda tüketme işlevi görmekte olan geleneksel sinemanın bu estetik yapısına karşı, ona yeni bir işlev yükleme, yani seyirciyi aktif bir konuma getirme işlevini yerine getirmiş olur” (Parkan, 2020: 18-19).

Dönüşlü belgeseller, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar. Bu filmler sanki “Hadi, gördüklerinin ve duyduklarının nasıl seni belirli bir görüşü inanmaya ittiği hakkında düşünelim” der (Nichols, 2017: 216). Yani film yapım sürecinde yönetmenin konusunu, karakterini belli bir bakış açısıyla gösterdiğini, gerçekliği isterse nasıl manipüle edilebileceğini izleyiciye gösterirken, kendi üretim koşullarını da sorgulamaktadır.

Dönüşlü biçeme, Dziga Verov’un sinema alanında çok sayıda yeniliğe imza attığı *Kameralı Adam* (1929), Trinh T. Minh-ha’nın *Yeni Kurgu* (1982) ve *Soyadı Viet, Adı Nam* (1989), Jean Luc Godard ve Jean Pierre Gorin’in *Jane’e Mektup* (1972), Jill Godmilow’un *Polonya’dan Uzakta* (1984) ve Wim Wenders’in *Lightning over Water* (1980), Bingöl Elmas’ın *Pipa’ya Mektubum* (2010) filmleri örnek olarak verilebilir.

1.4.6. Edimsel Biçem

Edimsel belgesel, “somut, cisim kazanmış bilginin toplumda yer alan daha genel süreçleri anlamakta nasıl işe yarayabileceğini göstermeyi amaçlar. Bilgiyi gösterebilir ya da çağrıştırmak ancak bu gösterme ya da çağrıştırma edimini yerine getirenler bunu kolayca taklit edilemeyecek bir özgünlükte yaparlar” (Nichols, 2017: 220). Yani yönetmenin olaylara ve durumlara karşı yorumu oldukça ön plandadır. Edimsel belgeseller duygusal yoğunluğu ön planda tutar, tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi merak unsurunu etkileyici bir şekilde kullanarak izleyiciyi filmin içine çekerler. Bunu yaparken de canlandırmaları, oyunculuğu ve stilize anlayışı çekinmeden kullanırlar. Bu nedenle edimsel belgeseller, kurmaca filmlerin yarattığı

atmosferi çağrıştırır. “İşlediği konuyu sübjektif, etkileyici, stilize edilmiş, anımsatıcı sezgisel bir biçimde sunmayı amaçlar. Bunun sonucunda, konu izleyiciyi deneyimlemeye ve hissetmeye teşvik edecek canlılıkta sunulur” (Buckland, 2018: 62). Edimsel belgeseller kurmaca filmlerde olduğu gibi oyuncu yönetimini andıran bir anlayışa sahiptir. Filmin konusu olarak seçilen karakterler profesyonel olmasalar da, yönetmenin zihninde oluşturduğu dünyayı sunmaya hizmet ederler. Yani kendi gerçek mekânlarında olmalarına rağmen, kendi gerçeklikleriyle filmde yer almazlar. Yönetmen kendi bakış açısına göre onları yeniden tasarlar, icat eder.

Edimsel belgesel alanı bariz bir biçimde geleneksel oyunculuk icrası ve oyunculara, deneysel özelliğin kimi yönlerini icra eden filmlere ve yönetmenlerin kendini anlatımın veya argümanın merkezine oturttuğu eserlere ev sahipliği yapar. Örneğin Ayı Adam (2005) filminde Werner Herzog hem filmin yönetmeni hem de video-günlük sanatçısı Treadwell’in “mirasçısı” olarak karşımıza çıkar (Saunders, 2014: 42).

Bu nedenle edimsel belgeseller oldukça çelişkili bir yapıya sahiptir. Çünkü belgesel sinemanın en önemli özelliği olan gerçek dünyayı merkeze alarak doğrusal bir şekilde anlatmak yerine, filmin anlatı boyutunu merkezine alır. Yani ele aldığı dünyayı diğer belgesel biçemlerinden farklı yansıtır. “Dünyayı dolaylı olarak sunmayı amaçlar” (Buckland, 2018: 62).

Marlon Riggs’in *Dillerin Serbesti* (1989), Marlon Fuenstes’in *Bontoc’a Methiyes’i*, Agnes Varda’nın *Toplayıcıları* (2000), Jonathan Caouete’in *Kahrolası* ve Ari Folaman’ın *Beşirle Valsi* (2008) filmleri, yaşanan deneyimlerin duygusal karmaşıklığını, yönetmenin kendi bakış açısından yansıtır. Edimsel filmler, deneyimin ve belleğin öznel niteliklerine ayrıca vurgu yapar (Nichols, 2017: 220). Örneğin Errol Morris’in *İnce Mavi Çizgi* (1988) belgeseli, cinayeti gördüğünü söyleyen görgü tanıklarının hatıralarına ve ifadelerine yer verir. Ancak bu ifadeler gerçekte yaşanan olayla çelişkilidir. Yönetmen, cinayeti yeniden canlandırır, çelişkileri ve anlamsızlıkları açığa çıkarır. Görgü tanıklarının anlattıklarından her çelişki ve tutarsızlığın oldu yerde yönetmen, yeniden canlandırma ve sahneleme yoluna giderek bunu gösterir. “*İnce Mavi Çizgi*, gerçekte ne olduğu hakkında değildir, hatıralar, yalanlar ve tutarsızlıklar üzerinedir” (Buckland, 2018: 63). Bu nedenle “edimsel biçem, altı biçemin içinde en sorunlu ve en tartışmalı olandır” (Saunders, 2014: 41).

Şunu da unutmamak gerekir, bir belgesel filmin olayların inandırıcılığını artırmak için canlandırmaya ve sahnelemeye yer vermesi “filmin mutlaka kurmaca olarak nitelenmesine yol açmaz. Yapımındaki ayrıntılardan bağımsız olarak bir belgesel, konusu hakkında güvenilir bilgiler sunduğunu varsaymamızı ister” (Bordwell & Thompson, 2012: 350). Örneğin “Michael Moore sesini filmlerinin merkezine koyar ve olay hakkındaki yorumlarını dile getirir” (Kellner, 2013: 172). Yani kendisi de sesi ve görüntüsüyle filmin karakterine dönüşür. Edimsel belgeseller duygu ve ifadelerden fazlasıyla yararlandığı için müzik ve öznel çekimler etkili bir şekilde kullanılır.

Agnes Varda, *Toplayıcılar* (2000) belgeselinde, toplayıcılarla yaptığı röportajlar aracılığıyla zaman ve erdem üzerine kafa yorar; Caouette, annesinin akli dengesini yitirmesinin nedenlerini anlamaya çalışırken kendi travmalarla dolu gençliğinin etkileyici fakat bir o kadar da rahatsız edici anılarını geri çağırır ve Folman, korkunç bir savaş anısını anlatmak için canlandırmayı kullanır. Gerçek olanla hayali olanın serbestçe birleştirilmesi, edimsel belgeselin sık rastlanan özelliğidir (Nichols, 2017: 220).

Ulus Baker’in de ifade ettiği gibi, “sinema zorunlu olarak ‘gerçeğin yerine geçer’... Ama bunu söylemenin başka bir biçimi onun kendi gerçekliğine sahip olduğudur. Savaşan iki gerçeklik yoktur ve Godard’ın düşündüğü gibi, sinema kendi dünyasını yaratmıştır” (2015: 244). Baker’in de ifade ettiği gibi, yapılmak istenen gerçekliğe dayalı bir belgesel de olsa, bunun belli bir bakış açısıyla gerçekleştirildiğini bilmemiz gerekir. Çünkü gerçekleştirilen tüm teknik, estetik ve yaratıcı eylemlerin sonucunda, izleyici perdede sinemanın kurallarıyla yaratılan bir dünyayı izler.

Belgesel film yönetmenleri sadece edimsel biçimde değil, diğer biçimlerde de, her zaman olmasa da, izleyiciyi etkilemek ve merak unsurunu dinç tutmak için genellikle klasik anlatı sinemasının dramatik yapısından faydalanır. Yönetmenlerin bunu yapmalarının nedeni gerçekliğe ulaşmalarının yanında, izleyiciye gerçekliği sunma biçimlerinin de ne kadar önemli olduğunda yatmaktadır. Yani yönetmenler gerçekliği sunarken izleyiciyi de etkilemek istemektedirler.

Edimsel biçime, Alain Resnais’in *Gece ve Sis* (1955) Isaac Julien’in *Langston’u Ararken* (1989) Marlon Riggs’in *Dillerin Serbesti* (1989), Marlon Fuenstes’in *Bontoc’a Methiyes* (1995), Agnes Varda’nın *Toplayıcıları* (2000),

Jonathan Caouete'in *Kahrolası* (2003) ve Ari Folaman'ın *Beşirle Vals* (2008), Rıza Sönmez'in *Orhan Pamuk'a Söylemeyin Kars'ta Çektiğim Filmde Kar Romanı da Var* (2016), Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmleri örnek olarak verilebilir.

1.5. Belgesel Sinema Estetiği Bağlamında Yaklaşımlar

Günümüzde halen kesin bir tanımı yapılamamış olan belgesel sinema, sinemanın ilk yıllarından itibaren kategorileştirilmeye ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Toplumsal değişimler, dönüşümler ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra yönetmenlerin estetik kaygıları belgesel filmin tanımını her zaman değiştirmiştir. Ancak değişmeyen tek şey belgesel sinemanın yaratıcılığa ve gerçekliğe olan bağlılığı olmuştur. Gerçekliğe olan bağlılık belgesel film yönetmenin yaratıcılığı açısından oldukça verimli bir alandır. Bu verimli alanda yönetmenin gerçekliği nasıl ele alacağı konusu hem etik hem de estetik açıdan her zaman tartışma konusu olmuştur.

Kurmaca filmlerin türlerine göre sınıflandırılması gibi belgesel film kuramcıları ve yapımcıları da, belgesel filmlerin daha iyi anlaşılması adına kesin bir tanımlamadan daha ziyade yönetmenlerin estetik kaygılarını da göz önünde bulundurarak, biçimsel ve biçimsel özelliklerine göre belgeselleri belli kategorilere ve sınıflandırmalara ayırmışlardır. “Aslında belgeselin kurmaca film kadar eski olan tarihi başka bir şeyi kanıtlar ve belgeselin yalnızca bir tür değil ama anlatı filmi gibi bir dizi alt-türü barındırdığını da ortaya çıkarmıştır” (Kolker, 2009: 279). Yine benzer şekilde Bordwell ve Thomson'da; “Tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi, belgesel filmlerinde kendi türlerinin olduğunu söyler. Bunları; *derleme film*, *röportaj ya da konuşan kafalar belgeseli*, *dolaysız sinema türü belgesel*, *doğa belgeselleri*, *portre belgeselleri*” (2012: 351) olarak sınıflandırır. Bunun yanı sıra *kategorik biçim* ve *retorik biçim* olarak belgesel filmleri biçim türlerine göre de kategorize etmişlerdir (2012: 353). Bill Nichols ise bir önceki başlıkta bahsettiğimiz gibi belgeseli, “*şiirsel biçim*, *açıklayıcı biçim*, *gözlemci biçim*, *katılımcı biçim*, *dönüşlü biçim*, *edimsel biçim*” (2017: 179-224) olmak üzere altı alt kategoride değerlendirir. İngiliz Belge Okulunun önemli temsilcilerinden olan Paul Rotha ise belgeselleri

dönemsel gelişmeler ve yönetmenlerin estetik kaygıları bağlamında; *doğalcı yaklaşım, gerçekçi yaklaşım, haber-Gerçel yaklaşım ve propaganda yaklaşımı* olmak üzere dört farklı kategoride değerlendirmiştir.

Belgesel film üzerine çok sayıda inceleme ve sınıflandırma çalışması yapılmıştır. Değişen toplumsal koşullar, teknolojik gelişmeler ve sanatçıların bakış açılarına göre bu sınıflandırmalar farklı isimlerle yapılmaya devam edecektir. Çünkü sinema sanatı durağan değil, her dönemde gelişerek evrilen bir sanattır. “Biçemler, her yönetmenin kendi yaratıcı yönelimlerine göre ete kemiğe büründürdüğü bir iskelet görevini üstlenir” (Nichols, 2017: 162). Nichols’un de ifade ettiği gibi dönemsel koşullar ve yönetmenlerin bakış açıları ve estetik kaygıları farklı biçimleri ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda baktığımızda belgesel biçimlerinin belgesel film tarihini anlamak adına önemli sınıflandırmalar olduğunu görebiliriz. Ancak belgesel film tarihini kusursuz ve nesnel bir şekilde sunduğunu söylememiz doğru olmaz. “Bir kere, bahsedilen biçimlerin çoğu belgeselin doğumundan beri varlığını sürdürmektedir, öte yandan herhangi bir biçime dayandırılarak tanımlanan bir filmin, yalnızca o biçimin özelliklerini taşıması gerekmez” (Nichols, 2017: 176). Bu bağlamda, çalışmanın bu aşamasında Paul Rotha’nın belgesel sinema yaklaşımlarına değinilecektir.

1.5.1. Doğalcı Yaklaşım

Sinemanın ilk yıllarında doğayı fon olarak kullanan çok sayıda film çekilmiştir. Ancak bunlar belli bir sanatsal bakışın ve dramatik yapının ürünleri değildir. Sadece gezip görülen yerlerin kayıt altına alınmasıdır. Doğalcı yaklaşımda ise kamera doğaya yönelir ve şiirsel bir dille insan doğa mücadelesini anlatır. Yönetmenliğini Robert Flaherty’nin yaptığı, belgesel sinema tarihinin başlangıç filmi olan, *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North, 1922) aynı zamanda doğalcı yaklaşımın da ilk örneğini oluşturur. Doğalcı anlayış, *Kuzeyli Nanook* belgeseline kadar geçen süreçte, daha çok Western, seyahat ve gezi filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. *Kuzeyli Nanook* belgeseli Eskimoların doğayla olan mücadelesini oldukça yalın ve şiirsel bir üslupla anlatması nedeniyle kendinden önceki örneklerden ayrılmaktadır. Flaherty

tarafından güçlü bir dramatik yapının kurulması ve doğanın fon olmaktan çıkarak filmin anlatısının önemli bir unsuru haline gelmesi oldukça önemlidir.

Kameranın kullanımının arkasında hayal gücüne dayalı bir anlayış yatmaktadır. Yaşamın temel olgusu bu kutup bölgesinde canlandırılmıştır –yiyecek için müthiş bir savaşım verilmektedir. Hayali olarak seçilen çekimler bu kişilerin topluluk ilgilerinin içten duygularını ekrana yansıtılmaktadır. Büyük bir gözleme gücünün sonucu olarak, doğacı fotoğrafçılar tarafından ortaya konan bu film, önemli bir yapımdır. Filmde, yalnızca eskimo insanının yaşamlarını sürdürmek için yaptıkları günlük savaşımın açıklanmasıyla yetinilmez, ayrıca insanoğlunun uygarlaşmasının Doğa'ya karşı yaptığı mücadele ile belirlendiği ortaya konur. Ekrana artık basit görüntüler yetmez. Nanook'un igloosunu inşa etmesi gibi ilgi çekici görüntülerin kaydedilmesi gerekmektedir. Kısaca, canlı sahnelere tamamen yeni bir yaklaşım uygulanır (Rotha, 2000: 55).

Flaherty'nin filmlerinde görülen en önemli özellik ele aldığı karakterlerin “gerçek” kişiler olmasıdır. Flaherty, bir belgeye başlamadan önce uzun süre konusu hakkında araştırma yapar adeta bir keşfe çıkar, daha sonrasında konusu olan karakterlerle veya topluluklarla uzun süre vakit geçirir. Karakterlerinin yaşadığı coğrafyayı ve yaşamlarını içselleştirir. Bir süre sonra kamera ve kameranın arkasındaki göz ele aldığı topluluğun bir parçası haline gelir. Yani Zaur Mükerrrem'in de söylediği gibi, “Flaherty konusu olan insanları aktarırken, kamerayı sadece bir kayıt cihazı olarak kullanmanın da ötesine geçmiştir” (2016: 76). Kamera yaşamın bir parçası olmuş ve konusu olan karakterler gibi hareket etmeye başlamıştır.

Çekimler süresince kamera sürekli notlar alır. Kameranın aldığı notlar kurgu masasında şekillenir. Ancak kamera sadece olanı çekmez, yeri geldiğinde Flaherty karakterlerini yönlendirir. Dikkat çekici hale getirmek adına konusu olarak seçtiği karakterleri yaşamları içerisindeki sıradanlıklarının yanı sıra ilgi çekici yönleriyle de sunar. Örneğin, Nanook'un bir plağı ısırıldığı ve onu anlamlandırmaya çalıştığı sahnede olduğu gibi. O dönemde böyle bir şey olmamasına rağmen Flaherty, karakterlerini tamamen modernizmden habersiz, teknolojiden bir haber karakterler olarak göstermiştir. Saunders bu durumu şöyle ifade eder:

Hollywood stili dramaturjinin ve dolayısıyla da Flaherty'nin yeniden hayat kazandırdığı ticari amaçlar adına kritik öneme sahip bir unsurda kahramanın çoğunlukla yalın, anlaşılması kolay ve çalışkan bir doğa çocuğu olarak sunulmasıdır. Bu nedenle Nanook'u ilk olarak yakın çekimde, bakışlarını (neredeyse) kameraya yöneltmiş halde görürüz. Mütevazı fakat kendinden emin duran bu adam, soğuktan korunmak için başına kapüşonunu çekmiş ve muhtemelen yönetmenin isteği üzerine kendisini kameraya ve sonunda filmi izleyecek seyirci topluluğuna gösterir (Saunders, 2018: 99-100).

Flaherty, dramatik unsurları etkileyici bir şekilde kullanarak doğa – insan mücadelesi üzerinden izleyiciyi bir keşfe çıkarır. Film boyunca özenle seçilmiş, iglo yapımını tüm süreçleriyle görmemiz, balık avladıkları sahnenin oldukça ilginç bir şekilde çekilmesi ve küçük bir kanonun içinden ailenin tüm üyelerinin çıkması gibi çok sayıda ilgi çekici sahnenin olması izleyicilerin de ilgisini çekmiş ve o dönemde oldukça ses getirmiştir. Flaherty'nin yaklaşımına batığımızda, nesnel ve objektif bir bakış açısıyla çekimler yaptığını söyleyemeyiz. “Bu yaklaşım daha çok bir oyundur. Eskimolar kendi yaşamlarını sürüyormuş gibi yaptılar, fakat gerçekte Flaherty'nin gelişi onların yaşam biçimlerini tamamen bozdu. Zamanlarının büyük çoğunluğunu film çekiminde geçirdikleri için Flaherty onları doyurmak ve desteklemek zorunda kaldı” (Armes, 2011: 34). Roy Armes, Flaherty'nin benimsediği üslubu oldukça eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Çünkü seçtiği karakterler gerçek zaman ve mekânda varlıklarını devam ettirmelerine rağmen Flaherty, kendi zihninde oluşturduğu film dünyaya uygun olarak eskimo ailesinin hayatını yeniden düzenlemiştir. Yani yönetmen onların gündelik hayatının yapısını bozmuştur.

Nichols, Flaherty'nin filminin bir yaratı olduğunu ve o dönemde Eskimoların böyle bir yaşam sürmediğini söyler ve şu şekilde bir değerlendirme yapar:

Nanook büyük ölçüde Robert Flaherty'nin yaratastır. Avlanma yöntemleri, filmin yapıldığı dönemden en az 30 yıl öncesine aittir. Öykü, filmin yapıldığı zamanda yaşayan bir kişinin, kendini günlük hayatın içinde sunmasından çok, Nanook'un performansında ve oynadığı karakterde somutlaşmış, geçmiş zamana ait, bir yaşam biçiminin anlatıstır. Film belgesel olarak da kurmaca olarak da nitelendirilebilir. Yine de bu film, belirgin belgesel nitelikler taşımaktadır (Nichols,2017: 33-34).

Etnografik bir arayış içinde olan, doğalcı yaklaşıma sahip belgeseller, doğayı bir fon olmaktan çıkararak filmin önemli bir unsuru haline getirmiştir. Çünkü seçilen karakterler doğayla mücadele halindedir ve bu çatışma belgesel filmin dramatik yapısını oluşturur. “*Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1922)* ‘yalın vahşi’nin biraz lütuf gösterici ve stereotipleştirici olmasına rağmen, 1920’lerdeki gündelik Eskimo yaşamının sevecen, ilgi çekici ve çoğu kez lirik gözlemine yaratır” (Kolker, 2009: 282). Doğalcı yaklaşımı benimseyen belgesel film yönetmenlerinin eleştirildikleri nokta da lirik gözlem anlayışını benimsemeleri olmuştur. Yani konu olarak aldıkları toplulukların veya karakterlerin yaşamlarını oldukça yüzeysel anlayışla aktarmayı tercih etmişler ve çekim yaptıkları bölgelerde yaşayan insanların

problemlerini ve sömürölmelerini anlatmamışlardır. Flaherty, daha sonra çektiği belgesellerde de izleyiciyi büyüleme yoluna gitmiş ve benzer bir anlayışı benimsemiştir. Örneğin, *Aran'lı Adam* (1934) belgeseli İrlanda'daki Aran Adasında yaşayan yerlilerin hayatlarını oldukça romantik bir bakış açısıyla anlatmıştır. Flaherty, *Aranlı Adam*'da (1934) gerçek karakterler yerine, yerel tiplerden seçtiği kişileri koyarak anlatısını şekillendirmiştir. Diğer belgesellerinde olduğu gibi bu belgeselinde de kurgusal bir tavır benimsemiştir. Yani Musser'in de söylediği gibi, "Flaherty'nin romantizmi, Aran adasındaki sömürücü toplumsal ilişkileri görmezden gelmekteydi: orada bulunmayan toprak sahipleri, birçok yerliyi deniz yosunu çıkarmaya ve her yeri tarım toprağına dönüştürerek işlemeye zorlamaktaydılar" (2008: 373). Ancak Flaherty, konusu olarak seçtiği karakterlerin zorlu yaşam koşullarını göz ardı ederek, sadece izleyici beğenisine yönelik ilgi çekici görüntüler çekerek izleyiciyi etkilemeye çalışmıştır. Kısaca, doğalcı yaklaşımda toplumsal problemler göz ardı edilmiş, bunun yerine gerçek yaşamın gözlenmesi ve romantizm ön plana çıkmıştır. *Kuzeyli Nanook* belgeselinin yanı sıra, Flaherty'nin sonrasında çektiği, *Moana* (1926), *Aran'lı Adam* (1934), *Toprak* (1942) ve *Louisiana Öyküsü* (1948) adlı filmleri ile Fransız yönetmen Jean Epstein'in *Bitmiş Toprak-2* (1929) filmi doğalcı yaklaşımın önemli örnekleridir.

1.5.2. Gerçekçi Yaklaşım

Paul Rotha'nın gerçekçi yaklaşım olarak değerlendirdiği filmler Fransa'daki avangart yönetmenlerin yenilikçi arayışlarıyla ortaya çıkmıştır. Bu filmler, Flaherty'nin doğa insan mücadelesini anlatan pastoral anlayışının aksine, şehirde yaşayan insanların yaşam mücadelesini gerçekçi bir yaklaşımla ele almıştır. Daha çok sanat toplum içindir anlayışını benimsemişlerdir. Doğal ve samimi bir dil benimseyen yönetmenler, çekim ve kurgu aşamasında kurgu hilelerini kullanmamıştır. Onlar, oldukça mahsum ve samimi filmler çektiklerini düşünmektedir. Filmlerinde zengin - yoksul karşılaştırması ile modern şehir yaşamından çekilen görüntüler bir arada verilmiştir. "Filmlerde çöp kutularının karıştırılması ile makinelerin ritmik hareketlerinin içerdiği görüntüler yer almaktadır. Sanat için sanat düşüncesi ile yapılan filmlere karşı konmaktadır" (Rotha, 2000: 60).

Bu dönemde çok sayıda gerçekçi geleneğe sahip film çekilmiştir. Bunlar arasında, *Marche des Machines*, (1927), *Menilmontant*, (1926), *Rien que les heures* (1926) ve *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) filmleri oldukça önemli bir yerde durur.

Hayatının büyük bir bölümünü Paris'te geçiren Brezilyalı yönetmen Alberto Cavalcanti, adını tüm dünyaya duyuracağı *Yalnızca Saatler* (*Rien que les heures*, 1926) adlı ilk belgeselini çeker. Film, anlatısını Paris'teki insanların yaşamını merkeze alarak zengin – fakir zıtlığı üzerine kurar. Alberto Cavalcanti'nin Paris'in boş sokaklarına, anıtlarına, parklarına gökyüzüne çevirdiği kamerası, 1930'ların siyasal algısına oldukça uygun bir biçimde karşıt iki sınıfı, zengin-fakir karşıtlığı üzerinden düz ve keskin bir anlatıyla sunar. Örneğin bir otomobilden, yoksul bir eşekli at arabasına geçiş yapılır. Yaşlı ve yoksul bir kadından, kürkle bir arabadan inen kadına, zengin bir kişinin suya düşürdüğü oyuncaktan, fakir bir mahallede gezinen fareye geçilir (Akbulut, 2012: 77-78). *Yalnızca Saatler* (*Rien que les heures*) Paris'te geçen bir günü konu alırken, anlatısını şiirsel bir dille kurmak yerine karşıtlıklar ve zıtlıklar üzerine kurmaktadır. Film boyunca “aynı karakterler, değişik zamanlarda ve değişik görevlerde yeniden görünmektedir. Bu, şehir yaşantısının, ekran üzerinde yaratıcı bir şekilde vurgulamanın ilk girişimidir” (Rotha, 2000: 61).

Gerçekçi anlayışın bir diğer önemli filmi de Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler* filmiyle benzerlik gösteren Ruttman'ın *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi* (1927) filmidir. Film, yönetmen Carl Mayer ve fotoğrafçı Karl Freund'un algılamalarına dayanmaktadır. Berlin'de gün doğumuyla başlayan film şehrin balyölerine yönelir. Yönetmen, bir şehrin tüm yönlerini Sovyet kurgu tekniğiyle ritmik bir şekilde anlatmıştır. Avangart anlayışın özelliklerini taşıyan film, birbirine bağlanmış beş ayrı epizottan oluşmaktadır. Bölümler arasındaki geçişler ise genellikle tren ve tramvaylar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Ruttman'ın *Berlin*'i (1927) şehrin gündelik yaşamının muazzam bir incelemesidir. Optik efektlerin bolca kullanıldığı bu film, Berlin şehrinin bir gününü sabahtan akşama kadar gözlemci bir bakış açısıyla takip eder ve zamansal bir dizim oluşturmaya çalışırken, “hikâye tabanlı dramadan uzak durmayı seçmiş bir sinemada başlangıçlar ve sonlar nasıl gerçekleştirilir? Ruttman burada önceliği ideolojik ya da toplumsal eğitim yerine

estetik şiiresselliğe verirken, Sovyetlerin ve İngilizlerin bu tavırdan büyük ölçüde uzak durduklarını söyleyebiliriz” (Saunders, 2014: 52).

Fransız avangart yönetmenler, deneysel yönleriyle belgesel sinemaya çok fazla yenilik getirmiş ve belgesel sinemanın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Kameralarını modernizmle birlikte hızla değişen kent merkezlerine çevirmişlerdir. Kent yaşamındaki karmaşayı ve zıtlıkları sanayileşme, devasa yapılar ve kalabalıklar üzerinden anlatmışlardır. Özellikle biçime ve ritme çok önem verilen yaklaşımda Eisenstein’in kurgu tekniğinden fazlasıyla faydalanılmıştır. Böylece kurgu, gerçekçi anlayışı benimseyen filmlerin en önemli özelliği olan senfonik etkiyi ortaya çıkarmada öncü bir rol oynamıştır. Bill Nichols, avangart yönetmenlerin sinemaya katkılarını şöyle açıklar: “Avangart üslup, sinemayı, kameranın önünde duran şeylerin birebir aynısını üretmekten kurtararak, bu ‘şeylerin’ sadece anlatı sinemasının değil, şiiressel bir sinemanın da hammaddesini oluşturabileceğini göstermiştir” (2017: 150).

1.5.3. Haber Gerçekçi Yaklaşım

Sinema tarihinin başlangıcından itibaren insanlara belli başlı önemli gelişmeler, dramatik yapı kullanılmadan bilgi vermek amacıyla seyircilere gösterilmiştir. İlk çekilen belgeseller, bugün yeni medya platformlarında, televizyonlarda ve sinema salonlarında izlediklerimizden oldukça farklı anlatım unsurlarına sahipti. Yani, hikâye ve olay örgüsünün olmadığı dramatik yapının kurulmadığı, çatışma ve karakter gelişiminin gerçekleşmediği belgesellerdi. Bu filmler oldukça basit bir anlatıma sahip olmalarına rağmen, insanlar dünyanın farklı yerlerindeki yaşamları görebilmek için sinema salonlarına gitmekteydi. Bu dönemde gerçek hayatın izleyicilerin üzerinde bıraktığı bir büyü söz konusuydu.

Özellikle İngiliz Belge Okulu yönetmenleri ve Humphrey Jennings gibi belgesele öncülük eden isimler, gündelik hayata yönelmişler ve sıradan insanları filmlerinin merkezine alarak onların hikâyelerini anlatmışlardır. Özellikle “Arthur Elton ve Edgar Anstey’in *Housing Problems*’ı halkın İngiliz işçi sınıfının yaşadıklarına tanık olduğu ilk filmlerden biridir. İçinde bulunan ve daha önce bu yönüyle görülmemiş olan topluma yöneltilen bu güçlü bakış, toplumsal değişimin bir

aracı olarak belgesel filmin tohumlarını ekmiştir” (Glynne, 2011: 20). Bu anlamda Haber- Gerçel anlayışı benimseyen yönetmenlere baktığımızda bu yapımların amacı gündelik yaşamda gerçekleşen olayları, oldukça basit betimleyici bir üslupla kısa zaman içinde izleyiciye aktarmaktır. “Belgeselin görevi ise bunun tersine, güncellik ve gerçekliğin özel bir amaçla dramatikleştirilmesidir. Bu yöntem uygulanırken zaman ve düşünce seçiminde bulunulur. Haber- Gerçelin konu maddesi, genel olarak kendi içindeki dramatik yapıdır” (Rotha, 2000: 64-65). Kamera bir göz gibi gündelik hayatın her anını kaydeder ve yönetmen gerçek olayların kendi dramatik geriliminden faydalanır. Görüntüler kurguda anlamlı birer bütün oluşturduğu için Haber-Gerçelci yönetmenler için kurgu oldukça önemlidir.

Bu anlayışın en önemli temsilcisi Dziga Vertov ve Sovyetler Birliğindeki çalışma arkadaşlarıyla birlikte ortaya çıkardığı, dünya sinemasını etkileyen en önemli kuramlardan biri olan Sinema-Göz (Kino-Eye) dır.

Sinema-Göz’ün konusu, sinemanın uluslararası dilini oluşturmaktır. Sıradan kurgusal filmler, belli bir kapsam içinde bu konuda başarılı olmaktadır, ancak pek çok açıdan bu sağlanamaz. Etrafımızda olup biten her şeyin kaydının yapılması, saklanması ve gösterilmesi gerekmektedir. Bunlar yapılırken haber bültenlerinden farklı bir tarz kullanılması gerekmektedir. Kamera merceği, hareket eden insan gözü gücüne sahiptir. Her yere gidebilir ve her şeyi inceleyebilir (Rotha, 2000: 65).

Olanı olduğu yerde kendi bağlamı içinde kayda alma yaklaşımını benimseyen Dziga Vertov, o dönemin etkili akımlarından olan konstrüktivizm ve fütürizm’den de fazlasıyla etkilenmiştir. Yani Sinema-Göz’ün temelini oluşturan makineleşme ve insanların makinelerle bir bütünlük içinde çalışma anlayışı, Sosyalist devrimin getirdiği bir anlayış olmasının yanı sıra konstrüktivizm ve fütürizm akımları Vertov’un Sinema-Göz anlayışını ortaya koymasında etkili olmuştur. Dave Saunders’ın da söylediği gibi, “Sine – Göz her şeyi görüp, her şeye gücü yeten, gerçekliği şekillendirip onu kayda alan ve ‘hayatı haberi olmadan yakalayıp’ ona vurgu ve bağlam kazandırarak, göz önüne getirebilir” (2014: 113). Hayatı haberi olmadan yakalamak Vertov’un film yapımında benimsediği en önemli özelliklerden biridir. Bu dışardan bir göz olarak değil hayatın, toplumun içinden bir göz olarak olaylara yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Yani film yapan kişi toplumdaki diğer insanlardan üstün değildir. Diğer insanlar gibi o da kendi işini yapmaktadır. Bu

nedenle insanların kameranın karşısında kendilerini yeniden icat etmelerine gerek yoktur.

Haber-Gerçel anlayışın en önemli filmi Vertov'un Sinema-Göz kuramının ilkelerine bağlı kalarak ortaya çıkardığı *Film Kameralı Adam* (The Man with the Movie Camera, 1929) adlı belgeselidir. Film, Moskova, Riga ve Kiev şehirlerindeki gelişmeler üzerinden Sovyetler Birliğinin gelişim sürecini göstermektedir. Mizansen unsurlarına ve dramaya karşı olan Vertov, sıradan insanları filmin merkezine alır. Gündelik hayatlarına devam eden insanların hayatını değiştirmeden kayıtlar alır. Filmi çeken kameraman ve kurgucu da tıpkı konusu olan işçiler gibi gelişen Sovyetler Birliği'nin bir parçasıdır ve kimse kimseden üstün değildir. Yani gündelik rutin içinde gerçekleşen olaylar, haber filmine benzer şekilde ve genellikle önceden hazırlık ve yorum yapılmadan çekilmelidir. Burada en önemli konu alıcının çektiği görüntüler kadar kurgu masasında ortaya çıkarılmaya çalışılan anlamlı bütündür. Her şeyden önce haber-gerçel filmlerin etkileyciliğini artıran en önemli unsur kurgularıdır. Ritmik ve akışkan kurgularıyla izleyiciyi etkilemektedirler. Dramaya karşı olan yönetmen, film boyunca izleyicilerin filme yabancılaşmasını ve izlediğinin film olduğunu hissetmesi için çekim ve kurgu sürecinden görüntüler vermiş, işin mutfağını da filme dahil etmiştir.

Haber-Gerçel yaklaşımın televizyon belgeselciliğini etkilediğini söyleyebiliriz. Özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve televizyon estetiğini benimseyen Sinema-Gerçek ve Dolaysız-Sinema gibi yaklaşımların temelinde Sinema-Göz anlayışıyla ortaya çıkan Haber-Gerçel filmlerin etkisi büyüktür. Benzer şekilde günümüzde televizyon kanalları yayınladıkları haber içeriklerini daha ilgi çekici hale getirmek amacıyla dramtizasyondan kaçınmamaktadır. Kolker'in söylemiyle:

Televizyon haberleri kan ve gözyaşı göstermeyi sever ve önceden paketlenmiş politik mesajların önemli bir çıkış noktasıdır. Görüntülerin çoğu gerçekten olmuş olan olaylar olduğu halde, görüntüler, tıpkı bir film gibi, maksimum duygusal etki için kurgulanırlar. Politikacılardan özel çıkar gruplarına kadar herkes artık televizyonun gücünü anladığı için, olaylar, özellikle de politik olaylar genellikle belirli bir tarzda filme alınması için katılımcıları tarafından sahneye konur. Eğer *The March of Time* gerçek olarak görünecek şekilde üretmek için gerçek ile kurmacanın karışımına giden yolu gösterdiyse, televizyon haberleri de gerçeği kurmacaya dönüştürür ve izleyiciliği en üst düzeye çıkarmak için izleyicinin dikkatini kontrol etmeye çalışır (Kolker, 2009: 280).

Rusya'nın dışındaki farklı ülkelerde de zaman zaman Haber-Gerçel yapımlar gerçekleştirilmiştir. Bu filmler arasında Alexandre'nin *Polish Corridor* ve Williams'ın *Whither Germany?* filmleri sayılabilir. Bu dönemde Nazi propaganda bürolarının da çabasıyla çok sayıda Haber-Gerçel yaklaşıma sahip film ortaya çıkmıştır. Leni Riefenstahl'ın büyük prodüksiyonlu *Azmin Zaferi* filmi bunların başında gelmektedir. İngiltere'ye baktığımızda ise, Amerika Birleşik Devletleri'nde o dönemlerde gerçekleştirilen *Time* yapımlarına benzer olarak *March of Time* dizisinin gerçekleştirildiğini görüyoruz. Bu yapımlar, en azından birer ekran gazeteciliği örneği olarak değerlendirilebilirler (Rotha, 2000: 67-68).

Haber-Gerçel yaklaşıma sahip belgeseller sıradan insanlara ve gündelik hayata kameralarını çevirmiş, aktör ve aktrist gibi ana akım sinemanın ortaya çıkardığı kral ve kraliçeleri yok saymıştır. Çünkü film yapanlar da diğer insanlar gibi birer işçidir ve işini yapmaktadır.

1.5.4. Propaganda Yaklaşımı

Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerde daha çok gündelik sıradan olaylar anlatılmıştır. Bir süre sonra sinemanın özelde ise belgesel filmlerin kitleleri etkileyen gücünü gören ülkeler ve sinemacılar belgesel filmi estetik sanatsal kaygıların yanı sıra, kitleleri yönlendiren, insanları etkileyen bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Bu ülkeler, devlet eliyle sinema okulları kurmuşlardır. Özellikle Sovyetler Birliği'nde Ekim devrimi sonrası Lenin tarafından kurulan Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK), bu anlamda oldukça önemlidir. Bu okulda yetişen Eisenstein, Kuleşov, Pudovkin, Vertov gibi yönetmenler, hem propaganda amacıyla filmler çekmişler hem de sinema estetiği anlamında dünya sinemasına çok önemli katkılar yapmışlardır. Sovyet devriminin tüm ülkeye yayılması ve toplumsal, bilimsel ve endüstriyel alandaki gelişmeleri ülkenin en ücra köşesindeki insanlara anlatmak için ajitasyon trenleri ile filmleri götürmüşler ve kırsal kesimde yaşayan insanlara göstermişlerdir. Amaç devrimin ülkenin her kesimi tarafından anlaşılmasıdır. Bu dönemin önemli yönetmenleri, belgesel sinemayı propaganda aracı olarak kullanmış olmalarına rağmen, sinemanın estetik ve sanat kaygılarından da vazgeçmemişlerdir. "1917 İşçi Devrimi ile ilgili olaylar *Ekim (Octiabr)* filminde ele alınır. Bu, ideolojik

kapsamı olan ilk yapımdır; Einsenstein, burada sinemanın tamamen yeni biçimlerinin, film tekniği bilgisini kullanmıştır” (Rotha, 2000: 69).

Bu filmde, “gerçek olaylar ve gerçek fenomen, film kuvvetlerinin, yönetmenin amacına uygun olarak, değişik görünümde biçimlenmiş özdeğe dönüştürülür; bu durumda diyalektik yaklaşım araçları ile politik sonuçlara hizmet edilir” (Rotha,2000: 70). Ayrıca, “İkinci Dünya savaşı döneminde, cepheden görüntüler gönderen yaklaşık 400 kameramanı ile Sovyetler Birliği, Roman Gregoriev’in gözetimi altında sayısız savaş haberi filmi yapmıştır” (Musser, 2008: 379).

Almanya’da ise 1917 yılında UFA kurulur ve propaganda filmleri çekilmeye başlanır. Filmler Hitler döneminde oldukça etkili bir propaganda aracına dönüşür. “Propagandanın en etkili silahı olan belgesel, Birinci Dünya Savaşı yıllarında haber görüntülerinin basit düz biçimde kurgulanmasını kapsıyordu ve henüz “belgesel” değildi” (Akbulut, 2012: 41). Ancak, 1930’lu ve 1940’lı yıllarda belgesel, eğlence ve sanatın önüne geçmiş ve izleyici kitlelerini daha fazla etkilemek amacıyla farklı bir biçime bürünmüştür. İkinci Dünya Savaşının patlak vermesiyle birlikte belgesel filmler, yapıldıkları ülkelerde kendi izleyicisine kazanma isteği aşılıyarak, “dışarıdaysa müttefik ve tarafsız ülke izleyicilerinin algılarını yönlendirerek can alıcı bir propaganda rolü üstlendi. Bu nedenle pek çok savaş belgeseli, hükümetlerin doğrudan kontrolü altında yapıldı” (Musser, 2008: 378). Nazi Almanya’sının propaganda bakanı Goebbels, sinemanın insanların üzerindeki büyüleyici etkisini Sovyet yönetmenlerin çektiği filmler nedeniyle çok iyi bilmektedir. Bu nedenle propaganda amacıyla belgesel film yapılmasına çok önem vermiştir. Çünkü o dönemde bütün Alman Film yapısı Dr. Goebbels tarafından kontrol altında tutulmaktadır. Paul Rotha bu durumu şöyle açıklar:

Düşmanların gerçekleştirdiği *Potemkin Zırhlısı* filmi, en iyi örnek yapımlar olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak bu dönemde iki önemli yapımla ortaya çıkmıştır. Bir tür, Hitler’in belgesel biyografisi olan ve yönetmenliğini bir aktrist ve imgesel film yönetmeni olan Leni Riefenstahl’in yaptığı *Azmin Zaferi* (Triumph of the Will) ve yönetmenin bakış açısıyla büyük ölçüde değişen, bir politik ideoloji yorumlama filmi olan *The Blue Light* (Mavi Işık). Burada görkemli teknik yapısı nedeniyle *The Right of Man* (İnsanoğlunun Hakkı) filminden de bahsedilebilir. İtalya’da ise çok fazla başarı kazanamayan *Acciaio* yapımindan söz edilebilir. Mussolini’nin direktifleri doğrultusunda gerçekleştirilen film, İtalya’da belgesel yöntemlere yaklaşımı sergilemektedir (Rotha, 2000: 76-77).

Bu dönemde propaganda amacıyla çok sayıda film yaptırılmıştır. Ancak bu ve benzeri türde yapılan filmler çok maliyetli ve yüksek bütçelerle yapılmalarına rağmen belli bir sanatsal seviyeye ulaşamamıştır. “Bunun en önemli nedeni ise faşist ideolojiyle yetişen genç sinemacıların resmi ideolojiye karşı olmaları ve bu ideoloji doğrultusunda yapımına izin verilen filmleri yapmak istememeleridir” (Coşkun, 2011: 172). Yani yönetmenler kendi istekleriyle kendi anlatmak istedikleri konuların filmlerini gerçekleştiremedikleri için yapılan filmler estetik açıdan baktığımızda çok iyi yapım koşullarına sahip olmalarına rağmen derinliksiz, kuru propaganda filmlerinin ötesine geçememiştir. “Propaganda amacıyla yapılan filmler, devlete, insanların sorgusuz kabul etmesi gereken ve görünüşte siyasetin ötesinde olan güçlü bir yetki bahşetmiştir” (Musser, 2008: 377).

İngiltere’de ise İngiliz Belge Okulu’nun kurulmasıyla birlikte yüzlerce belgesel film çekilmiştir. Bu belgeseller devlet kurum ve kuruluşları ile fabrikalar, şirketler tarafından desteklenerek çekilmiş belgesellerdir. Bu nedenle de propaganda yönü oldukça güçlü olan filmlerdir. Bu anlamda okulun kurucusu olan ve çok sayıda belgesel filmin yapımcılığını yapan Grierson -ki yönetmenliğini üstlendiği tek filmi *Balıkçı Tekneleri* (1929) dir. Grierson belgesel sinema tarihi açısından oldukça önemli bir isimdir. Çünkü okulun film yapım anlayışını belirleyen kişidir. John Grierson’un felsefe ve propaganda psikolojisi üzerine eğitim almış olması belgesellerinde kullandığı üslup üzerinde de etkili olmuştur. Bu nedenle “Sinemayı bir kürsü gibi görüyor, onu bir propaganda aracı olarak kullanıyorum demiştir” (Glynne, 2011: 21). Özellikle 1928-1958 yılları arasında İngiliz Belge Okulu yönetmenleri, çok sayıda belgesel film çekmiştir. Resmi kurum ve kurumlarca desteklen belgeseller yaptıkları için bu kurum ve kuruluşların çalışma koşullarını öven filmler yapmışlardır. Belgesel sinemanın oldukça güçlü bir araç olduğunun farkında olan Grierson, halkın bilgilendirmesi ve eğitilmesi anlamında belgesel filmin kullanılabilirliğini savunur.

Grierson yazılarında, 1930’ların İngiliz belgesellerini, “demokratik İngiliz ideallerini ve bu idealler içinde çalışmayı sürekli ve aralıksız betimlemelerinden ötürü selamlar. *Kömür Surat*’taki (Cavalcanti, 1935) madenciler ve *Gece Postası*’ndaki (Watt, 1936) posta işçileri kahramanlaştırılabilir, ama İngiliz üstünlüğünü güvenceye alan verimli devasa üretim sistemi içinde sadece çarkın dişlileri olarak gösterilirler. Bu oldukça cilalanıp estetikleştirilmiş

filmler, eninde sonunda İngiliz ulusal çıkarlarını öven zafer şarkıları haline gelir (Musser, 2008: 374).

İngiliz Belge Okulu yönetmenleri, Musser'in de söylediği gibi İngiliz ulusal çıkarlarını öven ve herkesin işini özenle yaptığını anlatan filmler çekmişlerdir. Lirik bir anlatı benimseyen yönetmenler, gerçeği kendi doğal çevresinde ele alarak yorumlamışlar ve sinema estetiğini oldukça etkileyici kullanan filmler yapmışlardır. Bu nedenle bazen belgesellerde (Gece Postası, 1936) kendileri rol almış, bazen de mekânı çekime uygun şekilde düzenleme yoluna gitmişlerdir. Yani propaganda amacıyla film yapmalarına rağmen, estetik ve sanatsal kaygılarını yaptıkları belgesellere yansıtmışlardır.

Grierson, Sovyetlerin ve Almanların sinemayı bilgilendirme ve yönlendirme aracı olarak kullanmalarından etkilenmiştir. Belgesel sinemanın toplumsal alandaki işlevini şu şekilde değerlendirmiştir: “Propaganda ile okullardaki insanların ufkunu genişletebilir, her bireye yaşamında ve işinde hizmet etme onuruna sahip olduğu topluma ilişkin yaşayan bir kavram verebiliriz ve etkin bir yurttaş olmalarını sağlayarak yaşamını aydınlatabiliriz” (Coşkun, 2011: 162). Şeklinde bir değerlendirme yapmıştır. Dünya sinemasına baktığımız zaman çok sayıda ülkenin herhangi bir dönemdeki yönetiminin, kendi ideolojisini ve anlayışını insanlara kabul ettirmek adına çok sayıda propaganda filmi yaptırdığını görüyoruz. Bu da sinemanın her dönemde çok güçlü bir propaganda aracı olduğunu kanıtlar nitelikte. Ancak bu filmlerin büyük çoğunluğu estetik kaygıdan yoksun ideolojik filmlerdir. Fakat bazı yönetmenlerin ve filmlerin kuru propaganda anlayışını kırdığı, dünya sinemasına estetik ve sanatsal anlamda yenilik getirerek önemli katkılarda bulunduğu da yadsınamaz bir gerçektir.

1.6. Gerçekliği Doğrudan Yakalama İddiasında Olan Yaklaşımlar

Belgesel sinemanın başlangıcından itibaren yönetmenler, gerçekliği farklı üsluplarla ve estetik anlayışlarla anlatma gayreti içine girmişlerdir. Kimi zaman toplumsal gelişmeler kimi zaman da teknolojik gelişmeler, yönetmenleri gerçekliğe yaklaştırmıştır. Özellikle, 1960'lı yıllardan itibaren taşınabilir görüntü ve ses kayıt cihazlarının ortaya çıkmaya başlaması, belgesel film yapımında, önemli değişimlere

neden olmuştur. Ekipmanların ucuzlaması neredeyse film yapmak isteyen herkese imkân vermiştir. Büyük ekiplerle film yapımının yerini, küçük ekiplerle yapılan çekimler almaya başlamıştır. Tüm bu gelişmelerin ortaya çıkmasını sağlayan neden ise televizyon ve televizyona uygun içeriğin oluşturulması ihtiyacıdır. Bu da aktüel çekimi ortaya çıkarmıştır. Bu anlayış Fransa, Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri'nde birbirlerine yakın anlayışları ortaya çıkarmıştır. *Sinema-Gerçek (Cinema-Vérité)*, *Dolaysız Sinema (Direct-Cinema)* ve *Arı-Göz (Candid-Eye)*.

Teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan taşınabilir ve senkronize çekim yapabilir 16 mm kameralar dertlerini dünyaya duyurmak isteyen yenilikçi yönetmenlerin elinde önemli bir anlatı aracına dönüşmüştür. Musser, iki yaklaşımın da amacının gerçekliği yakalamak olduğunu belirtirken, kullandıkları yöntemlerin farklılık gösterdiğini söyler.

Bu yaklaşımlara doğrudan sinema (cinema direct) ve sinema gerçek (cinema verite) etiketleri yapıştırılmıştır. Bu terimler farklı vurgular içeriyordu; doğrudan sinema gözleme dayalı yöntemleri, sinema gerçek ise daha karşılaştırmalı bir yaklaşımı çağırıyordu. Ne var ki pratikte sinema gerçek sinemacılarının katılımcı gözlemci olarak çalıştıklarını hesaba katmanın daha yararlı olduğu genel olarak kanıtlanmıştır. Kamera önündeki mekâna girip konuyu kışkırtan sinemacıya vurgu en çok Fransız Sinema Gerçek'e özgüdür (Musser, 2008: 597).

1.6.1. Sinema-Gerçek (Cinema-Vérité)

Bilindiği gibi teknoloji - sinema ilişkisi, sinemanın ortaya çıkışının en önemli nedenlerinden biridir. Bu noktada fotoğrafın icat edilmesi önemli bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü fotoğraf sayesinde insanoğlu doğayı sanat yoluyla taklit etmeye başlamış ve mekanik olarak yeniden üretme imkânına sahip olmuştur. Bir süre sonra hareketli görüntülerin çekilebilmesiyle birlikte ses ve görüntülerin kaydedilmeye başlanması, bunların çoğaltılabilmesi, üreticiler ve seyirciler açısından heyecan verici sonuçlar ortaya çıkarmıştır. İlk dönemlerde kontrolü elinde tutmak isteyen yapımcılar ve yönetmenler stüdyo ortamında çekimlerini gerçekleştirmişlerdir. Ancak teknolojinin hızla gelişmesi çekim koşullarını ve mekânlarını da çeşitlendirmeye başlamıştır. Böylece ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, yönetmenlerin hareket alanlarını genişletmiş ve teknik aygıtların kısıtlamalarından kurtularak daha özgür çekim yapmalarını sağlamıştır.

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

Ortaya çıkan bu anlayış Jean Rouch ve Edgar Morin tarafından ortaya çıkarılan *Cinema Vérité* idi. “Fransızca ‘vérité’ (İngilizce ‘verity’) sözcüğü, ‘doğru, hakikat’ anlamlarına gelmekte ve bu haliyle yüzey gerçekliğine değil, çok daha derinlerdeki bir gerçeklikler toplamına gönderme yapmaktadır” (Kutay, 2009: 76). Yani yönetmenler görünen gerçeklikten daha fazlasını elde etme yoluna gitmişlerdir. Bunu gerçekleştirebilmek için de bazen katılımcı bazen de gözlemci bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Özellikle konusu olan kişilerle uzun süre vakit geçirmeleri oldukça önemlidir. Çünkü her anı kayıt altına aldıkları için beklenmedik bir anda spontan gelişen bir olay filmin anlatısına doğallık ve samimiyet katarak izleyiciyi etkilemektedir. Diğer bir ifadeyle, yönetmenler konusu olan kişilerle o kadar fazla zaman geçirirler ki bir süre sonra onların yaşamlarının bir parçası olmaya başlarlar.

“‘Cinéma Vérité’ terimini ilk defa Rouch ve Morin ikilisinin *Bir Yaz Güncesi*, (1960) belgeselinin açılışındaki anlatıcının sesiyle verilen ‘yeni bir sinema gerçeği deneyi’ şeklinde kullanıldığını görüyoruz. Bu film boyunca da yönetmenlerimizin izlediğimiz filmi nasıl biçimlendirdiklerini görür ve duyarız” (Candan, 2012: 76).

Cinema-Vérité’nin temelleri ise Dziga Vertov’un *Sinema-Göz* manifestosuna dayanır. Cinema-Vérité’yi ortaya çıkaran yönetmenlerden Jean Rouch, 1929 yılında Vertov tarafından çekilen *Kameralı Adam* (1929) filminin estetiğini kullanarak Sinema-Gerçek’i tekrardan gündeme getirir.

Hem Kamera-Göz’ün hem de Cinema-Vérité’nin temel özelliklerinden biri, taşınması ve kullanımı kolay alıcı aygıtlar yardımıyla yaşanan olayları kendi gerçekliği içinde anında görüntüleme tekniğidir. Bu sayede, o sırada kamera tarafından görüntülenen kişilerin rol yapmasına da olanak tanınmaması amaçlanıyor gibi görünmekle birlikte, ne yazık ki kamera-insan ilişkisinin doğası gereği amaçlanan sonuca ulaşması neredeyse tümüyle olanaksızdır (Kutay, 2009: 88).

Kameranın girdiği yerde nesnellik kaybolacağı için görüntüleri çekilen gerçek kişiler kamera karşısında kendi hayatlarını ve kişiliklerini kameraya göre yeniden

düzenleyip sunarlar. Ancak yönetmen bunun farkında olmayarak çekim yaptığı kişiyi tüm gerçekliğiyle anlattığını düşünebilir. Burada ortaya çıkan durum ne yönetmenin gerçekliği ne de seçilen karakterin gerçekliğidir. Ortaya çıkan gerçeklik kameranın gerçekliğidir. Mesela belgesellerinde katılımcı gözlemci bir anlayış benimseyen Jean Rouch *İnsanlık Pramidi* (1958-59) belgeselinde Fildişi’nde bir lisede Fransız ve Afrikalı öğrencileri birbirleriyle iletişim kurmaya zorlamış ve bunu seyirciye etkileyici bir şekilde göstermiştir. “Daha sonra Rouch ve Morrin *Bir Yaz Güncesi*’ni (1961) çeker. Burada belgeseli çeken, belgeselin konusu haline gelirken Rouch ile Morin filme alınan katılımcılar arasında öne çıkmışlardır” (Winston, 2008: 599). Belgesel Edgar Morine ve Jean Rouch’un kameraya bakarak sürdürdükleri samimi konuşmayla başlar ve kendi aralarındaki konuşmalarında, deneysel bir çalışma yapacaklarını, belgeselde gerçekliğin yakalanıp yakalanamayacağını sorguladıklarını söylerler. Yani yönetmenler ortaya koydukları *Cinema-Verite* yaklaşımını sorgulayan bir film yapmışlardır. Konusu olan karakterlere bir sinema salonunda filmi izletirler ve karakterlerin filmde, kendi gerçekliklerini nasıl sunduklarını sorarlar. Bu oldukça önemlidir çünkü sinema salonunda yapılan tartışmalar filmin akışında kullanılır. Filmin konusu olan karakterler birbirlerini rol yapmakla suçlarken, filmin kendi gerçekliklerini yansıtmadığını dile getirirler. *Bir Yaz Güncesi*’nde (1961) amaç gündelik hayatını devam ettiren insanların yaşamını kendi gerçeklikleri içinde doğal ve samimi bir şekilde kaydetme isteğidir. Ancak seçilen karakterden birinin de söylediği gibi bu yaklaşımla sadece yapay sahneler çekilebilir. Rouch ve Morin filmin finalinde kendi aralarında yaptığı değerlendirmede gerçekliği bir yere kadar yakaladıklarını hatta gündelik gerçekliğin ötesine geçtiklerini söylerler. Ancak karakterlerin gösteriş veya abartılı olduğu durumlarda, bu duygunun yok olduğunu da belirtirler.

Cinema –Vérité’nin anlayışının en önemli filmlerinden olan *Bir Yaz Güncesi* (1961) belgeselinden de anlaşılacağı gibi Cinema-Vérité’de yönetmenler dışardan gözlem yapmazlar, olayların içine katılırlar, müdahale ederler ve sorular sorarlar. Başka bir ifadeyle, Cinema-Vérité yönetmenleri gerçekliğin temsilini ortaya çıkarmak için kendi iradesini filmin anlatisında çekinmeden kullanırlar. Bu da yönetmenin varolan gerçekliği değil, kendi gerçekliğini sunmasıyla sonuçlanır. “Bu

durum da sinemacı, aktif bir katılımcı olur ve kamera için bir sosyodrama yaratmaya devam eder. Özneye sinemacının önünde kendi yaşamını oynama şansı verir. Psikolojiye ve sinemacının *mizansen*'e aktif katılımına vurgu, bu yaklaşımı, Amerikalıların gözleme dayalı yaklaşımından ayırt eder” (Musser, 2008: 598). Çünkü gözlemci anlayışta yönetmenler olaylara ve durumlara müdahale etmek yerine, olayların ve durumların kendiliğinden gerçekleşmesini ve sonuçlanmasını isterler. Ancak “Cinema Verite, doğrudan müdahaleye, hatta gerekli gördüğünde kışkırtmaya dahi izin verir. Çok ince ayrıntılara aldırış etmeksizin, bu ‘dikizleme’ yaklaşımının belgeseller üzerinde derin bir etkisi olmuştur” (Glynn, 2011: 22). Yani yönetmenler karakterlerini gözlemlerken, kurmaca film yönetmenlerinin senaryoya bağlı oyuncularını yönlendirmesi ve mizansen kurması gibi, Cinema-Vérité yönetmenleri de bu yönlendirmeyi doğrudan olayın içine katılarak, gerçek kişileri, gerçek mekânda yönlendirerek yapar.

Bu şekilde sinema gerçek yönetmeninin bildik ama müphem ‘objektif’ ifade iddiası unutulur, bununla birlikte dramatik filmin yeni biçimleri olası hale gelir. Kameranın önündeki gerçeklik alanını, yönetmenin onun ne olabileceğine dair varsayımlarına değil, ama olay ve durumların gerçekte olduğu haliyle kaydedilmesine olanak sağlayarak açar (Armes, 2011: 81-82).

Bu yönüyle Cinema-Vérité, kurallara bağlı olmayan serbest kamera kullanımıyla, görülen gerçekliğin arkasındaki gerçekliği ortaya çıkarmaya çalışan bir anlayışa sahiptir. Yönetmenler kamerayı saklamak veya görünmez kılmak yerine, görünür bir şekilde ve olayların bir parçası gibi kullanır. Çünkü yönetmen filmin anlatısına kamerasıyla, görüntüsüyle ve sesiyle katılır. Bu yönüyle bu anlayış Fransız Yeni Dalga akımını akla getirmektedir. Tıpkı yeni dalgada olduğu gibi izleyiciye izlediğinin bir film olduğu film boyunca hissettirilir. Ancak Cinema-Vérité’de bu anlayış yeni dalgada olduğu gibi sadece yabancılaştırıcı bir unsur olarak kullanılmaz. Bu durum aynı zamanda izleyicinin filmle özdeşleşmesini de sağlamaktadır.

Son dönemlerde Cinema-Vérité yaklaşımının özellikleri, kurmaca filmlerde inandırıcılığı ve gerçeklik hissiyatını artırmak amacıyla etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Cinema-Vérité yaklaşımına, Jean Rouch'un *İnsanlık Pramidi* (1958-59), Jean Rouch ve Edgar Morin'in *Bir Yaz Günçesi* (1960), Chris Marker'ın *Sibirya Mektubu* (1957) filmleri iyi birer örnektir.

1.6.2. Dolaysız-Sinema (Cinema-Direct)

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik devletlerinde bir grup yönetmen, teknolojik gelişmelerin getirdiği özgürlükle birlikte kendilerinden önceki mizansen ve kurmaca unsurları kullanan belgesel anlayışına karşı çıkmışlardır. Bu anlayışın yerine, çekimini yaptıkları konulara ve karakterlere müdahale etmeden gözlemci bir tarzla, olanı olduğu yerde doğrudan çekme anlayışını benimsemişlerdir. Bunun için de görüntü kalitesi 35 mm kameralara göre düşük ama hareket kabiliyeti yüksek olan 16 mm kameraları geliştirmişler ve kullanmışlardır. Çünkü Dolaysız-Sinema yönetmenlerinin, olayları anlık yakalayabilmeleri için, çekim anında çok hızlı hareket etmesi gerekmektedir. Bu nedenle tripod vs. gibi sabitleme araçlarına kameranın yerleştirilmesi ve kayda girilmesi zaman alacağı için elde çekim yapmayı tercih etmişlerdir. Önemli olan stilize bir görüntü değil, o anda yaşanan olayın kayıt altına alınmasıdır. "Leacock'un görüşüne göre, şayet diyaloglar (İtalyan yeni gerçekçilik akımındaki gibi) daha sonradan dublaj edilmek zorunda kalırsa, kendiliğinden bir şekilde yakalanan imgelerin bütün gücü yitirilirdi" (Armes, 2011: 78). Bu nedenle Dolaysız-Sinema yönetmenleri, imgenin gücünü artırmak için sesleri, taşınabilir ses kayıt cihazlarıyla çekim anında alma yoluna gitmişlerdir. Direct-Cinema anlayışının temellerini Donn A.Pennebaker, Frederick Wisman ve Albert Maysles gibi yönetmenler atmıştır.

Direct Cinema'nın en ünlü ilk filmi olarak bilinen ise ABD'li belgeselci Robert Drew'in başı çektiği ekibin yaptığı *Önseçim* (Primary, 1960) belgeselidir. Belgesel ekibinde, 34 yaşındaki D.A. Pennebaker'in de yer aldığı bu belgeselde, ABD başkanı olma yolunda ilerleyen John F. Kennedy'nin önünde aşması gereken bir önseçim vardır. Ve seyirci de omuzda taşınan kamera ve eşzamanlı ses kaydedebilen bir alet (Nagra) aracılığıyla neredeyse Kennedy'nin dibinde, kamera önünde olanlara tanıklık etmektedir (Candan, 2012: 77).

Önseçim'de (1960) röportaj kullanılmaz, filmin hikâyesi dramatik yapıyla değil, aksiyon yoluyla aktarılır. Olaylara müdahale etmeden sadece gözlemele yoluna gidilir. Taşınabilir kayıt cihazları, adayları sokakta seçmenlerle konuşurken, arabalarında dinlenirken ve özel odalarında yardımcılarıyla görüşürken takip eder.

Açık bir şekilde gerçekleştirilmemiş olsa da, Robert Drew ve yaklaşımın diğer yönetmenleri genele odaklanmak yerine, daha minimal olaylara ve hareketlere yoğunlaşmışlardır. “Drew'un çalışmasındaki her iki politikacının retoriği, iletişim kurma araçlarından daha az önemlidir. Beklediğimiz şeye odaklanmak yerine, kamera dikkatimizi başka yöne çevirerek yeni fikirler yaratır” (Smith, 2016). Drew ve arkadaşları *Önseçim* belgeseliyle, belgesel filmin geleneksel yapısına karşı çıkmışlar ve politik temsilin çehresini de değiştirmişlerdir. Bu anlamda Dolaysız-Sinema'nın gazetecilik yönü de ön plana çıkmaktadır. Çünkü yönetmenler, olayları ve karakterleri günlük rutinleri sırasında aktüel bir şekilde kayıt altına aldıkları için, genel geçer sinematografik unsurların yerini, sarsıntılı kamera, patlayan ışıklar ve bozulan kadrajlar almıştır. Musser'de Dolaysız-Sinema'nın gazetecilik dürtülerinden doğduğunu söyler.

Dolaysız – sinema gazetecilik dürtülerinden doğmuştur ve genelde şiddetli bir biçimde anti-psikolojik eğilimler taşır. Kamera öznenin kamusal kabuğunun içine girmeye çalışmaz, iç ya da gizli bir benliği açığa vurmaya değil sinemacının ve izleyicinin özne hakkında bir kanı oluşturmasına yarayan bir dizi kendini ortaya koyma biçimini yakalamaya çalışır. Sinemacılar, bireyleri uzun süre izleyerek kendi öznelerinin günlük varoluşlarının bir parçası haline gelirler (Musser, 2008: 597-598).

Bu bağlamda Robert Drew, günlük yaşamın bir parçası olmak için “dış sesi” yani “Tanrısal sesi” reddetmiştir. Drew'e göre, Amerikan güncel televizyon programlarının başlıca unsurlarından biri haline gelmiş bu yaklaşım küstahçadır. Drew, bu anlayışın yerine görsel anlatımı öne çıkarmanın gerekliliğinden bahseder. Bu anlamda ideal olan ise seçilen kişilerle yönetmenin hiçbir şekilde doğrudan etkileşiminin olmamasıdır. Bunun içinde mümkün olduğunca doğal ışık, doğal ses ve gerçek mekânlar kullanılmalıdır (Saunders, 2014: 74).

Dolaysız-Sinema uygulayıcıları, tüm görüntülerini, konularının ve karakterlerinin bulunduğu doğal ortamlara müdahale etmeden kayıt altına almışlardır. Başka bir deyişle, kamera çekimler süresince gözlemci bir bakış açısıyla “duvardaki sinek” gibidir. Bu nedenle Dolaysız-Sinema uygulayıcıları, “önceki uygulamaların aksine filmleri ‘yönetmeyi’ reddetmişlerdir. Öznelerin zaman zaman kameraya el sallaması, hatta yönetmenlerle konuşmasının yanı sıra, öznenin dış dünyayla doğrudan ve istediği gibi ilişkiye girmesi tercih edilmiştir” (Musser, 2008: 598). Çok sayıda Dolaysız-Sinema filminin jeneriğinde sesçisinden, kurgucuya ve

kameramanına kadar tüm ekibin ismi yazarken “yönetmen” yazmaz. Zaten Dolaysız-Sinema uygulayıcıları oldukça küçük ekiplerle (2-3 kişi) çalışmışlardır. Çoğu zaman yönetmen ve kameraman aynı kişidir. Böylece Cinema-Vérité’nin olaylara ve karakterlerine müdahale etmesinin aksine Dolaysız-Sinemada yönetmenler kendilerini yaşanan aksiyonun dışında tutmayı ilke edinmişlerdir. Çekim anında “kameranın hedefinde bulunan vaka, sürekli olarak gelişmekte ve değişmekte olduğundan, ilk ve son pozisyonlar hayret edilecek derecede farklı olabilir” (Mükerrem, 2016: 20). Bu nedenle dolaysız sinema anlayışında kameralar uzun süre kayıt yapmaktadır. “Artık belgeselciler hayatı bize kamera önünde vuku bulduğu şekliyle, olduğu gibi, “doğrudan”, dolaysız ve “sorunsuz” bir şekilde, görüntüsü ve sesiyle birlikte, neredeyse canlı canlı gösterebilmektedirler” (Candan, 2012: 77). Dolaysız-Sinema’nın etkileyiciliği de buradan kaynaklanmaktadır. Gözlemci ve sekronize ses kaydının oldukça önemli bir anlayış ortaya çıkardığı bir gerçektir. Ancak Dolaysız-sinema filmleri aynı zamanda “yaratıcının siyasi gündemine hizmet etmek amacıyla da doğmuştur” (Saunders, 2014: 73).

Dünya sinema tarihine baktığımızda çok sayıda sinema akımının ortaya çıktığını kendi dönemini ve kendinden sonra gelecek olan sinemacıları etkilediğini görüyoruz. Dolaysız-Sinema yaklaşımı da bunlardan biridir. Dave Saunders’ın da ifade ettiği gibi:

Direct-Cinema elbette uzun yıllar boyunca etkisini sürdürmüş, birçok alana nüfuz etmiştir. Bununla birlikte Wiseman’dan başka çok az insan bu akımın katı ilkelerine sıkı sıkıya bağlanma gereğini duymaktadır. Başlangıçta ortaya koydukları son derece naif yeni nesnellik iddiası –ki bu iddiayı ortaya atanların neredeyse derhal bundan pişman oldukları söylenebilir- yerini çabucak doğrudan sinemanın diğer kurgusal olmayan türler gibi öznel ve kişisel olması gerektiğine dair farkındalığa bıraktı. Dolayısıyla gözlemci belgeselin öncüleri, arkalarında önemi şüphe götürmez. Bir miras – türler üstü bir farkındalık bırakmış oluyorlardı. Fakat belki de daha önemlisi, yüzeysel estetiği, ontoloji ve bilgi toplayıcılığında öne koyan bir farkındalığı (Saunders, 2014: 79).

Dolaysız-Sinema yaklaşımına, yönetmenliğini Robert Drew’in yaptığı *Primary* (1960), yönetmenliğini Leacock ve Pennebaker’in birlikte yaptıkları *Anneler Günü Kutlu Olsun* (1964), Frederick Wiseman yaptığı *High School* (1968), Michel Brault ve Gilles Groulx tarafından çekilen *Les Raquetteurs* (1958), ve Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin tarafından yapılan *Salesman* (1969) verilebilir.

1.6.3. Arı-Göz (Candid-Eye)

Belgesel film yönetmeni, çekim esnasında kimi zaman konusuna gözlemci bir tavırla yaklaşırken kimi zamanda katılımcı bir tavırla yaklaşır. Her iki tavırda da yönetmenin çekimini yaptığı konuya ve olaya yakın olması gerekir. Bu nedenle yönetmen alıcıyla (kamera) birlikte hızlı hareket etmelidir. “Belgeselin bu çabasını kolaylaştıracak sinema tarihindeki en önemli buluşlardan biri analogdan dijitale geçişse diğeri, 1950’li yıllarda hafif ve taşınabilir kamera, ses ve ışık ekipmanlarının keşfidir” (Demoğlu, 2014: 53). Bu iki gelişmenin sonucunda hareket alanları genişleyen belgesel film yönetmenleri olanı olduğu yerde çekme ve müdahalesiz yakalama gayreti içine gimişlerdir.

Dolaysız-Sinema ve Cinema-Vérité’nin etkin olduğu dönemlerde Kanada’da, John Grierson’un kurduğu Kanada Ulusal Film Merkezi (National Film Board of Kanada) çok sayıda Arı-göz (Candid-Eye) anlayışına sahip filmler çeker. Arı-Göz, Cinema-Verite ve Dolaysız-Sinema anlayışlarıyla benzerlik gösterir. Bu anlayışta yönetmenler, gözlemci bir tavır benimsemelerine rağmen, yeri geldiğinde filmin içine dâhil olabilirler. “Ulusal Film Merkezinin meşhur birimi “B Unit” 1958-59 yazında gizli kameralar, dar açılı lenslerle çalışarak Arı-Göz (Candid-Eye) için filmler hazırlarlar” (Yalın & Güngör, 2013: 84-85). Arı-Göz (Candid-Eye), NFB’de (National Film Board) yeni ve orijinal bir anlayışın başlangıcıdır. Arı-Göz anlayışıyla birlikte 1950’lerin belgesel formatı, sadece birkaç yıl içinde sınırlarını genişletmiş ve önemli bir sıçrama yapmıştır. Bu anlayışta, gerçek insanlar yıldız, günlük olaylar ise filmlerin hikâyesine dönüştürmüştür (Ohayon, 2018). Arı-Göz yönetmenleri Cinema-Verite ve Dolaysız-Sinema ile benzerlik gösterse de filmleri için seçtikleri konular ve kadrajlarda oldukça titiz davranmışlardır.

Bu filmlerden bazıları, *The Days Before Christmas* (1958), *Blood and Fire* (1958) ve göçmen tütün işçilerinin durumunu ele alan *The Black Breaking Leaf* (1959) dır (Yalın & Güngör, 2013: 84-85). “B Unit”de film yapan Arı-Göz yönetmenleri için, gelişen yeni film teknolojisi, daha hafif ve yüksek hızlı çekim yapan kameralar ve ses teknolojisindeki iyileşmeler, animasyon ve özel efektler belgesel film üretimi için alternatif bir teknoloji oluşturmuştur. Bu durum belgesel

film yapımına geleneksel film anlayışının dışında, yeni bir biçim getirerek, doğallık ve samimiyet kazandırmıştır (Feldman, 2003: 36). Bordwell, senaryodan uzak duran ve filmsel yapının kurgu yoluyla inşasını savunan Arı-Göz yönetmenlerinin, Drew'in nesnel ve gözlemci sinema yapısını paylaştıklarını belirtir, ancak Arı –Göz'ün, Drew'in krize dayalı yapısından uzak olduğunu vurgular (Bordwell & Thompson'dan akt. Yalın&Güngör, 2013: 85). Yani Arı-Göz yönetmenleri çekim yaptıkları süreçte gözlemci bir tavır benimsemişlerdir. “Bu anlayış özünde, gerçekçi yanılsamaları sunmayı değil, gerçekliğin temsil koşullarını sorgulamayı amaç edinmiştir” (Elder, 1989: 7). Gerçekten de, Arı-Göz'ün başarısı, nispeten geç bir noktaya kadar, eşzamanlılık ve senkronizasyon ile dinamik çekim yapabildiğini kanıtlamış film yapımcılarına atfedilebilir (Longfield: 2009: 16).

Terence Macartney-Filgate'nin *The Back-breaking Leaf* (1959) ve *Pilgrimage* (1958), Stanley Jackson'ın *A Foreign Language*, William Greaves'ın *Emergency Ward* (1959) ve Wolf Koenig'in, *Roman Kroitor'un Festival in Puerto Rico* (1961) filmleri Arı-Göz (Candid-Eye) yaklaşımının önemli örnekleridir.

İKİNCİ BÖLÜM

DİJİTALLEŞME, YENİ MEDYA VE BELGESEL SİNEMA

*“Daha önce hiç görülmemiş yeni imajlar aramak zorunda değilsiniz,
fakat mevcut imajları öyle bir şekilde kullanmalısınız ki yeni olsunlar”
(Farocki, 2020: 15)*

21. yüzyılda dijital teknolojinin yaygınlaşması ile birlikte medya mecraları arasında yakınsama ortaya çıkmış, yeni medya ortamlarıyla birlikte ekranlar, arayüzler önemli birer gösterim ve anlatım mecrasına dönüşmüştür. Bu durum toplumsal yaşamda değişim meydana getirdiği gibi sanat alanında da bir değişim, dönüşüm ortaya çıkarmış böylece dijital kültür olarak tanımlanan yeni bir olgu literatüre dâhil olmuştur. Bu gelişmelerden kaçınılmaz olarak sinema da etkilenmiştir. Çünkü sinema ilk çıktığı günden itibaren teknolojik gelişmelerle yoluna devam etmektedir. Belgesel sinema özelinde baktığımızda ise üretim, dağıtım ve gösterim koşulları değişmiş, türsel sınırlar kaybolmuş ve belgeselin asıl dayanağı olan “dışsal gerçekliğe” yaklaşımda değişmeye başlamıştır. Böylece gerçeğin yerini ondan daha gerçek olan hipergerçeklik almış, bu durum belgesel filmlerin aurasının/özünün değişmesine neden olmuştur. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde bütünlüklü ve kapsamlı bir yaklaşımla dijitalleşme, yeni medya ve belgesel sinema ilişkisine değinilmiştir.

2.1. Dijitalleşme Nedir?

Teknoloji, sanat ve edebiyatla ilgili gelişmeleri açıklamak için dijitalleşme sözcüğü, günümüzde neredeyse her alanda kullanılır hale gelmiştir. Bilgisayar ve ağ teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte her şey sayısal kodlar ve algoritmalarla tanımlanmaya başlamıştır. Bu durum sadece bilgisayar ve ağlar üzerinde kalmamış, insanoglunun gündelik hayatına da dâhil olmuştur. Böylece dijitalleşme kavramı her yerde duyduğumuz, gördüğümüz bir sözcük haline gelmiştir. “Dijital sözcüğü teknik olarak ayırık elemanlar halinde bulunan veriye atfen kullanılır. Dijital olandan söz etmek, metonimik olarak, sanal simulacranın (imgelerin) tüm derinliklerine, anlık iletişime, her yerde bulunan medyaya ve çağdaş deneyimlerimizin çoğunu oluşturan küresel bağlantıya çağrı yapmaktır” (Gere, 2019: 17). Gere'nin de ifade ettiği gibi

dijitalleşme multimedya özelliği sayesinde çok sayıda araca bağlanmamızı sağlamasının yanı sıra küresel bir bağlantı da oluşturmuştur. McLuhan'ın 1970'li yıllarda uydu teknolojisinin gelişmesi ile birlikte dünyanın uydular aracılığıyla bir birine bağlanan "Küresel bir köye" dönüşeceğine dair savı, dijitalleşme sayesinde gerçekleşmiştir. Küresel bir köye dönüşen dünyada, veriler artık her şeyin sonsuz sayıda üretilmesine olanak sağlayan algoritmalar, sayılar ve dijital kodlarla anılmaya başlamıştır.

Dijital kod yeni medya operasyonlarının sadece biçimini tanımlayan bir teknik medya özelliğidir. Ancak, iletişim için çok önemli sonuçlar doğurmuştur. Dijital kod bilgisayar teknolojisini kullanırken her bir enformasyon ve iletişim kaleminin (her 1 veya 0'ın bir bit olduğu, 1'ler ve 0'lar dizileri) bitlere dönüştürülmesi ve bu şekilde iletilmesi anlamına gelmektedir. Bu yapay kod analog oluşumların ve görebildiğimiz ışık demetleri ve duyabildiğimiz ses titreşimleri gibi enformasyon ve iletişim birimlerinin iletimindeki doğal kodların yerini almaktadır (Dijk, 2018: 23).

Dijital kodlarla birlikte artık verilerin 1'ler ve 0'lardan oluşabilir hale gelmesi sanat alanından, toplumun diğer alanlarına kadar üretimden tüketime tüm sürecin yeniden şekillenmesine neden olmuştur. "Birçok kitle iletişim aracı, televizyon, kayıtlı müzik, film artık dijital olarak üretilip gitgide daha çok dijital olarak dağıtılmaktadır. Bu medya türleri dijital biçimler alıp internet, video oyunları vb. şeylerle birleşerek kusursuz bir medya dünyası yaratmaya başlamışlardır" (Gere, 2019: 15). Gere'nin de ifade ettiği gibi dijitalleşme yöndeşme özelliğiyle birlikte üretimden, dağıtıma ve tüketime kadar sanatın her alanında kusursuz bir bileşim ortaya çıkarmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan önemli gelişmelerden biri de teknolojik cihazların ucuzlaması ve herkesin sahip olmasına olanak tanınmasıdır. "Dijital, sözünü ekonomik ulaşılabilir teknoloji ve cihazları anlatmak için kullanıyorsak eğer, üretilen içeriğin çeşitlilik ve yelpazesindeki belirginliği yok sayamayız. Bu pek çok yaratıcı sesin artık kendisine eskisinden çok daha kolay yer bulabileceği anlamına gelmektedir" (Clarke, 2012: 193). Yaşadığımız çağda neredeyse her alanda gerçekleşen sayısallaşma, zaman ve mekân sınırı olmaksızın iletişim olanaklarını farklı bir boyuta taşımıştır. "Kişiselleştirebilme, yöndeşme, ağ erişimi, etkileşimlilik, kitlesizleştirme, eş zamansızlık gibi kavramlar dijitalleşmeyle ortaya çıkan yeni medyanın karakteristik özellikleridir" (Altunay, 2012: 14). Bu karakteristik özellikler sayesinde enformasyona ulaşmak, depolamak, çoğaltmak ve dağıtmak oldukça kolay hale gelmiştir. "İnternetin keşfiyle birlikte, iletişim

elektronikleşmiş; toplumlar, ağ toplumuna dönüşmüş; enformasyon dijitalleşmiş ve literatüre dijital kültür olgusu dâhil olmuştur” (Güzel, 2016: 85). Görüldüğü gibi ortaya çıkan bu karakteristik özellikler sadece teknolojik gelişmeler olarak kalmamış, yeni bir kültür de ortaya çıkarmıştır.

2.2.Dijital Kültür

İnsanlık tarihine baktığımızda yapılan yeni icatlar ve teknolojik gelişmelerin insanların gündelik hayatlarına etki ettiğini görüyoruz. Yazının ve saatin icat edilmesinden başlayarak matbaanın, telgrafın, bilgisayarın ve ağ teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte insanların gündelik hayatları da değişmeye başlamıştır. Tıpkı McLuhan’ın dediği gibi “önce icat ettiğimiz veya geliştirdiğimiz araçlarımızı (aletlerimizi) biz şekillendiririz, daha sonrasında ise karşılığında onlar bizi şekillendirir” (Altay, 2005: 22). Yani, zamanla insanoğlu geliştirdiği teknolojik cihazlarla etkileşim kurar ve günümüzde olduğu gibi bir süre sonra teknoloji insanoğluna şekil vermeye başlar. Kültür olarak adlandırdığımız kavram da durağan bir kavram değildir. Toplumsal, sanatsal ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişmektedir. Bu noktada kültürün tanımına bakacak olursak: “Kültür bir grup insan tarafından paylaşılan tutarlı değerler, beklentiler, ifadeler ve insan yapımı eserlerin bir setidir. Kültür hem sürekli yapım halinde olduğu için yaratıcı bir süreçtir hem de ürün veya eser biçiminde ortaya çıkan bir sonuçtur” (Dijk, 2018: 293). Charlie Gere, dijitalleşmeyi bir kültür işareti olarak kabul eder ve çağdaş yaşamımızın sınırlarını çizerek diğerlerinden ayıran yapay dokuları ile anlamlama ve iletişim sistemlerimizi kapsadığını söyler (Gere, 2019: 18). Bu nedenle teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak 21. yüzyılı ağlar çağı olarak değerlendirebiliriz. “Ağlar toplumumuzun sinir sistemi haline gelebilmektedir ve bu alt yapının hem sosyal hem de özel hayatımız üzerinde, geçmişte malların ve insanların taşınması için yol yapılmasından çok daha büyük bir etkiye sahip olmasını bekleyebiliriz” (Dijk, 2018: 13). Hayatımızın her alanında var olan teknoloji özellikle de medya alanlarında çok fazla enformasyonun kitle iletişim araçları ve yeni medya araçlarıyla bireylere ve toplumlara iletilmesine neden olmuştur. Yeni iletişim teknolojileriyle ortaya çıkan medya araçları, sadece mesajı ileten araç görevi görmez, aynı zamanda McLuhan’ın ifade ettiği gibi araç kendisi bir mesaj haline gelir. Yeni medya araçları oluşmaya

başlayan yeni bir kültürün yani dijital kültürün habercisi olmuştur. Jan Van Dijk dijital kültürü şöyle ifade eder:

Dijital medya araçları ile meydana getirilen yaratıcı bir süreç ve bir dizi üründür. Bu kültürün, modern kültürü bir bütün olarak giderek artan biçimde şekillendiren pek çok özelliği vardır. Örneğin, hız ve ekranların her an her yerde kullanıldığı bir kültür yaratır. Önceden kullanılmış belgelerin, kullanıcıların ürettiği içeriklerin; parçaları ve kolajların bir kombinasyonudur (Dijk, 2018: 323).

Böylece hız ve ekranların hayatımızın her yerinde varolması artık okumanın yerini bakmanın aldığı 2000’li yıllarda, modern yaşam artık çok sayıda farklı medya ekranları ile çevrelenen bir yaşam alanı haline gelmiştir. Gündelik hayatın içinde farklı medya araçları ve ekranlarıyla olan iletişim süreçleri boş zamanların yanı sıra eğitim, iş vb. gibi hayatın diğer alanlarında da önemli bir yere sahip olmuştur. “Çevremizi saran ekranlar, bizleri daha önce hiç olmadığı kadar farklı bir iletişim süreci içine sokmuş ve yeni iletişim yöntemleri geliştirmemize yol açmıştır” (Altunay, 2012: 13). Bu yönüyle “elektronik medya, kültürel kimliğin dönüşmesini etkili bir biçimde desteklemektedir. Telefon, radyo, film, televizyon, bilgisayar ve tüm bunların entegrasyonu olan multimedya, bireyselliğin şekillendirilmesi adına kelimeleri, sesleri ve de görüntüleri yeniden biçimlendirmektedir” (Poster, 2018: 112).

Gündelik hayatımızda üretimden tüketime geleneksel anlamdaki bütün süreçler değişmeye başlamış, izleyiciler kullanıcıya, tüketiciler üreticiye dönüşmüştür. Bu yönüyle yeni medya geleneksel sınırları kaldırarak ağ bağlantılarıyla yeni bir yaşam biçimi ve kültürü ortaya çıkarmıştır. Manuel Castels’in de ifade ettiği gibi, yeni iletişim teknolojilerinin etkilerinin yayılması ve gündelik hayata dâhil olmasıyla, bilgi bütün insanı etkinliklerin ayrılmaz bir parçası olduğundan dolayı, bireysel ve kolektif varoluşumuzun tüm süreçleri doğrudan bir şekilde yeni teknolojik araçlarla şekillendirilir (kesinlikle böyle olmasada) (2008: 89). Yeni bağlantıların kablolar ve hava yoluyla oldukça iyi bağlantı sağlanması, yeni medyanın hız ve coğrafi erişim kapasitelerini arttırmaktadır. 20. yüzyıl boyunca kablo ve hava yolu aracılığıyla iletişimin artan türleri telekomünikasyon, bilgisayar ve yayın ağlarından oluşan küresel bir sistem meydana getirmiştir (Dijk, 2018: 83). Gerçekleşen bu küresel sistem içerisinde teknoloji kültürümüze şekil vermeye başlamış ve dijital kültür

ortaya çıkmıştır. Dijital kültür vasıtasıyla insanlar daha önceden plan yapabilme, cep telefonları ile içerik üretebilme ve farklı görüntüleri bilgisayar ortamında birleştirebilme olanağına sahip olmuşlardır. Bu durum amatör içerik üreticilerinin elindeki imkanlarla profesyonel yapımların içeriklerini üretebilme imkanı vermiştir. Ayrıca, günümüzde sosyal medya kaynaklarının izleme alışkanlıklarını her geçen gün değiştirmesi nedeniyle dikey ekran için çekimlerin yapılabileceği konuşulmaktadır. Bu durum dijital araçların üretim ve tüketim alışkanlıklarımız üzerinde ne kadar etkili olduğunu gösteren önemli bir örnektir. Bu bağlamda Dijk, dijital kültürün özelliklerini dört başlık altında değerlendirmiştir. (Dijk, 2018: 293-317).

Önceden Programlama ve Yaratıcılık: Dijital medyanın sunduğu üretim araçlarının kendileri (önceden) programlanmıştır ve kısmen otomatikman çalışırlar. Sadece belirli bir zanaat becerisi kazanmak için kullanıcı tarafından uyarlanmaları gerekmektedir. Üzerinde çalışılan materyal boş değildir, mevcut kültürel içerikle doludur.

Parçalanma ve Kolaj: Dijitalleşme analog kaynakların bitler ve baytlara teknik olarak bölünmesine neden olur. Bu da bu kaynakların içeriğinin sınırsız bölünmesine olanak tanır. Dijitalleşme ve analog kaynakların multimedya ekipmanı tarafından işlenmesinin hali hazırda kültürümüz üzerinde bölücü bir etkisi olmuştur. Maddeler, argümanın gidişatında kaybolmaya neden olacak şekilde kolaylıkla eklenebilir veya çıkartılabilir.

Kullanıcı Üretimi: Dijitalleşme, dijital teknoloji kullanıcılarının yayın çıkarmak, resim yapmak, fotoğraf ve video çekmek gibi kültürün daha yüksek formlarına katkıda bulunabilmelerini ve hatta sanat olarak nitelendirilebilecek eserler üretmelerini kolaylaştırmaktadır. Kullanıcı üretimi Web’de amatörlere ses verilmesidir. Kullanıcının ürettiği içerik profesyoneller ve amatörler arasındaki uçurumu azaltmak yerine daha belirgin hale getirmektedir.

Görselleştirme ve Nicelleşme: Kültürel içeriğin sunumu için ekranların giderek daha çok kullanılmasının insanların algı ve kavrayışları üzerindeki etkisi oldukça görünür ve doğrudandır. Ağ toplumunda ekranlar her yerdedir. Ekranlar, pek çok pencerenin aynı anda açılabilirdiği bölünmüş ekranlara ve imajların değiştirilebildiği dokunmatik-ekranlara dönüşmüştür her yerdedir.

Jan Van Dijk’ın, dijital kültürle ilgili yaptığı değerlendirmelere baktığımızda yaratıcılığın artık kodlamalara ve programlara dayalı bir şekilde ilerlediğinden bahseder. Böylece bağlantılar, bitler ve baytlardan oluşan sayısal veriler sayesinde görüntüler ve sesler üzerinde değişiklik yapabiliriz. Ayrıca kullanıcılar çok düşük maliyetlere fotoğraf makinesi, kamera ve bilgisayar satın alarak kendi eserlerini üretme imkânına kavuşmuşlar ve bunları yeni medya araçları üzerinden izleyicilere ulaştırma imkânları da ortaya çıkmıştır. Böylece çok sayıda bağımsız eser ortaya

çıkma fırsatı bulmuştur. Henry Jenkins ise bu durumu değişen hayran kültürünün görünürlüğü olarak tanımlar. “İnternet, amatör kültürel ürünler için yeni ve güçlü bir dağıtım kanalı sağlar. Amatörler onlarca yıldır ev yapımı filmler üretiyorlardı, bu filmler şimdi halka açılıyor” (Jenkins, 2016: 200). Her ne kadar Dijk, amatör yapımlarla profesyonel yapımlar arasındaki farkın dijital teknolojilerle birlikte daha da açıldığını söylesede, çevremizin ağlar, ekranlar ve enformasyonlarla çevrili olması ve çok sayıda videonun YouTube gibi yeni medya platformlarında paylaşılıyor olması insanların algıları ve estetik beklentileri üzerinde önemli bir değişiklik yaratmıştır. Artık insanlar YouTube ve diğer yeni medya platformlarında izledikleri içerikler nedeniyle hızlı tüketime alışmışlar ve süresi uzun, durağan içerikleri izlememeye başlamışlardır.

2.2.1. Dijital Kültürün Bir parçası Olarak Yeni Medya

İletişim alanındaki teknolojik gelişmelerin hızlı bir şekilde ortaya çıkması geleneksel medyanın yapısını değiştirmiş ve medya platformlarının yeni medya, dijital medya, interaktif medya, sosyal medya gibi isimlerle tanımlanmasına neden olmuştur. Yeni medyanın gelişmesi ve günümüzdeki halini almasında bilgisayar ve medya alanındaki gelişmeler etkili olmuştur. 20.Yüzyılın ortalarında neredeyse bir oda büyüklüğünde olan bilgisayar teknolojisi, soğuk savaş döneminde devlet kontrolünde gelişmiş daha sonra üniversiteler, ilerleyen yıllarda ise kamu kurumları ve bireysel kullanıma açılmıştır. Bu alandaki gelişmeleri başlatan en önemli isim ise Paul Baran olmuştur.

1960-64 döneminde Paul Baran tarafından nükleer saldırıdan etkilenmeyecek bir iletişim sistemin tasarlanmasıydı. Paket-anahtar iletişim teknolojisine dayanan bu sistem, ağın komuta ve kontrol merkezlerinden bağımsız olmasını sağlayacak, böylece mesaj birimleri ağ içinde kendi yollarını bulup, ağın herhangi bir noktasında tutarlı bir anlamla yeniden toplanabilecekti. Daha sonra dijital teknoloji ses ya da veri, her tür mesajın paketlenmesini sağladığında, bağlantıları kontrol merkezlerini kullanmaksızın iletebilen bir ağ oluşturuldu. Dijital dilin evrenselliği ve iletişim sisteminin ağ oluşturmaya yönelik saf mantığı, yatay, küresel iletişim için teknolojik koşulları hazırladı (Castells, 2008: 58).

Bu anlamda Yeni medyanın (bilgisayar temelli artistik aktiviteler), kültürel sınırları aşır yaygınlaşması çok uzun bir sürede gerçekleşmemiştir. 10 yıl gibi oldukça kısa bir sürede yaygınlık kazanmıştır. Amerika’da bulunan SIGGRAPH ve Avusturalya’da bulunan Ars Electronica, 1970’lerin sonundan beri bilgisayar temelli

işler gerçekleştiren sanatçıların yıllık bir araya gelme mekânları olsa da, yeni medya mecrası asıl şeklini özellikle 1980'lerin sonundan itibaren almaya başlamıştır (Manovich, 2014: 157-158). 1969 yılında askeri nedenlerle ortaya çıkan ARPANET günümüzde kullandığımız internetin temellerini atmıştır. 1990'lara gelindiğinde Tim Barners-Lee tarafından World Wide Web'in (www) tasarlanması bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmış ve bilgisayarlarda varolan bilgilerin birbirleriyle bağlanmasına olanak sağlamıştır. Böylece internet globalleşmiştir. Bu gelişmelerin sonucunda sayısallaşan veriler ve dijital kodlar vasıtasıyla analog medya araçları üretimden dağıtım boyutuna kadar dijitale dönüşmeye başlamış, böylece verilerin sınırsız sayıda kopyalanması ve paylaşılması olanağı ortaya çıkmıştır.

İnternet 1990'lı yılların sonlarında Amerika'da neredeyse telefon kadar sıradan bir şey haline gelmişken, Avrupa'da hem ekonomik (ABD'li kullanıcılar aylık sabit ve çok düşük ücretler öderken, Avrupalılar dakika başı ücret ödemesi yapıyordu) hem de kültürel sebeplerden (Avrupa'nın birçok ülkesi yeni teknolojileri benimsemeye şüpheci bir tutum sergiliyorlardı) dolayı hala bir fenomen durumundaydı (Manovich, 2014: 157-158).

Ancak bir süre sonra herkes tarafından benimsenmiş ve gündelik hayat üzerinde çok fazla etkili olmaya başlamıştır. Özellikle medya içeriklerinin bilgisayar üzerinden üretilebilmesi ve internet üzerinden paylaşılabilmesi önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin birleşmesi ile birlikte günümüzde çok sayıda isimle tanımlanan yeni medya ortaya çıkmıştır. "Bu durum sanatın yeni medya ve teknoloji kullanarak erişilebilir olmasına olanak sağlamıştır. İnternet sitelerinin tasarlanma ve yapımının kolaylığı, internetin inanılmaz genişliği ve ulaşılabilirliği ile birleşince sanatçılar için oldukça çekici bir ortam oluşturmuştur" (Gere, 2019: 121). Böylece yeni medya mecrası ciddi bir biçimde herkes tarafından talep görmeye başlamıştır. Lev Manovich, sanatçılar için oldukça çekici bir mecra haline gelen yeni medya ortamlarının, 1920'lerin iletişim teknolojileri ile birlikte yeni bir konum elde ettiğini savunur. Ona göre bu durum avangard'ın yeni bir aşamasını sunmaktadır. Kısacası 1920'lerin avangart görüşü, günümüzde bilgisayarlar ortamında hayat bulmaktadır. Bilgisayarla kurulan interaktif iletişim süreci, seyirciyi içinde bulunduğu bir rüyadan uyandıran, onları sarsan bütün stratejiler (tasarımlar, yeni tipografiler, avangart sinematografi anlayışı, film kurgusu ve foto montaj gibi.) endüstri sonrası toplumun temel rutinlerini tanımlar niteliktedir (Manovich, 2014: 176). James Monaco ise bilgisayarla kurulan bu iletişimin izleyici

ve tüketici pratiklerini değiştirdiğini söylemektedir. Ona göre, dijitalleşmeyle birlikte bilgi ve iletişim teknolojisindeki gelişmelerle, 1950’ler ve 1960’larda kutsanan ‘tüketicisi’, yerini 1980’ler ve 1990’larda kullanıcıya bırakmıştır. Tüketiciler 20.yüzyılın başlarında büyük şirketler için edilgen ve itaatkr müşteri konumundayken, kullanıcı ise 21.Yüzyılın aktif, bağımsız, talep eden ve kendi seçimini yapan müşterisi olmuştur (2013: 493).

Manuel Castells ortaya çıkan yeni iletişim sistemini şöyle değerlendirir:

Yeni iletişim sistemi, uzamı ve zamanı, insan hayatının temel boyutlarını kökten bir dönüşüme uğrattır. Yerellikler, kültürel, tarihsel, coğrafı anlamlarından kopar, işlevsel ağlar ya da imaj kolajları olarak yeniden birleşirler; böylece mekânların uzamının yerini bir akışlar uzamı alır. Geçmiş, şimdi ve gelecek, aynı mesaj içinde birbiriyle etkileşim içinde olabilecek şekilde programlandığında zaman silinir. Akışların uzamı ve zamansız zaman tarihsel olarak aktarılmış temsil sistemlerinin çeşitliliğini kapsayan ve açan yeni bir kültürün maddi temellerini oluşturur: Kurgunun, kurmaya duyulan inanç olduğu gerçek sanallık kültürü (Castells, 2008: 501).

Castells’in bu değerlendirmesini yeni medya mecrasında her şeyin programlanabilir olması nedeniyle zaman ve mekân kavramlarının yok olması ve yeni medyanın akışkanlığının yeni bir kültürel form oluşturması olarak değerlendirebiliriz.

2.2.2. Yeni Medyanın zellikleri

Bilgisayar ve internet alanındaki gelişmelerin medya alanındaki gelişmelerle birleşmesi sonucu yeni medya ortaya çıkmıştır. Çevremizdeki her şeyin sayısal verilerle kodlanması ve paylaşılır hale gelmesi, bilginin hızlı bir şekilde yayılması ve tüketilmesi yeni kültür normlarının oluşmasına neden olmuştur. Bu anlamda geleneksel medya araçlarının yapısının değişmesi ve sayısallaşan verilerle birlikte yeni medya adı altında tanımlanmaya başlaması, günlük rutinlerin yanında sanat alanında da önemli değişikliklere neden olmuştur. Yani “yeni medya sadece ağ iletiimi ile ilgili değil, bilgisayar ve programlamaya ilişkin bütün kültürel objeler ve paradigmalara ilgilidir” (Manovich, 2014: 164). Manovich’in söylediğinden şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz. Yeni medya araçlarını belli bir kalıba sokarak sınırlandırmamız mümkün değildir. Çünkü yeni medya ürünleri sayısal kodlamalar sayesinde sonsuz defa çoğaltılabilmekte ve değiştirilebilmektedir. Bu nedenle tüm

kültürel paradigmaları kapsamaktadır. Altunay ise, yeni medyayı şu şekilde tanımlamaktadır:

Yeni medya kavramını bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan bireysel ve kitle iletişim ihtiyaçlarının çift yönlü ve anında gerçekleşmesine olanak tanıyan, kişi ya da kurumların zaman ve mekan sınırı olmadan farklı iletişim süreçlerini yönetebilmesi için çevrimiçi kalabilmelerini sağlayan sayısal çağdaş iletişim araç ve ortamlarının tümü olarak tanımlanabilir (Altunay, 2012: 14).

Altunay'ın da söylediği gibi yeni medya, ağlar vasıtasıyla bilgisayar temelli iletişimin ortaya çıkmasıdır. Buradaki en önemli mesele ise kuşkusuz etkileşimlilikle birlikte herkesin söz sahibi olabileceği bir mecranın varlığı ve zaman-mekân sınırlamasının ortadan kalkmasıdır. “İnternet, Web siteleri, bilgisayar multimedya, bilgisayar oyunları C-D romlar ve DVDler, sanal gerçeklik ve bilgisayar temelli tüm özel efektler yeni medya alanına dâhil olmaktadır” (Manovich, 2014: 165). Manovich'in yeni medya alanına dâhil ettiği her şeyi ekranlarla çevrili olan gündelik yaşamımızda kaçınılmaz olarak kullanmaktayız.

Lister Martin, Jon Dovey ve diğerleri (2009: 12-13), yeni medya ile ilgili kullanılan temel terimleri, dijital, etkileşim, hipermetin, gerçeklik, ağ bağlantıları ve simülasyon olarak sıralamışlardır. Ayrıca yeni medyanın özelliklerine de geniş bir şekilde değinmişler ve aşağıdaki gibi sınıflandırmışlardır.

- Yeni metin deneyimleri: Yeni türler, formlar, deneyimler, bilgisayar oyunları, simülasyonlar ve filmlerde kullanılan özel efektler
- Dünyayı temsil etmenin yeni yolları
- Kullanıcılar ve tüketicilerle medya arasındaki yeni ilişkiler
- Kimlik ve toplum arasındaki ilişkilerin yeni deyimlerle düzenlenmesi
- Medya teknolojisi ile biyolojik beden kavramları arasındaki yeni ilişkiler
- Üretim, dağıtım, tüketim ve organizasyon alanındaki yeni uygulamalar
- Bilgisayar aracılı iletişim
- Sanal gerçeklik uygulamaları ve simülasyon
- Geleneksel medya araçlarının dönüşümü ve değişimi

Lev Manovich ise Yeni Medyanın Dili' adlı kitabında yeni medyanın beş ilkesini şöyle sıralar: Sayısal temsil, modülerlik, otomasyon, değişkenlik ve kod

çevrimi. Manovich, ortaya koyduğu bu ilkeleri her geçen gün daha fazla bilgisayarla bağlantılı hale gelen kültürün kendini tanımlayacağı yaklaşımlar olarak değerlendirmektedir. Bu ilkelere detaylı bir şekilde bakmak daha faydalı olacaktır (2001: 27-55).

Sayısal Temsil: Yeni medya alanında ortaya çıkan ürünlerin ve eserlerin sayısal verilerden, yazılımlardan ve algoritmalardan oluşmasıdır. Böylece sayısal temsil vasıtasıyla yeni medya ortamındaki öğeler değiştirilebilir ve programlanabilir hale gelmiştir. Bu sayede herhangi bir video içeriğinde görüntünün ve sesin yeri değiştirilebilir hatta tamamen çıkarılabilir hale gelmiştir.

Modülerlik: Modülerlik genel tanımıyla birimsellik demektir. Yani yeni medya ortamında bir sistemin ya da programın birbirlerini etkilemeden çalışabilmesi durumudur. Örneğin bir bilgisayar arayüzünde birden fazla program, metin ve görsel açık durumda, bunların üzerinde istediğimiz değişikliği birbirlerinden bağımsız olarak yapabilmemiz ve birbirlerini etkilememeleri yeni medyanın modülerlik özelliğidir.

Otomasyon: Yeni medya ortamından sayısal veriler ve algoritmalar yoluyla kullanıcıya ihtiyaç duymadan otomatik olarak içeriğin üretilmesidir. Otomasyona örnek olarak, Photoshop gibi fotoğraf düzenleme programları, Adobe Premier, After Effects gibi kurgu, görüntü ve ses düzenleme programlarına uygun olan verileri girdikten sonra çıkan sonucun diğer görüntü ve ses parçalarına otomatik olarak uygulanması verilebilir.

Değişkenlik: Yeni medyanın değişkenlik özelliği sayısal temsil ve modülerlik özelliklerinin bir sonucudur. Geleneksel anlamda standart üretilen ürünlerin yerine kişiye özel ürünlerin ve tercihlerin alması örnek olarak verilebilir. Bunun yanı sıra yeni medyanın hipermetin, multimedya, arayüz özelliklerinin bağlantılar vasıtasıyla sürekli güncellenmesi ve değişmesi de yeni medyanın değişkenlik özelliğidir.

Kod çevrimi: Sayısallaşma ile birlikte kültür ile bilgisayar teknolojisi birbirlerini etkilemektedir. Böylece yeni medyanın sayısal kodlarla yeni bir kültür ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Ayrıca kod çevrimi sayısal veriler sayesinde var olan bir

formatın başka bir formata dönüşmesine imkan vermektedir. Örneğin World dosyasının PDF dosyasına dönüştürülmesi veya PSD dosyasının JPG dosyasına dönüştürülmesi gibi.

Yeni medya alanında önemli çalışmalar yapmış araştırmacılardan birisi de Everett M. Rogers'dır. Görüldüğü gibi yeni medya üzerine çok fazla tanımlama ve değerlendirme yapılmıştır. Bu tanımlama ve değerlendirmeler yeni medyanın sınırsız özellikleri nedeniyle her zaman güncellenecek ve farklı kavramlarla anılmaya devam edecektir. Bu bağlamda Rogers yeni medyanın üç özelliğinden bahseder. Bu özellikleri etkileşimlilik, kitlesizleştirme ve eşzamansızlık olarak sınıflandırmıştır (Rogers'dan akt. Geray, 2002: 20). Bu kavramların daha iyi anlaşılması adına örneklerle açmamız faydalı olacaktır. Rogers'a göre yeni medyanın etkileşim özelliğine göre geleneksel medyanın yapısı ve izleyici ilişkileri değişmiştir. Geleneksel medya araçları karşısında pasif olan (dolaylı yoldan aktif olabilir. Televizyon kanalına mektup, mail yazarak ve telefonla arayarak) izleyici yeni medya içerikleri karşısında aktif konuma gelmiştir. Tüketen izleyici üreten ve içerik üzerinde karar verici bir rol üstlenmeye başlamıştır. Bu sayede mesajı gönderen kaynak ile mesajı alan alıcı arasında doğrudan iletişim sağlanmıştır. Kitlesizleştirme özelliğine göre aynı yeni medya aracını takip eden kişilerin kişisel özelliklerine göre farklı içerikleri takip edebilmesi ve içerik üzerinde kontrollerinin olmasıdır. Örneğin farklı yerlerde yaşayan bireylerin tıkladıkları linkler vasıtasıyla ilgilendiği konular ve içeriklerle bağlantılı olarak haberleri, ürün reklamlarını kullanıcının arayüzüne getirilmesidir. Kitlesizleştirme geleneksel medya araçlarıyla baskın bir şekilde benzeşik bir yapının yerine, farklılıkların ortaya çıkmasına izin veren kaynak ve alıcı arasındaki ilişkinin çok daha güçlü olduğu bir yapının ortaya çıkmasıdır. Eşzamansızlık özelliği ise, kaynak ile alıcı arasındaki ilişkinin senkron bir şekilde olmamasıdır. Kullanıcıların, yeni medya ortamında gelen mesaja istediği zaman bakması ve istediğinde cevap vermesi örnek olarak verilebilir. Ayrıca internet ortamında bir kişinin izlediği programı, diziyi veya sinema filmini durdurması, ileriye veya geriye alması ve kalan kısmını başka bir zaman izlemesi yeni medyanın eşzamansızlık özelliklerinden bazılarıdır.

Jan Van Dijk ise yeni medyanın özelliklerini bütünleşme ve yöndeşme, interaktiflik, dijital kod ve hiper metin olmak üzere üç başlık altında değerlendirmiştir. Dijk'a göre bütünleşme ve yöndeşme farklı bağlantı, medya bağlantı türlerinin tek bir ortamda birleşmesidir. Bu özellik yeni medyanın multimedya özelliğini ortaya koyar. İkinci başlık ise interaktifliktir. Dijk, interaktifliğin yani etkileşimin dört seviyede gerçekleştiğini söyler. Birinci seviye en basit haliyle iki yönlü ve çok yönlü iletişim kurabilmesidir. Bu interaktifliğin *uzam* boyutudur. Tüm dijital iletişim araçları belli bir yere kadar bunu sunabilir. İnteraktifliğin ikinci seviyesi ise eşzamanlılıktır. Bu etkileşimin *zaman* boyutudur. İnteraktifliğin üçüncü seviyesi çok taraflı ve eş zamanlı iletişimdir. Bu *davranışsal* boyuttur. Bu seviyede mesajı gönderen ile alıcının konumlarının değişmesi mümkündür. İnteraktifliğin dördüncü ve en üst seviyesinde ise, etkileşim içinde olan herkesin anlam ve bağlamları algılayarak hareket etmesi ve buna tepki vermesidir. Mesela fiziksel olarak konuşma ve bilgisayarla dolayımlanmış iletişimde tam etkileşim sağlanabilmesi için gerekli bir koşuldur. Bu interaktifliğin *zihinsel* boyutunu oluşturur. Dijk'e göre, yeni medyanın üçüncü özelliği ise dijital kod ve hiper metindir. Dijital kod, dijital ortamdaki her tür veri için bitler ve baytlardan oluşan verilerin sayısallaşmasıdır. Hiper metin ise dijital medyadaki her tür verinin farklı noktalarını birbirine bağlayan tek biçimli kod, yani herhangi bir sayfada verilen linkten başka birine, orada verilen linkten de başka birine geçmemize olanak tanınmasıdır (Dijk, 2018: 20-24).

Lev Manovich ise yeni medyanın aslında yeni olmadığını ve kendinden önceki medyanın özelliklerini sergilediğini söyler. Günümüzde, tüketiciler ve profesyoneller tarafından oluşturulan dijital medya dikkate alındığında –düşük maliyetli fotoğraf makineleri ve cep telefonları ile çekilen dijital fotoğraflar ve görüntüler, kişisel blogların ve çevrimiçi gazetelerin içerikleri, Photoshop'da yaratılan illüstrasyonlar, Edius, Adobe Premiere ve Avid'de kısaltılan uzun metraj filmler, vb.- görüntü bakımından değerlendirildiğinde, dijital medya aslında dijital olmadan önceki medyaya benzer (Manovich, 2018: 49-50).

2.2.3. Yöndeşme (Yakınsama) Kültürü ve Pasif Tüketiciden Üreten Tüketicie

Geleneksel medya araçları, dijitalleşme ortaya çıkmadan yani algoritmalar ve yazılımlarla medya araçları birbirine bağlanmadan önce, birbirinden bağımsız üretim ve gösterim özelliklerine sahipti. Radyo, gazete ve televizyon gibi geleneksel medya araçları birbirlerinden farklı yapıdalardı. Ancak dijitalleşmeyle birlikte tüm medya mecraları arasında bir geçişkenlik ve yakınlaşma başlamıştır. Bunun nedeni günümüzde artık her şeyin bilgisayar, web temelli olması ve tüm uygulamaların birbirleriyle bağlantılı hale gelmesidir. Ithiel de Sola Pool “The Technologies of Freedom” adlı kitabında posta, telgraf, telefon gibi araçlarla radyo, televizyon ve diğer medya araçları arasındaki sınırların muğlaklaştığından bahseder ve bu durumu *medyaların yöndeşmesi* olarak tanımlar (1983: 23). Pool’un yıllar önce yaptığı değerlendirmeye göre medya mecraları arasındaki yakınlaşmanın yeni bir kültürün ortaya çıkmasına neden olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda “yeni medyanın en önemli yapısal özelliği telekomünikasyon, veri iletimi ve kitle iletişimini tek bir ortamda birleştirmesidir. Bu yöndeşme sürecidir. Bu yüzden de yeni medyaya daha çok multimedya adı verilir. Bütünleşme veya yöndeşme süreci iki adet devrimci teknik sayesinde ortaya çıkmıştır”: (Dijk, 2018: 19-20).

1. Tüm iletişim araçlarının tamamen dijitalleşmesi (dijital kodu genel kullanımı)
2. Kablo veya havadan tüm bağlantıları kullanan geniş bant iletimi.

Yeni medya üzerine oldukça fazla çalışma yapmış olan Henry Jenkins’a göre “yakınlaşma, yeni ve eski medyanın çarpıştığı, taban medyası ile kurumsal medyanın kesiştiği, medya yapımcısının ve medya tüketicisinin güçlerinin beklenmedik şekillerde etkileşime geçtiği bir kültürdür” (2016: 19). Bu etkileşim sayesinde daha öncesinde üretim imkânı bulamayan veya ürettikleri eserleri gösterme imkânı bulamayan amatörler, medya yöndeşmesi sayesinde kendilerine yeni bir alan açmışlardır. Hatta ana akım medya üzerinde hatırı sayılır bir yönlendirmeye sahip olduklarını da söyleyebiliriz. Özellikle YouTube gibi etkileşimin olduğu mecralar amatör olarak sanatla uğraşanlar ve hatta profesyoneller için kendilerini ifade edecekleri yeni bir mecrası olmuştur. Burada hem izleme hem katılım hem de

kullanıcılık söz konusu olmaya başlamıştır. “Medyanın yeni teknolojiler tarafından tetiklenen bu dönüşümü kendimizi nasıl gördüğümüzü de etkiliyor. Zira artık yalnızca pasif olarak medyayı tüketmek yerine giderek artan bir şekilde üretiyoruz” (Gere, 2019: 221). İzleyiciler ekran karşısında kendilerini sunulan içeriğe bakmak yerine, karar verici bir güce sahip olmaya başlamışlardır. Başka bir deyişle, her ne kadar medya araçları teknolojiyle bağlantılı olarak gelişse de yöndeşmenin gerçekleşmesi için insana ihtiyaç vardır. “Yöndeşme, ne kadar sofistike hale gelirse gelsin, medya aygıtlarıyla gerçekleşmez. Yöndeşme, bireysel tüketicilerin beyinlerinde ve onların diğerleriyle sosyal etkileşimiyle meydana gelir” (Jenkins, 2016: 20). Bu noktada ekran karşısında izleyiciden katılımcıya ve üreticiye dönüşen kullanıcılar önemli hale gelmektedir. Ancak Henry Jenkins, yöndeşmenin aynı zamanda medya endüstrisi için bir risk olabileceğini de dile getirmektedir.

Jenkins’a göre, yöndeşme, aynı zamanda yaratıcı endüstriler için bir risktir; çünkü medya şirketlerini bir medyayı tüketmenin ne anlama geldiği ile ilgili, programlama ve pazarlama kararlarını biçimlendiren eski varsayımları yeniden düşünmelerini gerektirmektedir. Eğer eski tüketiciler pasif olarak varsayılıyorsa, yeni tüketici aktiftir. Eğer eski tüketiciler tahmin edilebilir ve durağan ise, o zaman yeni tüketiciler ağırlara ve hatta medyaya daha az sadakat gösterdiklerinden göçebedirler (Jenkins, 2018: 39).

Bu noktada yeni izleyici, kullanıcı ve katılımcı profili beklentilerinin ve davranışlarının iyi analiz edilmesi oldukça önemlidir. Çünkü geleneksel medya seyircisi ile yeni medya mecrasındaki seyirci arasında önemli bir fark vardır. Yeni medya ortamında seyircilerin aynı zamanda içerik üreten bireyler olması; burada kullanıcı tarafından gerçekleştirilen içeriklerin var oluşu, kullanıcıların iletişimde, içerik üretiminde ve toplumsal olarak oluşturulmasında yer alıyor olması nedeniyledir (Fuchs, 2018: 73). Yani geleneksel medya ortamında kesin çizgilerle ayrılan üretici –tüketici arasındaki belirgin sınır, izleyicilerin aynı zamanda içerik üreticiye dönüşmesiyle değişmeye başlamıştır. “Modern kültürün bu yeni tarihi, gelecekte birçok insanın yirminci yüzyılın son birkaç yılının kültürel yenilikçileri olarak; ressamlar, yönetmenler, ya da edebiyatçılar yerine arayüz tasarımcıları, bilgisayar oyunu yazılımcıları, klip yönetmenleri ve dj’ler olduğunu öğrenecekleri bir tarihsel süreçtir” (Manovich, 2014: 164). Manovich’in de söylediği gibi geçmişte sanatsal ve toplumsal yaşamda belirleyici rol oynayan sanatçılar ve mesleklerin yerini

arayüz çağıyla birlikte yeni medyanın getirdiği meslekler almaktadır. Gelecekte toplumsal yaşama ve sanata yön verecek olanlar da bu kişilerdir.

Zaten katılımcı kültür tabiri eski pasif medya izleyicisi kavramlarına tezattır. Medya yapımcıları ve tüketicilerinden farklı rollerle meşgul oluyorlarmış gibi bahsetmektense, şimdi onları hiçbirimizin tamamen anlayamadığı yeni bir kurallar dizisine göre birbiriyle etkileşime giren katılımcılar olarak görebiliriz. Şirketler –ve hatta kurumsal medya içerisindeki bireyler – hala bireysel tüketicilerden ve hatta tüketicilerin toplamından daha fazla güç ortaya koyarlar (Jenkins, 2016: 20).

Robert Stam ise duruma farklı bir bakış açısı getirerek yeni medyanın araç özgürlüğünü bulanıklaştırdığını savunur ve yeni ortaya çıkan araçların bireysel yaratıcılığı kısıtlandığını söyler. Dijital medyanın kendinden önceki medya araçlarını potansiyel olarak kapsamaması nedeniyle, geleneksel medyaya özgü bağlamda bu durumu değerlendirmek anlamsız hale gelir. Auteurizm açısından baktığımızda ise multimedya ile birlikte medya yapımcıları ve teknik uzmanların bir ağ üzerinden her şeyi yapabilir hale gelmeleri nedeniyle sanatçıların yaratıcılıkları daha az mümkün hale gelebilir (Stam, 2014: 327).

Katılımcı kültür ve yöndeşmeyle birlikte medyanın başka bir boyuta evrildiği doğrudur. Ancak bunu eski medyanın normlarından kopmadan gerçekleştirir. Aslında yeni medya kendinden önceki medyayı tamamen yok etmez onu kendi yeniliğinin içinde dönüştürür.

Tarih size eski medyanın asla ölmeyeceğini öğretir ve hatta bunlar unutulup gitmezler. Ölenler sadece medya içeriğine erişmekte kullandığımız 8-track kaset, beta kaset gibi aygıtlardır. Bunlar, medya eğitimi alanlarının içerik iletim teknolojileri dedikleri şeydir. İçerik iletim teknolojileri zaman aşımına uğrayıp yerine yenileri gelirken, öte yandan medya evrim geçirir. Kayıtlı ses medyadır. CD'ler, MP3 dosyaları ve 8-track kasetler içerik iletim teknolojileridir. Sinema tiyatroyu öldürmedi. Televizyon radyoyu öldürmedi. Her eski yayın aracı yeni gelişmekte olanla bir arada var olmaya zorlandı. Eski medya yerini kaybetmiyor. Bunun yerine, yeni teknolojilerin sunulmasıyla işlevi ve statüsü değişiyor (Jenkins, 2016: 32-34).

Medya alanında ortaya çıkan yeni paradigmalarda birlikte eski – yeni, izleyici – kullanıcı kavramlarının çok daha karmaşık hale geleceği kaçınılmazdır. Rubert Murdoch'ın ifade ettiği gibi “gençler artık yukarıdaki tanrısal figürün kendilerine neyin önemli olup olmadığını söylemesini istemiyor. Medya tarafından kontrol edilmek yerine medyayı kontrol etmek istiyorlar” (Anderson'dan akt. Gere, 2019: 223)

2.3.Dijitalleşme ve Sinema

Dijitalleşmeyle birlikte artık her şeyin sayısal kodlar ve algoritmalara dayalı bir yapıya sahip olması diğer sanat dallarını etkilediği gibi görüntüyle derdini anlatma sanatı olan sinemayı da etkilemiş, değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Bu durum sadece üretim sürecinde gerçekleşmemiş dağıtım ve gösterim süreçleri de yeniden şekillenmiştir. Bu bağlamda Bell Laboratuvarlarında Willard Boyle ve George Smith'in CCD (Charge-Coupled Device-Yüksek Bağlımlı Cihaz) teknolojisini ortaya çıkarmaları ve kamuoyuna duyurmaları kamera teknolojisi için önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Sony yetkililerinin Bell Laboratuvarlarını ziyaret etmesinden bir süre sonra 1980'lerin ortalarından itibaren Sony ilk CCD kamerayı yapmıştır. Maliyeti film kameralarına göre oldukça düşük olan bu kameralar herkes tarafından alınıp kullanılabilir hale gelmiştir. Ancak profesyonel anlamda ilk dijital uygulamalar filmlerin çekim sürecinde değil, kurgu sürecinde ortaya çıkmıştır. İlk dijital kurgu araçlarının kullanıldığı yapım George Lucas'ın *Yıldız Savaşları* (1977) filmidir. *Yıldız Savaşları* filminin çok sayıda yeniliği ortaya koymasıyla birlikte 1980'lerde bilgisayar destekli kurgu anlayışı yaygınlaşmaya başlamış ve 35mm filmler taranarak bilgisayara aktarılmıştır. Böylece kurgu sürecinin bilgisayar ortamına taşınmasıyla birlikte yönetmenler renkler ve sesler üzerinde çok daha fazla değişiklik yapma imkânına sahip olmuşlardır. Ayrıca kamera teknolojisindeki gelişmeler profesyonel film yapımlarına da yansımıştır. Thomas Vinterberg, Lars Von Trier gibi yönetmenlerin ortaya çıkardığı Dogma 95 akımına bağlı yönetmenler filmlerinde DV kameralar kullanmışlardır. *The Celebration* (1998) filminin görüntü yönetmeni Anthony Dod Mantle dijital film kameralarının film diline katkısını şöyle açıklar:

Bu kamerayla sinemada daha önce görmediğim hareketleri yapabileceğimi fark ettim. *The Celebration*'ı diğer filmlerden ayıran özelliği bu çağda kamera kullanımını tamamen yeniden yapılandırması ve film yapım tekniklerini değiştirmesiydi. Bu yaratıcılık film yapım tekniklerine yeni bir boyut getirmiştir (Side By Side, 2012).

Çözünürlüklerinin düşük olması ve sinema estetiğinden daha çok video estetiğine yakın görüntülerin ortaya çıkmasına rağmen bu durum aynı zamanda ana akım sinemaya karşı bir meydan okumadır. Çünkü Dogma 95 uygulayıcıları düşük bütçe ve kalıplaşmış sinema kurallarına uymadan da film yapılabileceğini

göstermişlerdir. Bu durumun ortaya çıkmasının önemli nedenlerinden biri ise dünyanın önde gelen uluslararası film festivallerinin bu estetik anlayışa sahip filmleri kabul etmesi ve ödüllendirmesidir. Böylece dijital teknoloji sinema dünyası tarafından kabul edilmeye başlanmıştır. Bu önemli gelişmelerle birlikte özellikle 2000’li yılların başından itibaren dijital sinema kavramı yaygınlaşmaya başlamıştır. James Monaco’un ifade ettiği gibi:

Bilimsel devrim, 19.yüzyıla damgasını vururken, teknoloji sayesinde görüntüleri ve sesleri yakalamayı öğrendik. Fotoğraf, daha sonra da kayıtlar sinema, gerçekliği sözcüklerin müdahalesi olmadan yeniden üretti. En azından öyle yaptıklarını düşündük. Onların temsillerini gerçekmiş gibi kabul ettik. Aslında onlar farklı kodlar dizisiydi. Sözcüklerden çok daha gerçeğe benzedikleri halde sinemanın sesleri ve görüntüleri hala gerçeklikten süzülen, bazen onu çarpıtan, her zaman onun bir tasavvuru olan kod sistemleridir (Monaco, 2013: 489).

Bu yeni kodlar sistemi ile birlikte her şey sonsuz sayıda çoğaltılabilir ve değiştirilebilir hale gelmiştir. James Clarke yeni teknolojik gelişmelerin sinema alanındaki yansımalarını kırk yıl öncesine dayandırır. Ona göre; “bilgisayarın film yapımının tüm süreçleriyle iç içe geçmesi, dijital sinema çağının uzun erimli ve büyüleyici gelişiminin bir norm haline geldiği günümüzden kırk yıl önce başlamıştır” (2012: 194). İlk ortaya çıktıkları dönemlerde sinemayı başka bir boyuta dönüştüren renk ve ses gibi anlatı unsurları yeni teknolojik gelişmelerle birlikte bambaşka bir boyuta evrilerek yaratım sürecinde belirleyici bir konuma gelmiştir. Yani günümüzdeki yapı Clark’ın da söylediği gibi yıllar öncesinde gerçekleşmeye başlamıştır.

İlk dijital uygulamalar *Yıldız Savaşları* (1977) filminde kullanıldığında ekibin işini oldukça kolaylaştırmıştır. Ancak günümüzde kolaylaştırmanın ötesinde filmler tamamen CGI (bilgisayar tarafından üretilen görüntüler) teknolojisiyle yapılmaya başlanmış ve ortaya çıkan bu anlayış yeni estetik kaygılar ortaya çıkarmıştır. Tamamı bilgisayar ortamında oluşturulan karakterler veya yeşil perde önünde yapılan çekimler oyunculuk ve mizansen anlayışlarını da değiştirmiştir. Böylece filmler fiziksel gerçeklikten sanal gerçekliğe taşınmıştır. Usta yönetmen Martin Scorsese’nin de söylediği gibi, “dijitalleşmenin yaygınlaştığı günümüzde seyirciler izlediklerinin gerçek olup olmadığını asla bilemeyecek” (Side by Side, 2012). Elsaesser ve Hagener ortaya çıkan bu yeni durumu yeni bir ‘ontoloji’ olarak adlandırırlar.

“Dijitalin, her analog kaydı (sesler, imgeler) ve sembolik gösterimleri (yazılı metinler, müzik parçaları) sayılarla depolanabilecek ve seçilen herhangi bir iletişim aracında yeniden üretilebilecek elektronik uyarımlara dönüştürebilme kapasitesi şeklinde algılanması, tam da dijitalin yeni bir ‘ontoloji’ olduğu anlamına gelmektedir” (Elsaesser & Hagener, 2011: 309).

Bu anlamda modern anlayış, sanat ile teknoloji arasında uzlaşmaz bir çelişki olduğunu iddia etse de, bu iki alan arasında çok yakın bir ilişki vardır ve az bulunur bir dahi olan Leonardo da Vinci bu iki alanı uyuşturan çok iyi eserler vermiştir. Bununla birlikte kişi akrilik boyayla yağlı boya arasındaki farkın ne olduğunu bilmeden bile resim tarihi üzerine araştırma yapabilir. Bu sinema için geçerli değildir. Endüstri çağının başlı başına büyük sanatsal katkısı olan kayıt sanatları film, ses kaydı ve fotoğraf, karmaşık, olağanüstü gelişkin bir teknolojiye göbekten bağlıdır (Monaco, 2015: 72).

Monaco’nun da ifade ettiği gibi sinema teknolojiden bağımsız düşünülemez. Sinema her dönemde teknolojik gelişmelerle paralel ilerlemiştir. Ses, görüntü kayıt teknolojileri ve gösterim teknolojilerin değişimi filmleri ticari açıdan etkilenmelerinin yanı sıra estetik açıdan da etkilemiştir. Özellikle ana akım sinemanın merkezi olan Hollywood yeni teknolojilerin kullanılmasında öncü olmuştur. Bu anlamda 1980’in sonunda Avid dijital kurguyu, efektif ve bilgisayar temelli hale getirmiştir. İlk yüksek çözünürlüklü (HD) kamera olan Sony F900’ün icat edilmesiyle birlikte video estetiğinden sinema estetiğine geçilmeye başlanmıştır. George Lucas, 2002 yılında çektiği *Klonların Saldırısı* filminde ilk defa bu kamerayı kullanmış ve bu filmde sonra Hollywood’da büyük tartışmalar ortaya çıkmıştır. Çünkü dijital kamera ve dijital teknoloji insanların varlığını ve çalışma şekillerini tehdit ederek yeni bir anlayış getirmektedir. Gösterim boyutunda baktığımızda ise ilk defa 1999 yılında *Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike* filmi NewYork ve Los Angeles’ da iki sinema salonunda dijital olarak gösterilmiştir. 1999 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde dört tane dijital sinema salonu varken, 2002 yılında bu sayı 150’ye yükselmiş, günümüzde ise tüm salonlarda filmler DCP⁴ (Dijital Sinema Paketi) kayıtlar üzerinden gösterilmeye başlanmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte sinema ekipmanlarının ucuzlaması, gösterim mecralarının sinema salonları dışında alternatif mecralara taşınması sinema alanındaki bağımsız yapımların ortaya çıkmasına imkân

⁴ DCP, Digital Cinema Projektion adı verilen bir sayısal sinema protokolüdür. Bu format, sinema projeksiyonlarında gösterilecek video dosyalarının nasıl hazırlanması gerektiğini belirler (Canikligil, 2014: 250).

vermiştir. Ayrıca dijital teknolojinin kendini göstermesiyle birlikte fiziksel olarak çekilen görüntülerin yerini bilgisayar modellemeleri ve tasarımları almaya başlamıştır. Rıdvan Şentürk'ün ifadesiyle, "2 ve 3 boyutlu unsurların entegrasyonunu mümkün kılan bu süreç, film oyunculuğu kadar kurgu, çekim, montaj ve yönetmenlik anlayışını da değiştirmiş, yeni boyutlar kazandırmıştır" (2016: 38). Ayrıca yeni mecralar sinema tekelinin kırılması anlamında önemli bir dönüm noktası olmaya başlamıştır. Sinemayı çok yönlü etkileyen dijitalleşmeyi daha iyi anlamak adına Lev Manovich'in "Dijital Sinema Nedir?" makalesine bakmak faydalı olacaktır.

Lev Manovich, günümüzde dijitalleşmeyle birlikte sinema materyallerine yapılan müdahaleyi, sinema öncesi döneme dayandırır. Ona göre günümüzde kullanılan 3-D bilgisayar animasyon teknolojisi sinema öncesi dönemdeki elle boyama ve canlandırma tekniklerine geri dönüştür. Manovich, en pahalı profesyonel donanım ve yazılımları veya amatör eşdeğerlerini kullanıp kullanmadığına bakılmaksızın, bireysel veya toplu film yapımları için eşit derecede geçerli olan dijital film yapımının yeni ilkelerini şu şekilde sıralamıştır (Manovich, 1995: 7).

- 1) Fiziksel gerçekliği kayda almak yerine, 3 boyutlu bilgisayar animasyon teknolojisi sayesinde bilgisayar ortamında benzer sahneler oluşturmak artık mümkün hale gelmiştir. Bu nedenle, fiziksel görüntüler, filmin yapıldığı tek olası malzeme rolünden çıkarılmıştır.
- 2) Canlı aksiyon görüntüleri dijitalleştirildiğinde (veya doğrudan dijital formatta kaydedildiğinde), film öncesi gerçeklikle imtiyazlı dizinsel ilişkiyi kaybeder. Bilgisayar, fotoğraf lensinden elde edilen bir görüntü, renk düzenleme programında oluşturulan bir görüntü veya 3-D grafik animasyon programı ile elde edilen görüntü arasında bir ayırım yapmaz. Bunun nedeni hepsinin piksellerden oluşmasıdır. Ve pikseller, kökenlerine bakılmaksızın, kolayca değiştirilebilir, diğerinin yerine kullanılabilir, vb.
- 3) Canlı aksiyon görüntüleri geleneksel film yapımında (dijital teknolojiden önce) bozulmamışsa, dijitalleşmeyle birlikte daha fazla kompozisyon, canlandırma ve dönüştürme için hammadde olarak işlev görür. Sonuç olarak, film, fotoğrafik sürece özgü görsel gerçekçiliği korurken, daha önce sadece

resim veya animasyonda mümkün olan *elastik gerçekliği* elde eder. Örneğin, Forest Gump'ın açılış sahnesindeki uçuşan tüyün çekiminin fiziksel olarak çok zor olması nedeniyle bu görüntü mavi perde önünde yapılmış ve daha sonra canlandırılan görüntü ile manzara birleştirilmiştir. Bu yaklaşım yeni bir gerçekçilik ortaya çıkarır.

- 4) Dijitalleşme öncesinde düzenleme ve özel efektler birbirinden ayrı işlemlerle gerçekleştirilmekteydi. Kurgucu sadece görüntüleri düzenler, görüntü içeriğine herhangi bir müdahalede bulunmaz bu işlem özel efekt uzmanları tarafından gerçekleştirildi. Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi bu çalışma alanlarını bir araya getirmiştir. Görüntü düzenleme programları sayesinde görüntülerin manipüle edilmesi renk düzenlemeleri oldukça kolay hale gelmiştir.

- 5) Önceki dört ilkeyle bağlantılı olarak dijital filmi şu şekilde tanımlar:

Dijital film = Canlı çekim malzemesi + boyama + görüntü işleme + birleştirme + 2-D Bilgisayar animasyonu + 3-D Bilgisayar animasyonu

Manovich, dijital film yapımının ilklerini yukarıdaki gibi sınıflandırarak, sinema alanındaki dijital gelişmeleri sinema öncesi döneme dayandırır. Ulus Baker ise bilgisayar teknolojinin sanata ve özelde de sinemaya etkilerini şu şekilde değerlendirir:

Bilgisayar teknolojilerinin sanata dokunduğu iki genel alanı ayırt etmeliyiz: Birincisi “dijital” ya da “franktal” sanat diyebileceğimiz bir boyuttur. Unutulmamalı ki, bilgisayarlar yalnızca bulunmuş ya da taranmış resimlerle, metinlerle, ses ya da video kayıtlarıyla “kolajlamayı” kolaylaştırmakla kalmaz. Aynı zamanda yalnızca bilgisayar aracılığıyla elde edilebilecek görüntü, hareket-animasyon ve seslerin de sanatsal amaçlı kullanılabilirliğini de hatırlamak gerekir (Baker, 2015: 305).

Baker, bilgisayarlar aracılığıyla sadece kes, kopyala, yapıştır gibi basit işlemlerin yapılmayacağını bilgisayar ortamında birden fazla materyalin bir araya getirilerek sanat eserlerinin ortaya çıkarılabileceğini söyler. Bu anlamda bilgisayarlar, hayran kültürünü de başka bir boyuta taşımıştır. Özellikle *Yıldız Savaşları*, *Avatar*, *Marvel* gibi hayran kültürüne dayalı izleyici kitlesine sahip olan filmler, tavan ve taban medyasını yakınlaşması ile birlikte hayranları tarafından evdeki bilgisayarlarında yapılabilir hale gelmiştir. Bu durum çok sayıda yeni içerik

üreticisinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece “dijital sinema geleceğe uzanan bir takım yolların temelini atmaktadır; her uzunluktaki ve türdeki filmin çekileceği, her boyuttaki ekranlarda gösterileceği, her formata uygun olacağı ve ürünün fiyatına göre değil, içinde bulunduğumuz koşullara göre değer biçileceği bir geleceğin” (Elsaesser & Hagener, 2011: 314). Sinemanın katı kurallarının dijital üretim ve tüketim platformlarının yaygınlaşmasıyla değiştiğini söyleyebiliriz. Formatlar ve ekranlar yeni izleyici profiline göre tekrardan tasarlanmaktadır. Çünkü insanlar cep telefonlarıyla film çekebilir ve bunları dijital platformlar üzerinden paylaşabilir hale gelmişlerdir. “Dijitalin sinemanın bukalemunu andıran mutasyonları, biçim değişikliği, ölçek ayarlaması ve maddeleri canlandırması; yani görünen, dokunsal ve duyuşsal her şeyi tekrar şekillendirme tezahürleri dijitalin beden ve duylara çok daha yaklaşmasına ve onlara uyum sağlamasına izin vermektedir” (Elsaesser & Hagener, 2011: 310). Özellikle son yıllarda görsel efekt teknolojisindeki gelişmelerle birlikte 3-D filmlerin sayılarının artması filmlerin, beden ve duylara daha fazla yaklaşmasına neden olmuştur. Kamera hileleri, modellemeler, gerçekliği değiştirmek ve seyir zevkini arttırmak için her geçen gün film yapımında daha fazla kullanılmaktadır. Bu imkânların artması filmlerin çok fazla manipüle edilmesine neden olmuştur. Bu durum, Perkins’in 1972 yılında yaptığı “canlı hareketli bir çekimde perdede meydana gelen her şey ‘kameranın önünde meydana gelmektedir’ açıklamasını tarihin sayfalarına gömmekle kalmıyor sadece, bunun yanı sıra sinemasal imajı kapsamlı bir şekilde yeniden düşünmemizi zorunlu kılıyor” (Perkins’den akt. Frampton, 2013: 16). Bu gelişmeler izleyicinin filmlere katılımının da önünü açarak filmi daha fazla deneyimlemesini sağlamaktadır. Böylece film izleme deneyimi belirli saat veya günlerde izlemenin çok ötesine geçmiş ve çevremiz tamamen programlanmış ekranlarla çevrili bir hale gelmiştir.

Yeni teknolojiler izleyiciliği aygıt teorisini daha da demode gibi gösteren yönlerden açıkça etkiler. Klasik izleme durumu bütün gözlerin perdeye doğru yöneldiği karartılmış bir sinema farz ettiği halde, yeni medya çoğunlukla iyi ışıklandırılmış durumlarda küçük ekranları kapsar. Artık bu izleyicinin kapana kısıldığı Platon’un mağarası değil, izleyicinin, tahminen özgürlüğe doğru yolculuk ettiği bilgi otobanı meselesidir (Stam, 2014: 328-329).

Stam’ın da ifade ettiği gibi dijitalleşmeyle birlikte izleyiciler artık sinema salonuna gitmeden filmleri dijital platformlar üzerinden istedikleri zaman izleyebilir hale gelmişlerdir. Özellikle Netflix, BluTV, PuhuTV, Mubi, Exeen ve Gain gibi

dijital platformların izleyicilere bir sinema bileti karşılığında bir ay boyunca istedikleri kadar film izleme olanağı vermesi oldukça önemlidir. Bunun yanı sıra çok sayıda filmin yapımcılığını dijital platformların üstlenmesi ve bu yapımların Oscar, Cannes ve Venedik gibi uluslararası film festivallerinde ödüller almaları sinema alanında yapımcılık, dağıtım ve gösterim boyutlarının farklı yönlere evrilmeye başladığının önemli bir göstergesidir. Yani dijital mecralar yeni film izleme ve edinme alanları olarak hem seyir deneyimini hem de sinema endüstrisinin yapısını her geçen gün daha fazla değiştirmektedir. Erkıılıç'ında söylediğı gibi, "son yıllarda birçok şirket gişe başarısı elde etmiş filmlerin olduğu kadar bağımsız filmlerin satışını ya da gösterimini online platformları kullanarak yapmaya başlamıştır" (2016: 96). Ortaya çıkan bu yeni durumu her şeyin programlandığı ve kuralların değıştiğı bir dönem olarak değerlendiren Ulus Baker, modern teknoloji ürünlerinin (film kamerası, video, televizyon, bilgisayar, vb.) alet değil aygıt olduğunu söyler ve bir şeyde içerilmiş enformasyonlar yoğunlaştıkça ona aygıt deme zorunluluğumuzun arttığını belirtir (2015: 250).

Özellikle fiziki gerçekliğin sınırlamalarını geçersiz kılan yeni teknolojik gelişmeler, ulaşım ve iletişim alanında zaman ve mekân sınırlarını ortadan kaldırmaktadır. Zaman ve mekân sınırlarının gün geçtikçe daha büyük bir oranda ortadan kalkması, insanın, bedensel ve mekânsal gerçekliğin fiziki şartlarının kısıtlamalarından kurtulması, fiziki gerçeklikle temasının neredeyse kalmaması, kendi fiziki gerçekliğini bile neredeyse önemsizleştirecek düzeyde hareketin ve hızın kendisine dönüşmesi anlamına gelmektedir (Şentürk, 2016: 36).

Tüm bu söylemler ve değerlendirmeler ışığında baktığımızda büyük bütçeli filmlerden düşük bütçeli bağımsız filmlere kadar yönetmenler artık dijital teknolojiye bağlanmıştır. Lucas, muhteşem özel efektler elde etmenin yanı sıra, *Yıldız Savaşları Klonların Saldırısı* (2002) ve *Sith'in İntikamı* (2005) filmlerinde HD teknolojiyi kullanarak filmin bütçesinden oldukça tasarruf ettiğini belirtmiştir. Benzer bir yöntem, oyuncuların HD görüntüleriyle çekim sonrası aşamada oluşturulan mekânların üst üste yerleştirildiğı *Sin City* filminde de kullanılmıştır. Hatta Rodriguez şöyle söyler: "Pelikül filmi sonsuza dek terk ettim. Artık geri gidemezsiniz. Bu durum kayıt özelliğı olan bir DVD göstericiniz varsa, yeniden eski video kaydedicinize dönmeye benzer". Bağımsız ve düşük bütçeli film yapımcıları açısından baktığımızda Ellen Kuras'ın görüntü yönetmenliğini yaptığı Spike Lee'nin *Bamboozled* filminde olduğı gibi deneyimli bir görüntü yönetmeni tarafından ışığı

yapılan amatör formatta çekilmiş videolar bile etkileyici görüntüler sunabilmektedir. Belki de izleyici için en önemli mesele, öykünün sürükleyici olmasıdır. Çünkü öykü sürükleyici ise, izleyiciler görüntülerdeki yetersizlikleri görmezden gelmektedir (Bordwell & Thompson, 2012: 14). Görüldüğü gibi düşük bütçelide olsa yüksek bütçelide olsa dijital teknoloji artık sinemanın merkezine yerleşmiş durumda. Ancak John Belton düşük bütçeli filmlerle yüksek bütçeli filmlerin dijital teknolojiyi kullanım amaçlarının farklılık gösterdiğini söyler. Ona göre; Lucas'ın ve Vinterberg'in dijital teknolojiyi uygulama biçimleri birbirinden farklılık göstermektedir. Lucas, *Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike* (1999) filminde dijital teknolojiyi fotorealistik özel efektler yaratmak için uygulamaktadır. Vinterberg ise *The Celebration* (1998) filminde video kameraları, dijital renk doygunluğu ve yüksek görüntü çözünürlüğünden faydalanmak ve gerçekçi bir etki yaratmak amacıyla tercih etmektedir. Lucas, yarattığı dünyanın merkezine izleyiciyi yerleştirmektedir. Vinterberg ise el kamerası ile izleyiciyi perdedeki dünyanın dışına itmektedir (Belton'dan akt. Parsa & Akçora, 2016: 227). Bazı yönetmenler dijital teknolojinin imkânlarını izleyiciyi filmin içine dâhil etmek için yani özdeşleşmeyi arttırmak için kullanırken bazı yönetmenler de izleyiciyi filmin dışında tutarak bunu yabancılaştırma unsuru olarak kullanmaktadır.

Teknoloji alanında gerçekleşen her yeni gelişme sinemayı mutlaka etkilemektedir. Sesin ve rengin sinemada ilk keşfinden sonra oyunculuktan, aydınlatmaya, kamera hareketlerine kadar çok sayıda değişiklik olmuştur. Örneğin kameraların taşınabilir olması ve stüdyo dışında çekim yapılabilir hale gelmeleri Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik ve Dogma 95 akımları tarafından fiziksel gerçekliği merkeze alan oldukça etkili bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bununla birlikte bilimkurgu ve fantastik filmlerde ise fiziksel gerçekliğin yerini bilgisayar ortamında yaratılan sanal gerçeklik almaya başlamıştır. Yani, sinema alanındaki teknolojik gelişmeler filmlerin türlerine, yönetmenlerin bakış açıları ve estetik kaygılarıyla bağlantılı olarak farklı şekillerde kullanılabilir. Sonuçta aletleri aygıtlara dönüştürenler onların içeriğine şekil verenlerdir. Bu durumda milyonlarca seyirciyi sinema salonlarına çeken büyü hala varlığını devam ettirmektedir. Fakat kaynağını kurulan setten ve alıcının fiziksel olarak kayıt altına aldığı görüntüden almaz. “Büyü,

artık film müziklerinin bestelerden meydana gelmiş ilave malzemeli karışımlar olduğu ve görüntülerin kompoze edilmek yerine karıldığı bilgisayara taşınmıştır” (Andrew, 2018: 28).

Dijital sinema alanındaki gelişmelere baktığımızda günümüze kadar gelen süreçte üretim, dağıtım ve gösterim boyutlarında çok sayıda önemli gelişme olmuştur. Bu süreç 2000 yılı sonrasında çok daha hızlı bir şekilde devam etmiş ve halen de devam etmektedir. Bu anlamda ana akım sinemaya göre teknolojik gelişmeleri daha hızlı kabul eden ve uygulayan sinemacılar bağımsız yönetmenler ve belgesel film yönetmenleri olmuştur. Filmlerini düşük bütçelerle çeken ve gösterim mecrası bulamayan yapımcı ve yönetmenler için dijital sinema adeta kurtarıcı bir araç olmuştur. Düşük bütçeler ve sınırlı olanaklarla yeni anlatım tekniklerini denemekten çekinmemişler, sinemaya farklı bir soluk kazandırmışlardır. Ortaya çıkan bu yeni yapı belgesel filmlerin üslup ve estetik yapılarını da etkilemiştir. Bu nedenle dijitalleşmenin belgesel sinemaya neler getirdiğini, belgesel filmlerin üretim ve gösterim boyutlarına değinmek, değişen estetik yapının anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Günümüzde dijital analog ayrımı üzerine tartışmalar devam etmektedir. Aslında her yeni teknoloji ortaya çıktığında farklı bir yerde durur. Tıpkı ilk sesli filmlerin veya renkli filmlerin tanımlanmasında sesli veya renkli film ayrımının yapılması gibi günümüzde de dijital teknolojisi ilk ortaya çıktığında dijital ve analogla çekilmiş film ayrımı yapılmaktadır. Ancak yeni teknoloji üretim, dağıtım ve gösterim alanlarına yerleştikten sonra sadece sinema olarak anılmaya başlayacaktır.

2.3.1. Dijitalleşmenin Belgesel Sinemaya Getirdikleri; Belgesel Sinemada Yeni olan Ne?

Dijitalleşmeyle birlikte belgesel sinema mecrasında önemli değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimler üretim sürecinden tüketim sürecine kadar geleneksel yapının değişmeye başladığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Sinema tarihine baktığımızda belgesel filmler, sinema tarihinin başlangıç filmleridir. Bu yıllarda süreleri beş dakika ile on dakika arasında değişen belgesel filmler gösterilmektedir ve belgesel filmlerin sayıları kurmaca filmlerden oldukça fazladır.

1907 yılına gelindiğinde bu durum değişmiş ve kurmaca filmlerin sayısı artmıştır. Bunun nedeni George Melies, Edwin S. Porter gibi yönetmenlerin belgesel film yapmayı kurmaca filme yönelmeleridir. Kurmaca filmler izleyicinin ilgisini daha çok çekmiş ve belgesel filmler yavaş yavaş sinemanın üvey evladı olmaya başlamıştır. Ana akım sinema karşısında gösterim ve maddi destek bulabilmek için çabalayan belgesel sinema tüm bu olumsuzluklara rağmen çeşitli biçim ve tekniklerle yoluna devam etmiştir (Barnouw, 1983: 21). Sinemanın ilk yıllarından itibaren teknolojik gelişmeleri özgürce kullanan ve yeni anlatım formlarını denemekten korkmayanlar belgesel film yönetmenleri olmuştur. Bunun nedeni yapısı gereği belgesel film yönetmenlerinin bağımsız ve özgür bir anlatım yöntemini seçmiş olmalarıdır. Daha önceki bölümlerde detaylı bir şekilde değindiğimiz gibi 1960'lı yıllarda taşınabilir ses ve görüntü kayıt cihazlarının ortaya çıkması belgesel film yönetmenleri için önemli bir dönüm noktası olmuş, farklı estetik yaklaşımlara sahip belgeseller çekilmiştir. Ortaya çıkan yeni belgesel yapım yöntemleri, teknik ekipmanların üzerinde yönetmenin kontrolünü fazlasıyla arttırmıştır. 1990'lı yıllarda analog teknolojiden dijital teknolojiye geçilmesi ve artık her şeyin sayısal kodlar ve algoritmalarla tanımlanmaya başlaması, World Wide Web'in (www) dünyaya yayılması ana akım sinemanın gelişmesini etkilediği gibi belgesel film yapımını da etkilemiştir. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak çekim ve çekim sonrasında kullanılan ekipmanlara ucuz, kolay ve hızlı erişilmeye başlanması sinemayı tekeli yapıdan çıkararak herkesin üretim sürecine dâhil olabildiği daha demokratik bir yapıya dönüştürmüştür. İlk başlarda profesyonel medya için geliştirilen Video-8 ve Hi-8 analog, Mini-DV gibi teknolojiler bir süre sonra amatör üretici ve tüketiciler için pazarda yerini almıştır. Bu gelişmelerin yanı sıra DVD'ye veya sabit diske doğrudan kayıt yapılmaya başlanması ve dijital video düzenleme teknolojisinin artık tüketici ürünleri olarak ortaya çıkması üretim koşullarının değişmesine neden olmuştur. Bunun bir örneği, Apple'ın iMovie düzenleme programının OS X işletim sistemiyle birlikte sunulması ve bir masaüstü kişisel bilgisayarda veya dizüstü bilgisayarda nispeten gelişmiş düzenleme olanaklarını kolaylaştırmasıdır. 2004 yılında Cannes Film Festivali'nde oldukça etkili olan Amerikalı film yapımcısı Jonathan Caoutte'nin belgeseli *Tarnation* (2004), tamamen iMovie'nin yardımıyla düzenlenmiştir (Sorensen, 2008: 51). Ortaya çıkan yeni yapıyla birlikte biçim ve

içerik anlamında farklı anlayışlara sahip çok sayıda belgesel film üretilmeye başlanmıştır. Ayrıca gösterim mecralarının çeşitlenmesi beyazperdenin ve televizyon ekranlarının üvey evladı olan belgesel sinema için yeni bir soluk olmuştur. Sinema salonlarının neredeyse tamamının ana akım filmlere ayrıldığı, televizyon ekranlarında ise popüler dizi ve programlara yer verildiği bir dönemde YouTube, Netflix, BluTv gibi platformlar belgesel film yapımcı ve yönetmenlerinin kendi seslerini duyuracakları önemli mecralar haline gelmiştir.

Bütün bunlar hakiki bir demokratikleşme ve yapımcıyla izleyici arasındaki ilişki de devreye giren üretim – tüketim diyalektiğinin ötesine geçen, daha hızlı bir etkileşim potansiyeli ortaya koymaktadır. “Duvardaki Yarık” giderek belirginleşmekteyken, bu korkunç büyüklükteki malzemeyi kavranılabilir bir hale getirmek için çözümleme konusunda fazlasıyla tetikte olma ihtiyacı doğmaktadır. Hepimizin “üretim” sürecine giriyor olmamız, hepimizin birer sanatçı olduğu anlamına gelir mi? (Saunders, 2014: 245).

Saunders’ında ifade ettiği gibi enformasyon denizinde bulunduğumuz bir dönemde doğru enformasyona ulaşmamız oldukça zor bir hale gelmiştir. Bunun yanı sıra çok fazla içeriğin üretilmesi herkesi yönetmen veya sanatçı yapmaz. Herkesin bir şekilde içerik üretmek veya tüketmek için dijitalle yönelmesi herkesi sanatçı veya yönetmen yapmazken, dijital teknoloji çok sayıda kolaylık sağlayarak görüntü kalitesini korumakta ve daha fazla çoğaltılmasına imkân vermektedir. “Ayrıca bize bilgisayar ürünü aktörler, uzun metraj filmler üretebilen masaüstü bilgisayarlar ve coğrafi olarak dağınık mekânlar boyunca yaratıcı işbirlikleri vaat etmektedir” (Stam, 2014: 330).

Birchall, dijital teknolojiyle belgesel film arasındaki bağlantıyı dört farklı şekilde değerlendirmektedir: Bunlardan ilki farklı coğrafyalarda bulunan kişilerin ortak bir belgesel izlemek veya yapmak için yeni topluluk şekilleri oluşturması. İkincisi ise insanların düşüncelerini değiştirmeye veya bir görüşü güçlendirmeye çalışan siyasi veya seçim kampanyası özelliğine sahip belgesellere yeni yaratım ve dağıtım kanalları açılması. Üçüncüsü günlük rutin olaylar ve şiddetli tartışmaları kayda alarak “kötü gerçeklere” erişimi arttırmasıdır. Dördüncüsü ise videoların ve hareketli görüntülerin diğer insanların özel hayatlarını daha fazla görmemize neden olmasıdır (Birchall, 2008: 278). Birchall’in de ifade ettiği gibi dijitalleşme toplumsal yaşamdan günlük rutinelere kadar çok yönlü olarak belgesel sinemayı etkilemektedir. Çünkü belgesel sinemanın malzemesi gerçek yaşamdır. “Video her şeyi

alıntılabilir, sinemadaki ritimleri algılayabilir, karşılaştırabilir, birbirine çarpabilir, tokuşturabilir, birbirinden sökebilir, ayırabilir, yeni bağlantılar kurabilir ve bunun üzerine yeni bir anlatı da oluşturabilir” (Baker, 2015: 277). Dijital video teknolojisi herkesin içerik üretmesine imkan verirken aynı zamanda görsel malzemeler üzerinde manipülasyon yapılmasına da neden olmuş. “21. yüzyılın teknolojik açıdan en ileri filmlerinde artık kameralar sadece yardımcı bir rol üstlenmiştir” (Andrew, 2018: 24). Bu nedenle dijital çağda belgesel, gerçeklik ve yönetmenin konumu gibi meseleler üzerine çokça tartışılmaktadır. Çünkü dijital teknolojiyle birlikte artık yönetmen çekim yapmadan masa başında bir film ortaya çıkarabilmektedir. Bu kimi zaman buluntu görüntülerden kimi zaman da tamamen CGI⁵ olarak yapılabilmektedir. Nichols’ın da ifade ettiği gibi;

Bir filmin belgesel olduğu algısını yaratan, filmin bağlamı ve yapısı olduğu kadar, izleyicinin zihninde oluşan yargıdır. Bir belge ve belirtisel bir ses kaydı ya da belirtisel bir fotoğraf birer belgedir; kanıt sunarlar. Fakat belgesel, bir kanıttan fazlasıdır, aynı zamanda, dünyaya bakmanın, onunla ilgili önermeler oluşturmanın ya da görüşler sunmanın kendine özgür bir yöntemidir. Belgesel bir anlamda dünyayı yorumlamanın bir yoludur (Nichols, 2017: 54-55).

Bjorn Sorensen yeni medya teknolojilerinin belgesel yapımına getirdiği yenilikleri şöyle sınıflandırmıştır: (2008: 49)

- 1) Yeni teknoloji, yeni ifade araçları sağlar. Bunun bir sonucu olarak, film ortamı (yani görsel-işitsel ifade biçimleri) münhasır olmaktan ve ayrıcalıklı olmaktan çıkarak, ortak ve halka açık bir ifade biçimine dönüşür
- 2) Böylece filmin daha demokratik bir kullanımı için alan açılır.
- 3) Ayrıca modern (çağdaş), farklı formlar ve kullanımlar (avant-garde) için yeni olanaklar yaratır.

Yeni teknolojilerin herkes tarafından kullanılabilir hale gelmesi yeni seslerin yükselmesine olanak tanımıştır. Bunu en önemli nedeni çekim ekipmanlarında olduğu kadar çekim sonrası ekipmanlara herkesin ulaşabilmesidir. “Güncel video ve bilgisayar teknolojileri medya jijutsusunu ve medya döküntüsünün geri kazanımını ‘buluntu nesnelere’ olarak kolaylaştırır. 1960’ların ‘açılığın estetiği’ndense, düşük

⁵ Kısaca CGI, bilgisayarda üretilen görüntülere verilen genel isimdir (Canikligil, 2014: 259).

bütçeli film yapımcıları bir çeşit sibernetik minimalizm kullanarak maksimum güzellik ve etkiyi minimum masrafla elde edebilirler” (Stam, 2014: 330). Aynı zamanda YouTube gibi dijital platformların amatör kullanıcılara sunduğu içeriklerle herkes film yapım süreçlerini öğrenebilmektedir. Çok sayıda belgesel filmin yüklendiği ve bazı belgesellerin milyonlarca izleyici tarafından izlenmesi benzer üsluplarda filmlerin çekilmesine neden olmaktadır. Bu durum belgesel filmin estetik yapısını da değiştirmektedir.

Derinlemesine tasarlanmış “gadget”lar dünyası olan dünyamızda dijital olanı, İpod’lar ve cep telefonları, dizüstü bilgisayarlar ve Blackberry’ler, LED TV’ler ve sadece her türden bilgiye erişme ve iletme değil aynı zamanda “çevrimiçi” olması. Yani mesaj gönderip almaya daima hazır olma kabiliyetleri sayesinde gittikçe artan bir şekilde “ağa bağlandığı” görülen dokunmatik ekranlı haberleşme ve etkileşim cihazları gibi nesnelere atıfta bulunarak düşünme eğilimindeyiz. Çoğunlukla bunun ardından gelen sav, tüm modern mecraların ortak paydasının, paylaşılan dijital kodla desteklenen yakınsamalar olduğu yolundadır (Elsaesser & Hagener, 2011: 324).

Yeni iletişim teknolojilerinin bireysel ve kolektif varoluşumuzu şekillendirmeye başlaması, belgesel film yapımını biçim ve içerik açısından şekillendirdiği gibi anlatı yapısında da önemli değişimlere neden olmuştur. Bu nedenle ortaya çıkan bu süreci üretim, dağıtım ve gösterim boyutlarıyla ele almak faydalı olacaktır.

2.3.2. Dijitalleşmeyle Birlikte Belgesel Sinemanın Değişen Üretim ve Gösterim Koşulları

Dijitalleşme öncesinde film yapmak çok maliyetli bir işti, 35 mm filmin kutusu yaklaşık 150 dolardı ve bir kutu filmle dörtbuçuk dakikalık görüntü çekilebiliyordu. Çekim sonrası yapılan işlemler, filmlerin banyo edilmesi, kurgulanması oldukça maliyetli ve zahmetli bir süreçti. Dijitalleşmenin ortaya çıkmasıyla birlikte bu süreçte değişmiş ve farklı bir boyuta evrilmeye başlamıştır.

Sinemada dijitalleşme önce post-produksiyon aşamasında gerçekleşmiştir. Filmler 90’lı yıllarda pelikül ile çekilir, taranarak dijital ortama aktarılır. Tüm post-produksiyon işlemi (dijital iş akışı) bittikten sonra yeniden peliküle basılarak gösterim aşamasına sunulur. 2000’li yılların başında dijitalleşme kamera aşamasını da kapsar. Artık filmler ya dijital kamera ile çekilir ya da tamamen bilgisayar ortamında üretilmeye başlanır. Gösterim aşaması hala pelikülün egemenliğindedir. Son olarak gösterim aşaması da dijitalleşince pelikülün yerini DCP almaya başlar. Yapım-dağıtım ve gösterim ağı tamamen dijital temelli olur (Erkılıç, 2016: 93).

Sinema ilk ortaya çıktığı günden bu yana teknolojiyle iç içe olmuştur ve kaçınılmaz olarak her yeni teknoloji sinemayı etkilemiştir. Özellikle televizyonun yeni bir mecra olarak ortaya çıkması sinemanın yerini alacağına dair çok sayıda düşüncenin oluşmasına neden olmuştur. Ancak televizyon sinemayı yok etmemiş hatta ilk dönemlerde televizyon yayınlarının içeriklerini oluşturmuştur. Çok fazla destek ve gösterim mecrası bulamayan belgesel filmler televizyonla birlikte yeni bir yapıya kavuşmuştur. Belgesel filmlerin yapım problemleri ve gösterim sorunları yaşadığı bir dönemde televizyon kanalları, belgesel film yapımcıları için önemli bir fırsat olarak ortaya çıkmıştır. Ancak bu fırsatlar Akçora ve Kuruoğlu'un da söylediği gibi bir süre sonra belgesel filmin yapısı üzerinde de etkili olmaya başlamıştır.

Fakat 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).

1950'lerde televizyonun yaygınlaşması bir süre sonra kendi estetik anlayışını ortaya çıkarmıştır. Anıdalık, eşzamanlı görüntüleme, sallanan kamera hareketleri ve haber görüntüleri belgesel filmin yapımını da etkilemiştir. Bu dönemde televizyon aracılığıyla kamera her eve girmeye başlamış ve herkes özel günlerini kayda alıp evinde izlemeye başlamıştır. "Kamera yalnızca ev hayatının bir vazgeçilmezi değil, aynı zamanda aile hüviyeti ve birlikteliğinin mutlak fetişi olmuştur" (Andrew, 2018: 25). Çünkü izleyici artık televizyonun stilize olmayan kusurlu görüntüsüne alışmıştır. Bu durum oradaymış hissi uyandırarak gerçeklik duygusunu da arttırmaktadır. Televizyon'un icad edilmesi sonrasında sinema, sadece anlatım olarak değil, sahne tasarımı, biçimi, efekt tasarımı, gerçekliğe yaklaşım ve gösterim mecrası gibi çok sayıda unsurun hesaba katılacağı yeni bir süreçle yüzleşmiştir (Şentürk, 2016: 35). Bu dönemde televizyonla bağlantılı olarak gözlemci belgesel anlayışı yaygınlaşmaya başlamıştır. Belgeseller daha çok konusu olan kişi, karakter ve topluluklara müdahale etmeden "duvardaki sinek" gibi olmayı tercih etmişlerdir. Bunun nedeni kameranın ve ses kayıt cihazlarının taşınabilir olmasıdır. Köprü'nün ifadesiyle "kameranın bu 'her yerdeliği', Bazin'in özlemini çektiği, salt belge niteliğinde görüntülerin elde edilebilmesi yönünde olumlu katkı yapmıştır" (2009: 65). 1980'li yıllara

gelindiğinde ise video teknolojisi ortaya çıkmış ve çözünürlüğü düşük olan bu kameralar daha çok televizyon yapımlarında kullanılmış, bir süre sonra da sinema filmlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bağımsız film yapımcısı Jason Klot dijital kameraların şu fikri ortaya çıkardığını ifade eder: “Evet bekle bir saniye. Eğer bütçemizi düşürürsek yönetmen ve yapımcı olarak daha özgür oluruz. Bütün kontrolü ve yaratıcılığı yönetmene veriyoruz. Bu kameralar belgesel ve haber görüntüleri nedeniyle ben buradayım hissi yaratıyor” (Side By Side, 2012). Ayrıca ekipmanların ucuzlaması ve herkes tarafından sahip olunabilir hale gelmesi profesyonel ve amatör üreticiler arasındaki farkın azalmasına neden olmuştur. Günümüzde amatör olarak sinemayla uğraşan herkesin satın alabileceği yüksek kalitede görüntü çeken dijital video kameralar ya da DSLR (Dijital Single Lens Reflex) fotoğraf makineleri sayesinde profesyonel içeriklere yakın görüntüler elde edebilmektedir. 4K gibi yüksek kalitede çekim yapan kameralar amatör bir sinemacının satın alabileceği fiyatlardadır (Künüçen & Olguntürk, 2016: 115).

Bu durum belgesel film yapım ve gösteriminde çok sayıda parametrenin de değişmesine neden olmuştur. Artık sinemacılar dijitalleşmenin getirdiği imkânlarla bireysel çekim yapabilir hale gelmiştir. “Sınırlı imkânlarla film yapımına izin veren yeni uygulamalar film endüstrisinde demokratik bir alanın oluşması açısından oldukça önemlidir. Bu gibi gelişmeler ve çeşitli araştırmalar gösteriyor ki internet üzerinden dağıtım ve gösterim sinema alanında bir alternatif olmanın ötesine geçecektir” (Erkılıç & Toprak, 2012: 15). Yaşanan gelişmelerle bağlantılı olarak 2000’li yıllar belgesel film üretiminde sayıların artmasına neden olmuştur. Bu durum sadece nicel anlamda bir artış olmamış, aynı zamanda nitelik olarak da çok iyi belgeseller çekilmeye başlanmıştır. Douglas Kellner bu durumu şöyle açıklar:

Kaliteli belgesel filmlerinin artması kısmen son on yıl içinde belgesel film yapım ve dağıtımında yaşanan devrimin bir sonucudur. Dijital kameraların, bilgisayarların ve diğer çoklu ortam teknolojilerinin ucuzlayıp yaygın olarak kullanılmaya başlaması, çok daha düşük bir maliyetle film ve video yapmayı mümkün hale getirmiştir. Ayrıca siyasi gruplar davalarını tanıtan materyallerini yaymak için tanıtım ağları kurmuştur; genel izleyici kitlesi belgeselleri ve diğer filmleri amazon gibi birçok kaynaktan daha ucuza alabilmekte veya Netflix Blockbuster gibi şirketlerden veya video/DVD dükkanlarında ve Web sitelerinden kiralayabilmektedir (Kellner, 2013: 76-77).

Dijitalleşme öncesi kısıtlı imkânlarla sahip olan ve mecburen bir kurum, kuruluş veya yapımcı desteği bulması gereken belgesel film yönetmenleri, bu

arayışlara gerek kalmadan kendi imkânlarıyla filmlerini çekip, hiçbir aracı kurum olmadan izleyiciye ulaştırabilir hale gelmişlerdir. Bunun yanı sıra yaşanan toplumsal ve siyasal olayları kayıt altına alma ve izleyicilerle paylaşma isteği de belgesel filmlerin üretimini arttırmıştır. Elsaesser ve Hagener son dönemlerde belgesel filmlerinin sayısının artmasını şöyle değerlendirir:

Belgeselin yalnız bir tür değil kamusal alanda önemli bir oyuncu olarak da yakın dönemde geri gelmesinin çoğu zaman savunulduğu teknolojik anlamda “Dijitalleşme ile daha az ilgili olduğu yapım ekipmanlarına kolay, ucuz erişim ve çevrim içi kurgu, farklı şekillerde erişime ve varlığa olanak veren (kamaralar, DVD ve internet yoluyla yeni dağıtım kanalları), ama kamusal alanda dijitalin beraberinde getirdiği (sosyal ve kültürel) dönüşümlerin “yan hasarı” olarak ortaya çıkan değişikliklere eşit derecede borçlu olduğu savunulabilir. Bu bakımdan, Michael Moree’un Fahrenheit 9/11 (2004) ve Al Gore’un Uygunsuz Gerçek (2006) yapımları, kararlarına önem verilen ve fark yaratan aydınlanmış bireylere dayanan geleneksel kamusal alanın geri dönüşüne dair örnekler olurdu (Elsaesser & Hagener, 2011: 324).

Elsaesser ve Hagener belgesel film yapımında yaşanan bu gelişmeleri dijitalleşmenin getirdiği sosyal ve kültürel dönüşümün bir hasarı olarak değerlendirmektedir. Çünkü belgesel sinema toplumsal gelişmeleri yakından takip eder.

Herkesin film yapabilir hale gelmesinin yanında gösterim boyutlarının değişmesi de oldukça önemlidir. Yeni medya mecralarının yaygınlaşması profesyonel ve amatör film üreticileri için önemli bir pazarlama aracına dönüşmüştür. Takipçileriyle ve izleyicileriyle filmler hakkında yeni medya platformları üzerinden fikir alışverişinde bulunma, katılımcı bir izleyici profilinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle sinema salonlarının dışına itilen belgesel filmlerin son zamanlarda üretim ve izlenme oranlarındaki yükselişte gösterim mecralarının çeşitlenmesi oldukça önemli bir paya sahiptir. Elsaesser ve Hagener ortaya çıkan bu yeni süreci şöyle değerlendirir:

Yeni çıkan bir filmin veya yeniden düzenlenmiş bir klasiğin DVD’sini sinema bileti fiyatıyla satın alıp dizüstü ya da tablet bilgisayarda veya ev ortamında yüksek çözünürlüklü olarak izlemek yeni bir tahsis etme ve sahiplenme biçimini ifade etmektedir. DVD, televizyon ve kaydedilmiş videokaset çağıyla karşılaştırıldığında bile önceden sabit olan parametrelerin birçoğunu değiştirmiştir. DVD, deneyimi bir basamak düşürmekte, filmi mobil kılarak onun izlenme yerini değiştirmekte ve bedenimizle bütüncül bir duyuşal veya algısal yüzey olarak etkileşime girmekle kalmayıp onu farklı faillik tipleriyle yükleyerek ya da güçlendirerek filmi manipüle etmektedir. Bizler, filmin sahibi, kullanıcısı ve tüketicisiyiz (Elsaesser & Hagener, 2011: 314).

Dijital gelişmelerle birlikte izleyici filmin sadece izleyicisi değil, üreticisi, kullanıcısı ve tüketicisi haline gelmiştir. Bu durum “sinema salonuna girip koltuğunuza kurulduğunuz zamanki beklentiden alınan hazzın bir parçası: zevk alma, bilgilenme, estetik yenilenme, seyretme ve unutmaya beklentisinin” (Frampton, 2013: 13) değişmeye başladığının da bir göstergesidir. Çünkü belgesel filmler katılımcı ve etkileşimli yapıları nedeniyle özdeşleşme ve yabancılaşma unsurlarını da etkileyici bir biçimde kullanmaya başlamışlardır.

Dijitalleşmeyle birlikte sınırsız sayıda kayıt yapılmaya başlanması yönetmenleri filmlerin içine dâhil etmiştir. Yönetmenler artık sadece kameranın arkasındaki göz değil filmlerin içindeki karakterlere dönüşmeye başlamışlardır. Yönetmen kamerasıyla olayları gözlemleyen değil, aynı zamanda Michael Moore gibi provakatif bir şekilde olaylara müdahale eden biri haline gelmiştir. Bu durum belgesel üretimindeki önemli değişimlerden biridir. Ancak yeni medya mecralarının yaygınlaşması izleyici pratiklerini de değiştirmiştir. Bu nedenle dijital geleceğin anahtarı izleyicilerle olan ilişkide yatmaktadır. Sosyal medyanın hızlı büyümesi, artık pasif medya izleyicilerinden oluşmayan yeni bir kitle yarattı; ortaya çıkan bu kitle, aktif içerik oluşturabilmekte, ortak çalışmalar yapmakta, dağıtımçı ve finansman sağlayan kişiler olabilmektedir. Yeni medya ortamlarında kitleler, hikâyelere farklı medya platformları ve cihazlar üzerinden eriştikçe, filmler artık 90 dakikalık standart sürelerde olmayacaktır. Öykü anlatımı için yeni olanakların ortaya çıkmasıyla yeni film sürelerini de görmeye başlıyoruz. Yani bildiğimiz film yapım ve gösterim süreçleri dönüşmeye başlıyor (Rosenthal, 2009: 1).

Etkileşimli anlayış günümüzde kullandığımız teknolojik cihazlarla bağlantılı olarak hayatımızın her alanında var olmaya başlamış ve izleyicilik deneyimlerini de değiştirmiştir. Artık “seyirci filmi basitçe tüketmez, zira veri tek başına tam değildir – verileri ise seyircinin düzenleyip tamamlaması gerekir” (Frampton, 2013: 166). Etkileşimlilik nedeniyle belgesel film izleyicisi filme katkıda bulunarak filmin üreticisi konumuna gelebilmektedir. İzleyiciler aynı anda birden fazla konuyu izleyip takip edebilmekte ve filmle etkileşime geçerek filme katkı yapabilmektedir. Bu yeni anlayış günümüzde interaktif belgesel ve yeni medya belgeseli olarak adlandırılmaktadır. Bu belgesel anlayışında klasik çekim tekniklerinin yanında belgesel filmin oluşturulması sürecinde belgeseli oluşturan ve izleyicilere ulaştırılan

bir yazılımdan faydalanılır. Ortaya çıkan bu yeni süreçte yönetmen tek başına söz sahibi olmaktan çıkmaktadır. Daniel Frampton'un da ifade ettiği gibi:

Yönetmen bir anlamda filmin yaratıcısıdır, ama bir anlamda da, film-düşünme için basit bir mecradır ve film düşünmeyi doğru kavramak istiyorsak, öncelikle yaratıcı kavramını bir kenara bırakmamız gerekir. Filmozofinin filmi bu şekilde kavramsallaştırmasındaki amacı, sinemanın yaratıcılarını etkisiz kılmak değil, film deneyimine yeni boyutlar katmaktır (Frampton, 2013: 124).

Film deneyimi artık farklı boyutlara taşınmış durumda, yönetmenle sosyal medya platformları üzerinden etkileşim kuran izleyiciler, filmin sonuna karar verebilmekte bazen de filmler birden fazla sonla bitecek şekilde bilgisayar oyunlarına dönüşebilmektedir. “Sinema yani geleceğin sineması, zihnimizin taklidinin ötesine geçmeli ve yeni bir düşünme biçimini tesis etmelidir” (Frampton, 2013: 47). Günümüz izleyicisi dijitalleşmenin sonucunda gerçekleşen etkileşimli kültür sayesinde cep telefonları ve amatör ekipmanlarla içerik üreterek bir belgeselin parçası olabilmektedir. Bununla birlikte dijital içerik paylaşım platformlarında yaptıkları filmleri paylaşarak önemli bir izleyici kitlesine sahip olabilmekte ve bir konunun gündeme taşınmasını sağlayabilmektedir. Manovich, “en önemli etkileşimli işin, etkileşimli kişisel bilgisayar arayüzünün kendisi olduğunu” (2014: 162) söyler. Çünkü kullanıcı/üretici/izleyici arayüzde görülen her şeyi rahatlıkla kontrol edebilir ve üzerinde değişiklik yapabilir. Kullanıcıların film izleme süreçlerinden gösterim süreçlerine kadar katılımcı bir rol üstlenmeye başlamaları, belgesel filmin yapısını etkileyerek yapım, dağıtım ve gösteriminin çok fazla çeşitleneceği anlamına gelmektedir.

Sorensen, görsel-işitsel kültüre kullanıcı katılımı için ortaya çıkan yeni durumu aşağıdaki gibi özetlemiştir. (2008: 51-52).

- 1) Ekonomik kullanılabilirlik: Profesyonel ve amatör tüketiciler için üretim ve düzenleme ekipmanları ile yazılım ekipmanları arasındaki maliyet ve kalite farkı önemli ölçüde kapanmıştır.
- 2) Minyatürleştirme: Daha önce çok fazla bütçe gerektiren ekipmanların yerini hafif, fazla yer kaplamayan ve bireysel operasyona iyi adapte edilmiş ekipmanlarla değiştirdi.

- 3) Yeni ve alternatif dağıtım şekilleri: Görsel eserler world wide web'de (www) dağıtım sitelerinin kurulmasıyla birlikte çok kısıtlı bir kamusal alanda dolaşmaktan ziyade, alternatif görsel-işitsel ürünler için kitlesel dağıtım olanakları yarattı.

Dijitalleşmenin belgesel sinemaya getirdiklerini özetleyecek olursak; 2000 sonrası dönemde dijitalleşmeyle birlikte sinema alanında gerçekleşen değişimler görüldüğü gibi belgesel sinemayı da etkilemiştir. Bunun en önemli nedeni belgesel filmlerin genel anlamda daha düşük bütçelerle çekilmesi ve bu nedenle yönetmenlerin yeni olanak ve imkânları hemen kabullenmeleridir. Böylece daha bağımsız hale gelen yönetmenlerin yaratıcılıkları da artmaktadır. Medya yakınsamasıyla birlikte ortaya çıkan katılımcı kültür, izleyicilerin filmlerin üretim süreçlerine katılımlarına olanak tanımıştır. Sinema tarihine baktığımızda üretim, dağıtım ve gösterim boyutlarında en büyük değişim 2000'li yıllarda meydana gelmiştir. Belgesel film yönetmenleri için bu değişim oldukça yaratıcı bir alan açmıştır. Bu durum farklı anlayışlara sahip çok sayıda belgeselin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ekipmanların ucuzlaması, küçülmesi ve yeni medya mecralarıyla birlikte alternatif dağıtım olanaklarının artması belgesel sinemayı son 10 yılda en çok üretilen film türü haline getirmiştir. Ayrıca Netflix ve BluTV gibi platformların belgesel filmlerin gösterimlerinin yanı sıra yapımcılığını üstlenmeleri belgesel sinema alanında yeni seslerin yükselmesine ve farklı estetik anlayışların ortaya çıkmasına imkân tanımıştır.

Belgesel filmlerin üretiminden dağıtımına kadar yenilenen bu süreç her geçen gün farklı yaklaşımlarla değişmeye devam edecek ve belgesel olarak tanımladığımız türün de tanımı sürekli güncellenmek durumunda kalacaktır. Peter Greenaway'in de söylediği gibi, "Sinema hayatta kalmak istiyorsa, etkileşim kavramıyla bir anlaşma ve ilişki kurmak zorundadır ve kendisini multimedya kültürel macerasının sadece bir parçası olarak görmelidir" (Rosenthal, 2009: 1).

2.3.3. Belgesel Sinemanın Değişen Aurası

Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtı adlı eserinde Walter Benjamin, sanatın mekanikleşmesini tarihsel gelişim bağlamında kronolojik bir

sıralamayla ele alır. Teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak sanat eserlerinin teknik olarak yeniden çoğaltılmasının sanat eserinin “aurasını / özünü” yok ettiğini ve sanat eserinin o bir defaya mahsus gerçekleştirilen “biricikliği”nin mekanik olarak çoğaltılmasıyla yok olduğunu söyler. Matbaanın icadından önce tahta ve taş baskı gibi yöntemlerle eserler, insan eliyle çoğaltılabiliyordu. Burada Benjamin’in eleştirdiği nokta, sanat eserlerine insan müdahalesi olmadan çoğaltılmasıdır. Tıpkı matbaayla sayısız kitap, dergi, gazete basılması ve fotoğrafın icadıyla birlikte ressamın fırçasının yerini fotoğraf makinesinin alması gibi. Sonraki yıllarda sinemanın, televizyonun ortaya çıkması ve bir süre sonra tüm teknolojinin sayısal kodlarla sınırsız sayıda çoğaltılabilir hale gelmesi, sanat eserinin gerçekliği ve aurası konusundaki tartışmaların artmasına neden olmuştur. Sanatçının doğrudan fiziksel müdahalesi olmadan dijital ortamda eserler üretilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda Benjamine göre:

Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura’sıdır. Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmaktadır. Yeniden üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden -üretimin alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur (Benjamin, 2015: 15-16).

Yaşanan mekanik ve dijital süreçte teknolojiyle bağlantılı olarak ilerleyen sinema da nasibini almıştır. Üretim boyutunda kamera, ışık, ses gibi ekipmanlarla, gösterim boyutunda ise gösterim cihazı, perde veya bir ekrana ihtiyaç duyan sinema teknolojik gelişmelerden bağımsız olarak düşünülemez. Bu nedenle sinema, tekniğin olanaklarıyla üretilmekte, gösterilmekte ve çoğaltılmaktadır. Bu durumda bir taklit söz konusu değildir. Ancak sanat eserinin özünü oluşturan “şimdilik ve buradalık” yok olmuş ve böylece sanat eserinin “hakikiliği” zarar görmüştür. Sinemayla birlikte insanın aura’sını / özünü yitirdiğini söyleyen Benjamin şöyle devam eder:

İlk defa olarak sinemanın etkisiyle insan, tüm yaşayan benliğiyle işlem yapması gereken bir konuma yerleştirilmiş ve aura’sından feragat etmiştir. Bunun nedeni, aura’nın insanların şimdilikteki mevcudiyetine bağlı olmasıdır. Aura’nın tıpkı basımı yoktur. Sahnede Macbeth’i kuşatan aura, tiyatrodaki seyircilerin gözünde onu oynayan tiyatrocuyu kuşatan aura’dan bağımsız tutulamaz. Gelgelelim, film stüdyosunda yapılan çekimi farklı kılan şey kameranın seyircinin yerini tutuyor oluşudur. Bunun sonucu olarak oyuncuyu kuşatan aura dağılır ve bununla birlikte, oynadığı kişinin aurası’da dağılıp gider (Benjamin, 2015: 36).

Benjamin, “şimdilik ve buradalık” kavramlarının sinema filmlerinin stüdyoda çekilmesiyle yok olduğunu ve oyuncunun seyirciyle bağ kurmak yerine, kamerayla bağ kurduğunu söyler. Böylece oyuncu ne oynadığı karakterin aurasına sahiptir ne de kendi özgün benliğine, ikisini de yitirmiştir. Kurmaca sinema yönlendirmeler ve mizansen unsurlarıyla bu şekilde bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Peki, gerçekliği yakalama iddiasında olan belgesel sinemanın aurası yaşanan teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak nasıl bir değişim göstermiştir. “Gerçekliğin sinemadaki yansıması günümüz insanı için kıyas kabul edemez biçimde daha mühimdir, nihayetinde sinema insanların sanat yapıtından talep etmeye hakları olan gerçekliğin ekipmandan muaf açısını bizlere sağlayabiliyor ve bunu tam da ekipmanlarla gerçekliğin aşırı iç içe geçişliğine dayanarak yapıyor” (Benjamin, 2015: 45). Bu bağlamda Benjamin, Batı ve Amerikan sinemasını eleştirirken Rus sinemasından övgüyle söz etmektedir. Çünkü dönemin Sovyet sineması yönetmenleri ideolojik bir bakış açısıyla, yaşanan sosyalist devrimi neredeyse filmlerinin tamamının anlatısının başrolü haline getirmişlerdir. Böylece başta Dziga Vertov olmak üzere Sovyet sinemacılar, profesyonel oyuncular reddetmişler, sıradan insanları oldukları yerde kayda alma yoluna gitmişlerdir. Filmi yapan kişi konusu olan kişileri yönlendirmez, onlar işlerini yapar, kamera da kendi işini. Benjamin’in de ifade ettiği gibi, “Rus filmlerinde karşılaşılan oyunculukların bir bölümü, bizim anladığımız gibi oyuncular olmayıp,- birincil olarak çalışma süreçleri içerisinde - kendilerini betimleyen kişilerdir” (2018: 67). Görüldüğü gibi Benjamin’e göre, kameranın çizdiği sınırlar içinde hikâyeye göre kişinin role bürünmesi yerine, kendini betimleyen kişiler auralarını koruyabilir. Bu durum belgesel sinemayı akla getirmektedir. Çünkü belgesel film yapımında da öncelikle hakikat ve gerçek zaman, toplumsal oyuncular ve gerçek mekânda çekilen görüntüler kullanılır. En azından ilk dönem belgesel filmler ve gözlemci yöntemi benimseyen (Sinema - Göz, Sinema - Gerçek, Dolaysız - Sinema ve Arı – Göz) yaklaşımlar için bunu söyleyebiliriz. Kracauer’ın da ifade ettiği gibi,

Belgeseller görselleri neredeyse sadece bir dolgu malzemesi olarak kullanmak yerine, iletilerini verili doğal malzemeye aktarırlar. Ayrıca olay örgüsünü iletirmek yerine, iletilerini verili doğal malzemeye aktarırlar. Ayrıca olay örgüsünü iletirmek yükünden kurtuldukları için, fiziksel varoluşun sürekliliğini keşfetmekte özgürdüler. Hikâyenin

bastırılması kameranın hiçbir kısıtlama olmaksızın kendi yolunu izlemesine ve aksi takdirde erişilemeyen fenomenleri kaydetmesine olanak tanır (Kracauer, 2015: 406).

Doğal malzemeyle anlatı yapısını şekillendirmek her zaman belgesel sinemanın vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Doğal malzeme kimi zaman bir mekan, nesne ve objeyken kimi zaman da filme dâhil olan sıradan insanlardır. Benjamin'in de söylediği gibi, "Haftalık haberleri veren filmler de herkese, yoldan rastgele geçmekte olan biriyken, figüranlığa yükselme şansını sağlar. Günümüzde her insan filme çekilme yolunda bir istemde bulunabilir" (2018: 66). Sinemanın büyüğü dünyasında yer almak herkes için önemli olmuştur. Günümüzdeyse dijitalleşmeyle birlikte herkes kendi filmini yapabilmekte ve kendi büyüğü dünyasını yaratabilmektedir. Andy Warhol'un yıllar önce söylediği, "herkes bir gün 15 dakikalığına ünlü olacak" sözü günümüzde gerçekleşmektedir.

Dijital teknolojinin ortaya çıkmasıyla birlikte toplumsal, kültürel yapının değişmesinin yanı sıra sanat alanı da değişmeye başlamıştır. 1950'li yıllarda Pop Art gibi yaklaşımlar sanat alanını oldukça etkilemiştir. Pop Art sanatçıları gündelik hayatta kullanılan nesnelere, objelere ve konserve kutularından ünlü fotoğraflarına kadar çok sayıda materyali kolajlama tekniğini kullanarak "sanat eserleri" ortaya koymaya çalışmışlardır. Bununla birlikte herhangi bir nesnenin sanatçının yaratıcılığından, düşünsel ve fiziksel müdahalesinden yoksun sadece mekanik araçlarla üretilip çoğaltılması ve müzelerde sergilenmesi sanat eserinin ne olduğu üzerine tartışmaları arttırmıştır. Abbas Kiyarüstemi, *yaşamın birebir kopyasını yapmak mümkün olsa dahi bunun bir sanat olmayacağını* söyler. Kiyarüstemi'ye göre, "belli bir ölçüde yönetmenin kontrolü gereklidir, aksi halde yönetmenin, odanın bir köşesinde kayıt yapan güvenlik kamerasından veya arazideki boğanın boynuzlarına yerleştirilmiş kameradan çok da bir farkı kalmaz" (2018: 12).

Benjamin'in sanat eserinin "biricikliği", çok sayıda çoğaltılmasıyla birlikte yok olmuştur. Özellikle 21. yüzyılda bilgisayar ve ağ teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte zaman mekân sınırlaması ortadan kalkmış ve dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleştirilen bir çalışma herkes tarafından görülüp paylaşılabilecek hale gelmiştir. Bu durum "Dijital sanat" ve "Yeni medya" sanatı gibi kavramların ortaya çıkmasına

neden olmuştur. “Doğası gereği dijital sanat ve yeni medya sanatı olarak adlandırılan güncel sanat formları, geleneksel sanat eserlerinden oldukça farklıdır” (Torun, 2015: 4). Bu farklılık kaçınılmaz olarak sinemaya da yansımıştır. Türler arası geçişkenlik oldukça kolaylaşmış, filmlerde teknolojinin yardımıyla farklı görsel malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Sinema, ilk yıllarıyla kıyasladığımızda oldukça farklı bir yöne evrilmiştir. Daniel Frampton, bu durumla ilgili olarak gelişen teknolojiyle birlikte sinemanın sadece gerçeğin kopyasını üretmediğini söyler ve şöyle devam eder:

Günümüzde daha önce kamera karşısında hiç bulunmamış yerlere veya insanlara ait olan imajlar (dijital dublörler, sanal sahneler, bilgisayar tasarımı binalar) içermeyen tek bir film bulmanın artık çok zor olmasıdır. Film artık- sırf aç, ışık, vb. seçimine dayalı klasik sanatçılığı değerlendirmede bile – bir otomatik fotoğraf meselesi olmaktan çıkmıştır ve film-dünyanın, gerçekliğin basit bir kopyası olduğu genellemesi de kısıtlayıcı görünmektedir (Frampton, 2013: 16).

Belgesel film yapım anlamında baktığımızda ise yeni teknolojilerin belgesel sinemayı biçimsel ve içeriksel anlamda etkilediğini ortaya çıkan filmlerden net bir şekilde görebiliyoruz. Özellikle herkesin bir kameraya sahip olması ve çektiği görüntüleri bilgisayarında düzenleyebilmesi belgesel sinemanın yapısını değiştirmiştir. Bu durum ilk dönemlerde heyecan verici olsa da günümüzde artık sıradanlaşmıştır. Ulus Baker’in de söylediği gibi, teknik imajlar çağında yaşıyoruz ve onlara alışmış durumdayız. Neredeyse iki yüz yıldır fotoğrafla, bir asırdır sinemayla ve elli yıldan fazla bir süredirde televizyon ve video ile yaşamaktayız. Son yıllarda sayısallaşmayla birlikte dijital imajlar hayatımıza dâhil olmaya başladı. Böylece her kuşak, bir öncekinden daha fazla seyrederken daha az okumaya başladı (2015: 250). Ulus Baker’in de söylediği gibi, dijital teknolojiler hayatımızın bir parçası olmuş ve her şey izleme üzerine kurulu bir yapıya yönelmiştir. Bu durum belgesel film üretiminde farklı anlayışların gelişmesine neden olmuştur. Özellikle içeriklerin bilgisayar ortamında düzenlenmesi ve hatta tamamen yeniden yaratılmasıyla birlikte “yeni medya belgeselleri” ortaya çıkmıştır. Geleneksel belgesel anlayışından oldukça farklı olan bu yapım - yönetim şekli etkileşimlilik özelliği sayesinde izleyiciyi filmin içine dâhil etmekte ve onu aktif bir konuma getirmektedir. En önemli özelliği ise sürekli güncel bir şekilde eklemeler yapılması ve belgeselin bir sonunun olmamasıdır. Bu durum her şeyin bir arayüze taşınmasına ve sanatçı ile

aygıt arasındaki ilişkinin de değişmesine neden olmuştur. Arayüz, sanat, sanatçı ve hatta izleyici için önemli bir ifade aracına dönüşmüştür. Böylece izleyici de filmin oluşumunda söz sahibi olmuştur. Ortaya çıkan bu yeni durumda Benjami'nin sanat eserinin oluşum süreci için dile getirdiği “şimdilik ve buradalık” kavramları önemini yitirmektedir. Filmin tek yaratıcısı, yönetmen olmaktan çıkmaktadır. Yeni üretim ve izleme koşulları sanat eserini, Walter Benjamin'in ortaya koyduğu ölçütlerin dışına çıkarmıştır. Yani “Sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilebilirliği kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirdiği gibi bireysel olarak da değişime neden olmuştur” (Benjamin, 2015: 45). Üretim ve izleme alışkanlıklarının değişmesi sanat eserinin yapısını da değiştirmektedir. Çünkü yıllar önce sadece belli salonlarda toplu halde gösterilen sinema filmleri şu an da bireysel izleme araçları olan cep telefonları, tabletler ve bilgisayarlardan izlenmeye başlamış, böylece sanat eserlerinin geleneksel ritüelleri de değişmiştir. İzleyici filmlere dokunmatik ekranlar üzerinden kontrol edebilir hale gelmiştir. Benjamin sanatın kitleleşmesini eleştirir ve resimlerin sergi salonlarında herkes tarafından toplu halde ziyaret edilmesi ve görülmesini eleştirir, resmin aurası'nın kaybolduğunu söyler. Üretim ve gösterim koşullarıyla bir kitle sanatı olan sinemanın gelişen üretim ve ekipman teknolojileriyle birlikte daha çok bireyselleşmeye başladığını görüyoruz. Daniel Framton, “sinemanın kesinlikle gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olmadığını ve böyle olmaktan her geçen gün biraz daha uzaklaştığını söyler. Ona göre sinema kendine has bir dünyadır” (2013: 11-12). Sinema teknik araçlarla anlatısını kurmak zorundadır. “Sinema, atmosferin (Aura) zayıflamasına, *Personality*'yi stüdyonun dışında yapay yoldan kurarak yanıt verir. Sinema alanındaki kapital tarafından desteklenen star kültü, kişiliğin artık çoktandır ancak bu kişiliğin mal karakteri içerisinde varlığını sürdürebilen büyüsunü konserve eder” (Benjamin, 2018: 66). Popüler sinema filmleri için durum böyledir. Star oyuncular, sadece tüketime dayalı, izleyiciyi yormayan, eğlendiren ve hoş vakit geçirmesini sağlayan filmlerdir. Ancak burada belgesel sinemayı farklı bir yere konumlandırmalıyız. Çünkü belgesel filmler, aurası'nın /özünün kavranabilmesi için izleyiciden bir çaba bekler. Anlatılan konuların ve içeriklerin kavranabilmesi için izleyicinin bir mesai harcaması ve zaman ayırması gerekir. Bu meselenin daha iyi anlaşılması adına kameraman ve ressamın üretim

aşamasındaki konumuna bakmamız faydalı olacaktır. Benjamin, kameraman ile ressamın konumunu cerrah ile büyücü arasındaki ilişkiye benzetir.

Ressam (*büyücü*), çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman (*cerrah*), olgunun dokusunun derinliklerine girer. Her ikisinin oluşturdukları resimler birbirinden ayrıdır. Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelir (Benjamin, 2018: 69).

Ressam anlatmak istediğini tuale fırça yardımıyla aktarırken, kameraman olayın içine dâhil olur ve oradan istenilen görüntüleri alır sonrasında da kurgu masasında bir bütünlük oluşturarak film ortaya çıkar. Filmlerin, negatif, 35 mm kameralarla çekildiği dönemlerde görüntü yönetmenleri birer büyücü gibidir. Filmler banyo edilmeden önce kimse nasıl bir görüntünün ortaya çıkacağını bilemezdi tıpkı resim bitmeden önce nasıl bir resmin ortaya çıkacağını ressamdan başka kimsenin bilmediği gibi. Ancak dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte herkesin anında görüntüyü görmesi, bu büyüün bozulmasına neden olmuştur. Görüntü yönetmenleri bir büyücünden cerraha dönüşmeye başlamışlardır. Kameramanın adeta bir cerrah gibi meselenin detayına inmesi belgesel film yapım sürecini akla getirir. Özellikle de gözlemci ve katılımcı belgesel film biçimlerini. Çünkü bu anlayışlarda kameraman aynı zamanda yönetmendir ve çekim yaptığı insanların her anını kaydederek sürekli notlar alır. Kracauer'nun da söylediği gibi, “belgeselci bir taraftan, olay örgüsünü dışlayarak objektifini dünyaya açabilecek hale gelmeyi amaçlar; diğer taraftan, yine aynı amaçla dramatik aksiyonu nişin içine sokması gerektiğini hisseder” (2015: 407).

Günümüzde cep telefonu, güvenlik kamerası görüntüleri ve amatör çekilmiş görüntüler izleyicide sanki bu görüntüler aracısız çekilmiş gibi bir izlenim yaratır. Tüm bu gelişmeler, üretim boyutundan tüketim boyutuna belgesel filmin yapımını değiştirmiştir. Tamamen bilgisayar ortamında yaratılan CGI belgeseller, kolaj çalışmalar ve yeni medya mecraları belgesel sinemanın aurasını değiştirmeye başlamıştır. Özellikle YouTube platformuna içeriklerin yüklenmesi belgesel sinemanın özünü oluşturan *hakikatin* değişmesine ve manipülasyonun çok fazla yapılmasına neden olmuştur. Yani bu durum gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanmasından çıkarak, özellikle de bilgisayar ortamında yaratılan görüntülerle yeni bir gerçeklik yaratılmasına dönüşmüştür. Nilüfer Pembecioğlu'nun da söylediği

gibi, “hızlı değişen bilgi aktarım olanakları, sürekli irdelenen eski ve yeni olgular, farklı aktarım olanakları ve bireyin değişen beklentileri karşısında, belgeselin belge olarak yaşama olasılığı da gitgide azalan ve kısalan döngüler içinde var olabilmektedir” (2009: 249). Belgesel filmlerin belge değerini korumaları her geçen gün biraz daha zorlaşmaktadır. Bunun önemli nedenlerinden biride, belgesel filmlerin tamamen izleyici odaklı bir yaklaşımın benimsenmesi durumunda eğlence içerikli bir videoya dönüşebilmesidir. Dave Saunders belgesel sinemanın içinde bulunduğu bu değişimi şöyle değerlendirir:

Bir süre öncesine kadar pazarlamacıların adını bile anmadığı belgesel – ileride göreceğimiz üzere nedenleri tam olarak anlayamamış olsa da – an itibariyle büyük ticari başarılarla imza atma potansiyeline sahip görünüyor. Sinema komplekslerinden mobil cihazlara kadar birçok farklı ortamda kendine yer bulmaya başaran belgesel sinema, izleyicilerin yalnızca entelektüel aydınlanma ya da siyasi ve toplumsal bilinç kazanma ihtiyaçlarını karşılamakla kalmıyor, aynı zamanda onlara eğlenceli gösteriler de sunuyor. “senaryosuz”, “gerçek” hayat, paranın karşılığını daha önce hiç bu kadar dolu dolu vermemişti (Saunders, 2014: 14).

Günümüzde popülerliği bir hayli artan belgesel sinemanın hakikate ince bir iplikle bağlı olan aurası kaçınılmaz olarak değişmektedir. Gerçekliğin kendine değil, izine sahip olduğumuz dönemde, belgesel sinemanın özünü oluşturan belge değerinin kaybolmaması ve içi boş eğlence içerikli videolara dönüşmemesi için teknolojik gelişmeleri, bu yönünü korumak için kullanmalıdır.

2.3.4. Simülasyon ve Simülakrlar Bağlamında Belgesel Sinemada Gerçeklik Sorunsalı

Sanat alanında gerçeklik meselesi her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle mekanik olarak sanat eserinin tekrar tekrar çoğaltılabilmesi sanat eserlerinin gerçeklikle olan bağını temelden sarsmıştır. Gerçeklikle her dönem yakın ilişki içinde olan belgesel sinema da bu değişimden payını almıştır. Sinema tarihinin ilk belgesel filmi *Kuzeyli Nanook*'ta (1922) Flaherty'nin çekim yaptığı karakterleri yönlendirdiği ve mizansen kurduğuna dair çokça tartışma yapılmıştır. Benzer şekilde İngiliz Belge Okulu filmlerinden *Night Mail* (1936) belgeselinde iç mekân postane çekimlerinin yapıldığı mekânlar, sonradan tasarlanmış ve mizansen kurulmuş hatta bazı sahnelerde yönetmenler de rol almıştır. Yani belgesel sinemanın salt gerçekliği aktardığını söylememiz günümüze geldiğimizde daha da problemleri bir hal

almaktadır. Bu anlamda sinemanın gerçekliği üzerine en çok tartışan kuramcı Andre Bazin, alan derinliği ve uzun planların gerçeklik hissiyatını arttırdığını söyler. Belgesellere ve İtalyan Yeni Gerçekçilik filmlerine övgüyle yaklaşır. Bunun yanı sıra biçimci kuramcılar, Eisenstein, Kuleşov ve Pudovkin ise filmlerin kurgu masasında ortaya çıkacağını savunurlar ve çekimlerden daha çok kurguya yani biçime önem verirler. Ancak dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte bu tartışmalar başka bir noktaya taşınmıştır. Gerçekçi ve biçimci kuramcıların tartışmalarının yerini elastik, algısal ve akışkan sinema gerçekliğinin aldığı görüyoruz. Belgesel filmlerde gerçeklik yönetmenin bakış açısına ve kameranın konumuna bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Başka bir deyişle, bu durumda gerçekliğin sadece bir parçası aktarılabilir. Dudley Andrew'in dediği gibi, “sinema sadece bir bakış değil, aynı zamanda bir bakış açısı da iletir” (2018: 52). Çekim aşamasından kurgu aşamasına kadar yönetmenin kaçınılmaz olarak tercihleri ve müdahaleleri vardır. Günümüzde artık her şeyin “kurulabilir” hale geldiğini söyleyen Uğur Kutay, bu durumu belgesel sinemada “gerçeklik krizi” olarak değerlendirir ve ortaya çıkan durumu şöyle açıklar:

Gerçeğin sinemasal temsilcisi olan belgesel sinema da estetik bir çöküş anına ulaşmış, biçim ve içerik uygulamaları yoluyla onlarca yıl boyunca kurmaca sinema ile arasında oluşturduğu ayrımlar yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Seyirci algısının gerçek ile kurmacayı birbirinden ayırt etmesini mümkün kılan sinematografik kodların netliğini yitirdiği bu dönemin en önemli olgusu, insanlık tarihi boyunca görülmemiş yoğunlukta bir “görüntü tüketimi” sonucu gerçekliğe dair imgelerin yavaş yavaş gerçekliği ortadan kaldırmasıdır (Kutay, 2016: 7).

Dijital teknolojinin yaygınlaşması ile birlikte herkesin belgesel film yapabilir hale gelmesi çok sayıda farklı yaklaşımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kurgusal belgesel, sahte belgesel, animasyon belgesel, yeni medya belgeseli gibi çok sayıda yeni tür ortaya çıkmıştır. Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi, “sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı – peki hala sanat mı? Maddi mallar gibi sanat da piyasanın taleplerini karşılamak için durmadan kendini yeniden işliyor. Sanatla alakası olmayan her şey sanata dönüşmekte. Şimdi her yerde sanat var sanatta bile” (Baudrillard, 2018: 12-21). Yeni medya platformları üzerinden herkesin sesini duyurması ve ortaya çıkardığı eserleri paylaşma imkânı bulması, görsel sanatları demokratikleştirmiştir. Ancak YouTube gibi platformlar üzerinden daha çok izlenme, beğenilme ve bundan maddi kazanç elde etme durumunun ortaya çıkması,

sanat eserinin içini boşatmış, tamamen popüler kültür ürünlerine dönüşmesine neden olmuştur.

Teknoloji geliştikçe, sinematografik etki kusursuzlaştıkça, yanılısama da çekip gitmiştir. Günümüz sineması ne ima tanır ne de yanılısama: Her şeyi hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür bir yüzeyde birbirine bağlar. Bu filmlerde en ufak bir boşluğa, aralığa, eksiltiye, sessizliğe yer yoktur – tıpkı, sinemanın kendine özgü imgesel nitelikleri yitirerek her geçen gün daha çok benzediği televizyon gibi. Yüksek çözünürlük denen şeye, bir başka deyişle, imgenin yararsızca kusursuzlaştırılmasına her geçen gün biraz daha yaklaşıyoruz (Baudrillard, 2018: 29).

Özellikle ana akım bilimkurgu ve fantastik filmler CGI ve yeşil perde önünde yapılan çekimlerle fiziksel gerçeklikten kopmuş, onun yerine kendi gerçekliklerini koymuşlardır. Belgesel sinema açısından baktığımızda ise, fiziksel gerçekliğe sonuna kadar bağlı olması gereken belgeseller son dönemlerde bilgisayar ortamında oluşturulmaya başlanmıştır. Özellikle *Beşir ile Vals* (2009), *Persepolis* (2007), *Öteki Tarafa Yolculuk* (2011) gibi belgeseller, stop motion, kolaj, fotoğraf ve animasyon teknikleri kullanılarak bilgisayar ortamında yapılmışlardır. Bu durum izleyiciler için görsel şölen sunmasına rağmen belgesel sinemanın fiziksel gerçekliğe olan bağlılığını koparmakta ve gerçekliğin yerini simülakrlar almaktadır. Günümüzde gerçekliğin dönüşümüyle ilgili olarak Baudrillard şunları söyler:

Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle gerçeğin akılcı bir görünüme sahip olmasına gerek yoktur, çünkü “gerçek” ideal ya da olumsuz süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Gerçek artık işlemsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur. Bu atmosferden yoksun bir hiper uzamda kombinatuvar modeller yayan, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek yani hipergerçektir (Baudrillard, 2012: 14-15).

Gerçeklik anlayışımızın değiştiği bu dönemde varolan gerçekliğin yerini gerçekten daha gerçek olan simülasyonlar almıştır. Kusursuz bir şekilde bilgisayar ortamında yaratılan bu dünyada neyin gerçek neyin gerçek olmadığına farkına varmak oldukça zor bir hale gelmiştir. Bu nedenle “sinema artık algısal ve elastik gerçeklik üzerinden ilerleyecektir” (Erkılıç, 2016: 106). Bunun en önemli nedeni ise, yeni medya kanalları nedeniyle sonsuz sayıda içeriğin üretilmesi, depolanması ve her şeyin çok hızlı tüketilebilir hale gelmesidir. Ortaya çıkan bu durum tüm içeriklerin eğlenceye yönelik hazırlanmasına neden olmaktadır. Youtube, Netflix gibi dijital içerik platformları yoğun enformasyonun olduğu alanlar haline gelmiştir. Artık asıl

mesele enformasyona ulaşmak değil, doğru enformasyonu bulmak olmuştur. Postman'ın da ifade ettiği gibi:

Yeni teknolojiler, eskiden beri süre gelen enformasyon sorununu tepetaklak etmiştir: İnsanlar bir zamanlar enformasyona gerçek hayat ortamlarını kendileri yönlendirebilmek amacıyla ihtiyaç duyarlarken, şimdilerde, aslında hiçbir işe yaramayan enformasyonların görünüşte yararlı olabileceği bağlamları yaratmak zorunda kalmaktadırlar (2019: 99).

Her şeyin yaratılan imajlarla tanımlandığı bir dönemde, hakikatin yerini imajlar almaktadır. Gerçekliğin yerini ondan daha gerçek olan simülasyonların aldığı bir dönemde amacı izleyiciye sinematografik bir dille gerçekleri aktarmak olan belgesel sinema gerçekliğe nasıl yaklaşacak? Dijital teknolojinin getirdiklerini belgesel sinemanın yüzyıllık gerçekliğe dayanan yapısını manipüle etmek için mi kullanacak? Yoksa, gerçekliğe daha fazla yaklaşmak adına kendi biçimsel yapısına mı dâhil edecek? Tuğba Elmacı bu durumu şöyle değerlendirmektedir: Belgesel sinemanın estetik kaygılarının türü getirdiği noktada belgeselin sadık kalmak zorunda olduğu gerçeğe ya da nesnellığe yaklaşma prensibi dramatisasyonun yoğun kullanılmasıyla zedelenmektedir. Dramatisasyonun bu kadar yoğun kullanıldığı belgesellerde, belgeselin ön kabulü olan gerçekliğe yakınlık ya da gerçekliğin sunumunda anlam kaymakta ve izleyici kurmaca film izleme pratiğine çekilmektedir (2011: 46). Yeni teknolojilerle birlikte belgesel filmler izleyiciyi filmin içine dahil etmek için kurmaca unsurları kullanırken, kurmaca filmler ise gerçeklik hissiyatını arttırmak amacıyla belgesel filmlerin kodlarını kullanmaktadır. İç içe geçmiş olan bu yapıyı Jean Baudrillard şöyle ifade etmektedir:

Film canlı ve çarpıcı bir betimleme, bir ayna işlevi gören bir öyküdür. Sinema kendi kendini taklit edebilmekte, kendi kendinden kopya çekebilme, kendi klasiklerini yeniden çekebilme, özgün mitlerini yeniden gündeme getirebilme, özgün sessiz filmlerden daha da kusursuz sessiz filmler üretebilmektedir. Bütün bunlar mantıklı açıklamalardır. Yitirilmiş nesne (yani biz) nasıl anlamını yitirmekte olan bir gönderen sistemi tarafından büyülenmişse(k), sinema da yitirilmiş bir nesne olarak kendi kendisi tarafından büyülenmiştir. Yani hem gerçek hem de sinema sahip oldukları özgünlüğü yitirmişlerdir (Baudrillard, 2012: 74).

Filmin izleyiciye ulaşma süreçleri olan yapım, dağıtım ve gösterim boyutları yeni teknolojilerle değişim göstermiştir. Bu sürecin en önemli unsuru olan yönetmenin görme, düşünme biçimini ortaya koyan, kamerayla doğrudan kayıt yapma şekli de değişmiştir. Adrew'inde söylediği gibi, kurmaca ya da belgesel

filmler bir süre sonra çekimlerini yaptıkları nesnelere eşit ölçüde uzaklaşır. Çekildikten bir süre sonra tap edildikleri için zamansal olarak bir kesintiye maruz kalırlar. Kesinti ne kadar büyük olursa ortaya çıkan görselin çekiciliği de o kadar fazla olur. Bazi'nin de dikkat çektiği gibi, televizyon tüm bunları değiştirir; televizyonda yayınlanmışsa “belgesel, seyirciyle eş zamanlı bir hal alır, böylece izleyici kameranın önünde canlı bir şekilde gerçekleşmekte olan olaya iştirak etmeye sürüklenir” (Andrew, 2018: 37). Dijital teknolojilerle birlikte eş zamanlılık ve etkileşim seviyesinin daha da arttığını söyleyebiliriz.

Gözlemci bir anlayışla toplumsal oyunculara hiç müdahale etmeden “duvardaki sinekmiş” gibi çekim yapmak onları oldukları gibi çektiğiniz anlamına gelmez. Çünkü kamera bulunduğu ortamda gerçekliği değiştirir ve kameranın varlığı, yorumu, bakışı ve düşüncesi çekilen görüntülerin üzerinde etkilidir. Bu durumla ilgi olarak Jean Baudrillard 1971 yılında Loud ailesinin çekim sürecini örnek verir. Yedi ay boyunca aralıksız süren çekimlerin sonucunda 300 saatlik görüntü elde edilir. Üstelik bu filmin bir senaryosu da yoktur. Bir ailenin yaşadığı dramatik ve keyifli anlar kesintisiz bir şekilde “el değmemiş” bir hikâye gibi sunulmuştur. Olayın kötü olan yanı bu filmin çekimlerinin bitirilmesinden sonra ailenin darmadağın olmasıdır. Bu parçalanmanın nedeni televizyon mudur? Peki, televizyon olmasaydı, bu aile yaşantısını sürdürebilecek miydi? (Baudrillard, 2012: 49). Çekimler ilk başladığında iki tür gerçeklikten söz edebiliriz. İlki, ailenin devam eden gündelik gerçekliği, ikincisi ise kameranın onlara farkında olmadan dayattığı gerçekliktir. Uzun süre devam eden çekimler süresince karakterler kendi gerçekliklerini yitirmişler ve kameranın gerçekliğine adapte olmuşlardır. Postman'ın dediği gibi, “araç (medium), hakikate ilişkin fikirlerimizi tanımlama ve düzenleme biçimlerimizde de her zaman kendine bir yer bulmuştur” (2019: 30). Yani bir süre sonra Loud ailesi araca(media) boyun eğmiştir.

Loud ailesini sanki TV kamerası evin içinde değilmiş gibi çektik yaklaşımı ise daha da tuhaftır. Yönetmen: “Aile sanki biz orada değilmiş gibi davrandı ve yaşadı” diyerek kendi kendine böbürlenmektedir. Bu saçma, paradoksal bir açıklamadır, çünkü ne doğru ne yanlış yalnızca bir düşüncedir. “Sanki biz orada değilmişiz gibi” sözüyle “sanki siz oradaymışsınız gibi” sözü aynı anlama gelmektedir. Zaten yirmi milyon seyirciyi baştan çıkartan şey de işte bu paradoks, bu ütopya olup, programı izleyenler gerçekte “röntgencilik” yaparak alacakları zevkten fazlasını almışlardır. Söz konusu olan şey televizyonun sunduğu “hakikatle” ilgili bir

sır ya da ahlâksızlık değil, gerçek ya da hipergerçek estetiğin yol açtığı bir tür ürpertidir (Baudrillard, 2012: 49-50).

Loud ailesi örneğinde olduğu gibi, belgesel film yönetmenleri, çekim sürecinde müdahale etmeden çektiğini ve gerçekliği yakaladığını düşünürken belki de çekim yaptığın toplumsal oyuncular kameranın gerçekliğini benimsemişler ve ona göre hareket etmeye başlamışlardır. Paul Arthur'un da söylediği gibi, “tarz ya da anlatım size hakikatin garantisini veremez. Hiçbir şey hakikati garanti edemez” (1993: 127).

Fiziksel gerçekliğin çekimi sırasında bu durumlar ortaya çıkarken belgesel sinemanın mücadele etmesi veya biçimine dâhil etmesi gereken başka bir durum ise canlandırmadır. Buradaki canlandırmadan kasıt, yıllar önce var olan bir olayın başka karakterler tarafından inandırıcılığı arttırmak amacıyla tekrardan canlandırılması değildir. Buradaki canlandırma yıllar önce gerçekleşmiş bir olayın tamamen docu-drama şeklinde yapılmasıdır yani kurmaca bir içerikle verilmesidir. Bu durum gerçekliğin bir kenara bırakılarak tamamen izleyicinin filmle özdeşleşmesine hizmet etmektedir. Aslında “simülasyon bir simülakra dönüştürdüğü yeniden canlandırma düzeninin tamamını kapsamış durumdadır. Simülasyon her yerde bir caydırma stratejisiyle örtüşen gerçeği ve hiper gerçeği kapsayan bir stratejidir” (Öker, 2005: 214-215). Yine son dönemlerde yaygınlaşan türlerden biri de sahte-belgesellerdir. Bu yapımlara, *This Is Spinal Tap* (1984), *Köpeği Isıran Adam* (1992), *Aylak Vampirler* (2014) gibi filmler örnek olarak verilebilir. İçeriği tamamen kurmaca olan yapımlar, inandırıcılıklarını arttırmak için belgesel sinemanın kodlarını kullanırlar. Ekranlarla çevrili olan dünyamızı orjinaline benzeyen hatta orjinaliyle sahtesini ayırt etmemizin mümkün olmadığı görüntüler çevrelemiş durumda. Baudrillard bu durumu şöyle değerlendirir:

Görüldüğü gibi her yerde tuhaf denilebilecek bir şekilde orijinaline benzeyen bir evrende yaşıyoruz. Şeyler harıl harıl kendi ikizlerini üretmeye çalışıyorlar. Ancak geleneklerin iddia ettiği gibi bu şeylerin yakında ortadan kalkması söz konusu değildir, zira artık ölme hakkı da ellerinden alınan şeylerin yaşama hakkı da ellerinden alınmıştır. Tıpkı “funeral homes”un (cenaze işleriyle ilgilenen şirketler) ölüye gömülmeden önce makyajla o insanın yaşarken sahip olduğu görünümünden daha doğal ve mütebessim bir görünüm kazandırmaları gibi (Baudrillard, 2012: 27).

Dijital teknoloji, gerçekliği yakalama iddiasında olan belgesel sinema için oldukça önemli bir dönüşüme neden olmuştur. Özellikle kurmaca filmlerin gerçeklik

hissiyatını arttırmak için kullandıkları sallanan kamera, güvenlik kamerası ve cep telefonu görüntüleri neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğu üzerine sorularımızın daha da armasına neden olmuştur. Bu durumun “yeni bir görsel kültürü yaratabilecek kadar farklı olduğu göz ardı edilmemelidir” (Özden, 2009: 121). Ortaya çıkan bu yeni görsel kültürde Baudrillard, “simülasyonun olsa olsa sanata karşı bir meydan okuma olduğunu söyler” (2018: 15). Böyle bir meydan okuma karşısında, belgesel sinema, gerçeklikle olan bağıny yeni estetik yaklaşımlarla tekrardan şekillendirecek ya da tamamen dijital platformların dayatması olan eğlence içeriklerinin hâkim olduğu beğenilme ve çok izlenme kaygısı güderek gerçekliği bir kenara bırakacaktır.

2.3.5. Türsel Sınırların Kaybolması: Kurmaca –Belgesel Etkileşimi

İlk film gösteriminden günümüze kadar geçen sürede gerçekliğe yaklaşımları bakımından kurmaca ve belgesel filmler birbirleriyle sürekli etkileşim halindedir. İlk gösterimde seyirciler izledikleri görüntülerin belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğunu sorgulamadılar. Onlar için önemli olan perdedeki büyülü görüntüleri izleyebilmektir. Ancak Lumiere kardeşler tarafından çekilen ilk görüntüler sıradan insanların günlük rutinlerini konu alıyordu. İzleyiciler bir süre sonra standartlaşan bu anlatımdan sıkıldılar ve perdede yeni görüntüler görmek istediler. Bu noktada devreye aslen illüzyonist olan George Melies girdi ve sinema hileleriyle görüntülere kurmaca öğeler kattı ve böylece sinemada kurmaca - belgesel ayrımı ortaya çıkmış oldu. Pascal Bonitzer’in de ifade ettiği gibi “nasıl sinemanın göz boyayıcı bir işlevi, Melies tarafı varsa, belgesel bir işlevi Lumiere tarafı vardır” (2017: 119). Lumiere kardeşler ve Melies sinemayı iki farklı kutba ayırdılar. O dönemden günümüze kadar geçen süreçte en çok izleyici kitlesine ulaşan filmlerin kurmaca filmler olduğu görülür. Ancak filmler türsel olarak kurmaca ve belgesel olarak iki farklı türe ayrılmalarına rağmen birbirlerinin yöntem ve tekniklerinden faydalanmışlardır. Diğer bir ifadeyle, aslında Méliès ve Lumiere kardeşler birbirlerinin konuya yaklaşımlarından etkilendiler. Melies tarihsel olayların da çekimini yapmıştır. Lumièrelere ise filmlerini daha ilgi çekici hale getirmek için bazen kurmaca öyküler kullanmışlardır. “Onlar belgesel film yapımının karmaşık yönlerini öylesine oluşturdu ki – belgesel gibi görünmesi için yapılan kurmaca bir film olan – Blair Cadısı’na kadar uzanan süreçte artık bir türü kesin bir biçimde tanımlamak zor hale

gelmiştir” (Kolker, 2009: 279). Yönetmenlerin karakterlerini veya toplumsal oyuncularını yönlendirmeleri Robert Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* (1922) belgesellinden bu yana doğrudan ya da dolaylı bir şekilde belgesel filmlerde varlığını devam ettirmektedir. Micheal Moore, bu yaklaşımla ilgili şöyle bir değerlendirme yapar: “Ben film yapıyorum. Kitap yazıyorum. Kurgusal olmayan kitapla kurgusal olan kitap arasında bir ayrım yapmıyorum. Aynıısı filmler için de geçerlidir” (Saunders, 2014: 92). Belgesel film yapımında her zaman yenilikçi bir üslup benimseyen Michael Moore, ilk film gösteriminden beri bu anlayışın devam ettiğini ve filmleri türsel olarak bir ayrıma tabi tutmadığını belirtir. Zaman içerisinde belgesel film yönetmenleri gerçeklikle olan bağlarını koparmadan teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak yeni anlatım tarzları geliştirmişlerdir. Böylece hem kurmaca filmler hem de belgesel filmler etkileşim içerisine girmiştir. Bu bağlamda Kracauer türlerin özelliklerinin tam anlamıyla belirlenemeyeceğini ve herhangi bir sınırlandırma yapmanın doğru olmadığını savunur ve şöyle devam eder:

Bir mecranın özellikleri tam olarak tanımlanmaya gelmez. Dolayısıyla böyle özellikler koymak ve bunları estetik analiz için başlangıç noktası olarak kullanmak söz konusu olamaz. Bir mecraya neyin uygun olduğu dogmatik bir şekilde peşinen belirlenemez. Devrimci bir sanatçı, çalışmalarının ait olduğu mecranın “doğası” ile ilgili evvelki spekülasyonların hepsini altüst edebilir (Kracauer, 2015: 86 - 87).

Tıpkı *The Blair Witch Project* (1999) filminde olduğu gibi bir yönetmen yaptığı bir filmle türsel sınırları yok edebilir. Toplumsal ve teknolojik gelişmeler *The Blair Witch Project* filmine kadar gelen süreçte, kurmaca sinemada, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından, Fransız Yeni Dalga’ya ve Dogma 95 akımlarına kadar, belgesel sinemada ise Sinema- Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı - Göz gibi çok sayıda yeni anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu anlayışların ortaya çıkmasındaki en önemli mesele ise taşınabilir ses ve görüntü kayıt cihazlarının icat edilmesidir. Bu sayede kurmaca filmler stüdyo dışına taşınmış ve düşük bütçelerle filmler çekilmeye başlanmıştır. Ayrıca sıradan insanlar, gerçek sokaklar, gündelik hayat filmlerde yer almaya başlamıştır. Kolker’e göre, “İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisi çok büyük olmuştur ve belgeseli de etkilemiştir” (2009: 288). Belgesel sinema için baktığımızda ise gözlemci ve katılımcı anlayış bu dönemlerde yaygınlaşmıştır ve böylece yönetmen aynı zamanda kameraman ve hatta filmin karakterine dönüşmüş adeta bir cerrah gibi konusunun derinliklerine inerek çekim yapma imkânına sahip

olmuştur. Buradaki amaç “kurmaca filmlerde inandırıcılığı sağlamak, belgesel filmlerde ise gerçeğe ulaşmaktır” (Ak, 2019: 152). Yaşanan bu gelişmeler görüldüğü gibi iki türün yapısını da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Robert Kolker, gözlemci belgeselciler, Jean Rouch’un, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Frederick Wiseman, David ve Albert Maysles’in Hollywood devamlılık stiline kimi yönlerini taklit etmeye çalıştığını söyler. Ancak bu devamlılıkla gündelik hayatına devam eden insanların, kendi kişisel ilişkilerini düzenlemelerinin süregiden sürecini iletmesi amaçlanır (Kolker, 2009: 288-289). Buradaki en önemli fark kurmaca filmlerin sallanan kamera ve televizyon estetiğine yakın görüntülerle izleyicinin gerçeklik hissiyatına kapılarak özdeşleşmesini sağlamaktır. Ancak kimi zaman da yönetmenler izleyicinin filme yabancılaşması için bu tarz görüntüleri kullanabilirler. Ancak kurmaca sinema çoğunlukla izleyiciyi daha fazla filmin içine dâhil etmek için bu tekniği kullanır. Belgesel filmlerde ise yönetmenler sıradan olana ve gerçek hayata yönelirler ve olanı olduğu yerde çekme yöntemine başvururlar. Bu çekimi yapılan fiziksel gerçekliğin olduğu gibi filme yansıdığı anlamına gelmez. Çünkü görüntüye alındığını bilen veya hisseden biri kameranın gerçekliğine bürünebilir. Bu nedenle kamerayı konumlandığı yer ve seçtiği kişilerden itibaren belgesel yönetmeni, zihninde oluşturduğu dünyayı kurmaya başlamış demektir. Yani salt gerçekliğin olduğu gibi aktarılması belgeselde mümkün değildir ve gerçekliği yakalama olasılığı kadrajla sınırlıdır. Bu nedenle kurmaca filmler çoğunlukla özdeşleşmeyi sağlamak adına belgesel türünün kodlarını kullanırken, belgesel filmler ise dramatik yapısını kurmak adına mizansen kurabilir ve toplumsal oyuncuları kimi zaman yönlendirebilir. Roy Ames’a göre, “yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir ve bu diğer öğelerin de hesaba katılabilmesi (ki katılmalıdır da) anlamına gelir” (2011: 21). Bu anlayış özellikle son dönem belgesel filmlerde oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir. Errol Morris ve benzer anlayışı benimseyen yönetmenler objektiflik ve nesnellik yanılsamasının türsel veriler olmadığını yaptıkları filmlerle ortaya koydular. Örneğin “Michael Moore gibi bazı belgesel yönetmenleri, *Roger and Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002) ve televizyon için yaptığı çalışmalarda, kendilerini gözlemin merkezine getirir, kameranın varlığı olmaksızın olmayacak olayları tahrik eden araçlar haline getirirler” (Kolker, 2009: 291). Michael Moore gibi yönetmenler, provokatif bir dil

kullanarak kendilerini belgesel filmin merkezine koyarlar. Bu anlayışta gözlemci biçimde olduğu gibi yönetmen sadece olayları pasif bir şekilde dışardan gözlemleyen değil, katılımcı bir yöntemle filmin anlatısına dâhil olan kişiye dönüşmektedir.

Özellikle de Errol Morris *The Thin Blue Line* (1988) ve *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.*'de (1999) belgeselin türsel geleneklerine giderek daha sert bir şekilde saldırdılar. *The Thin Blue Line*'da Morris bir cinayet davasında olayı yeniden canlandırmak için polisleri ve suçlanan kişiyi kullanır ve film tamamlandığında suçlanan kişinin masum olduğu kanıtlanır. *Mr. Death* televizyon belgesellerinin anlatıcı kişi stiline nasıl konunun iç yüzünü kavrayıcı ve hatta altüst edici amaçlarla kullanılabileceğinin bir örneğidir (Kolker, 2009: 290).

Dijital teknolojinin gelişmesi, belgesel filmin etik ve estetik boyutunda önemli değişimlere neden olmuştur. Özellikle yeni medya mecralarının yaygınlaşması ve herkesin görüntüler üzerinde bir hâkimiyet kurmaya başlaması, neyin gerçek neyin sahte olduğunu kavraması için izleyiciye daha fazla sorumluluk yüklemektedir. Ancak burada en önemli görev tabii ki belgesel film yönetmenine düşmektedir. Asuman Susam'ında dediği gibi, “dijital teknoloji, teknik olarak mükemmel görüntüyü sunarken; ahlaki olarak, aslında var olmayan görüntülerin de gerçek görüntülere yakın mükemmellikte ortaya çıkışıyla ilgili tartışmaları gündeme getiriyor. Neyin gerçek neyin sahte olduğu, belki de kısa süre sonra anlaşılmaz olacak” (2015: 149). Bazı teknolojik gelişmeler ve bunlara bağlı olarak ortaya koyulan üsluplar, bizi görüntü ve gerçeklik arasında mükemmele yakın bir bağlantı olduğuna inanmaya iter. Ancak bunların hepsi, aslında üretilmiş ya da tasarlanmış olana gerçeklik izlenimi vermek için kullanılıyor olabilir (Nichols, 2017: 13). Özellikle kurmaca filmler sahicilik izlenimi yaratmak amacıyla amatör çekimlere, güvenlik kamerası görüntülerine ve cep telefonu görüntülerine fazlaca başvurur. Bunun nedeni izleyicinin perdede ve ekranda izlediği bu görüntülere gündelik hayatında aşına olmasıdır. Bu tarz görüntüler izleyiciye oldukça doğal görünmektedir. Kurmaca film yönetmenleri, belgesel film yönetmenlerinin kullandığı bir yöntem olan amatör görüntüleri büyük bir iştahla filmlerinde kullanmaktadırlar. Alejandro González Iñárritu tarafından yönetilen *Paramparça Aşklar ve Köpekler* (2002), *Babil* (2006) filmlerinde hikâye paralel kurguyla anlatılır. Burada kamera sürekli sallanır, kadraj bozulur, ışık patlar, sıçramalar ortaya çıkar.

İñárritu, biçimin gücünü kullanarak amatör görüntü hissiyatıyla doğallık izlenimi yaratmak istemiştir. Benzer bir biçimsel üslubu Steven Soderbergh, *Traffic* (2000) ve *Che* (2008) filmlerinde kullanmıştır. Soderberg, *Che*'nin çekimlerinde dijital kamera kullanımını ve film çekimine etkilerini şöyle değerlendirir: “Dijital kameraların 40 derece sıcakta kolay taşınabilir olması, flash disk’e kaydedilmesi ve 15 saniyede bataryasının değişmesi. Film kameralarından çok daha iyi görünüyordu” (Side by Side, 2012). Soderberg, dijital teknolojinin imkânlarını filmin üslubunu kurmak için kullanmış ve *Unsane* (2018) filmini tamamen cep telefonu ile çekmiştir. Yine Fatih Akın, *Duvara Karşı* (2004) filminde belgesel tekniğine fazlasıyla yer vermiş, sallanan kamerayı, ışık patlamalarını oldukça fazla kullanmış ve filmin tamamını omuz kamerasıyla çekmiştir. Akın, bir söyleşisinde belgesel estetiğini bilinçli olarak gerçeklik hissiyatını arttırmak için kullandığını söylemiştir. *The Blair Witch Project* (1999), *Paranormal Activity* (2007) gibi korku-gerilim türündeki filmler ise bu anlayışın uç noktalarını oluşturmaktadır. Bu filmler İzleyicide gerçeklik yanılsaması yaratmak için belgesel estetiğini büyük bir hevesle kullanmışlardır. El kamerası ve güvenlik kamerası görüntülerinin sıradan insanlar tarafından çekileceği düşüncesi, izleyicilerin zihninde gerçeklik hissiyatı yaratmaktadır. Andrew’in de söylediği gibi, “tabiatı gereği ham görüntü, bir acemi tarafından veya kazara çekildiğinde bile salt canlandırmadan bir şekilde daha büyüleyici olabilir çünkü fotoğrafı temel almıştır” (2018: 49). Korku ve gerilim türündeki filmler inandırıcılıklarını arttırmak ve yetersiz bütçelerinin açığını kapatmak amacıyla bu tarz biçimsel denemeleri kullanmaktadır. Mehmet Köprüye göre, “bu yeni yaklaşımın doğalcılığı İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Cinema-Verite’nin aksine sadece biçimsel alanla sınırlıdır” (2010: 101). Bill Nichols, bu durumu şöyle değerlendirir:

Pek çok kurmaca filmde, anlatılan öykü gerçek olaylara dayansa bile esasen yönetmene aittir. “Bu gerçek bir öyküdür” ibaresi, konusunu tarihsel olaylardan alan kurmaca filmlerin başında sıklıkla yer alır. Schindler’in Listesi, Oscar Schindler’in kendisi ya da kurtardığı insanlar tarafından anlatılan bir öykü değil, önemli bir kısmı tarihsel olaylara dayansa da, Schindler’in öyküsünün Steven Spielberg tarafından anlatılan hayali ve alegorik bir temsilidir (Nichols, 2017: 32).

Tarihsel, gerçek olayları tanıklıkların anlattıkları üzerinden izlemekle bunun hikâyeleştirilerek aktarılması arasında büyük bir fark vardır. Çünkü belgesel film gerçekten bu olayları yaşamış insanları konu alır. Yani “belgesel film yönetmeni

uzun ya da kısa olan öyküsünü bir ‘imge’ (hayal) üzerine değil, belge üzerine kurar” (Aytekin, 2017: 17). Kurmaca filmlerde ise, anlatılan hikâyelerden bir senaryo yazılarak gerçek karakterlerin yerine oyuncular, gerçek mekânların yerine ise sonradan tasarlanmış mekânlar koyulur. Ortaya çıkan bu amatör estetik ve kusurlu görüntüler gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın da kaybolmasına neden olmuştur. Bu estetik anlayışın ortaya çıkmasının nedenlerinden biri de televizyonun yaygınlaşmasıdır. Televizyon haberlerinin, anındalığına ve spontan görüntülerine izleyici alışmış ve bu görüntülerin gerçek olduğuna dair bir düşünce oluşmuştur. Pezzella’nın da ifade ettiği gibi,

Televizyon, seyircinin ve olayın tam bir eş zamanlılığında, var oluşun anlık görüntüsünü üretebilir. Eğer televizyon haberinde, canlı yayında bana bir çarpma gösteriliyorsa, basitçe yeniden üretilmiş bir görüntüden fazlasını izlerim, çünkü gerçekten de o anda bir asker o anda el bombasıyla ölmek üzeredir, ama yine de bu gerçeklikten daha azdır, çünkü çerçeve birçok olasılık arasından önceden seçilmiştir (Pezzella, 2006: 33).

Pezzella, televizyonun gerçeği basitçe yeniden üretmediğini savunur ancak gerçek olan haber görüntüsünde de hangi görüntünün hangi çekim ölçeğinde çekileceğine karar veren kameranın arkasındaki gözdür. Teknik ve estetik arayışlar, dönemseller olarak değişen değerlerin yanı sıra toplumsal ve bireysel algılarda görülen farklılıklarla da şekillenmiştir. Televizyondan yeni medya ortamlarına multimedya araçlarının kullanım alanları, yaratılan dijital mecralar, gerçekle seyirci arasındaki ilişkinin neredeyse tamamıyla değişmesine yol açmıştır (Susam, 2015: 152). Yönetmenler kaçınılmaz olarak gerçekliğe müdahale ederler. Ancak gündelik hayatta izleyicinin daha çok küçük ekranlarda film ve dizi izlemesi seyirci alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Televizyon haberlerinden Instagram, Facebook ve YouTube videolarına kadar amatör görüntüler izleyicilerin çevresini sarmıştır. Çünkü artık herkes kendi hikâyesini yaratabilmektedir. Bu nedenle Pascal Bonitzer sinemanın gerçeklikle olan bağlantısının tamamıyla sağlıksız olduğunu söyler. Ona göre “bu, iki yönde böyledir: ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan ‘konu’ lara doğru. Sinema, izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz. Müdahale etmek zorundadır. Hem de çoğu zaman yıkıcı biçimde” (2017: 87). Hem belgesel filmler hem de kurmaca filmler gerçekliğe müdahale ederler. Belgesel filmler müdahaleyi daha naif biçimde yaparken, kurmaca filmler tamamen olayı

yeniden kurgular. Bu bağlamda Nichols, kurmaca filmlere benzeyen belgesel filmlerin her geçen gün sayısının artmaya başladığını söyler ve şöyle devam eder:

Dziga Vertov'un hakaretler yağdırdığı ve John Grierson'ın küçümseyerek baktığı kurgusal sinema tekniklerine geri dönmek konusunda gösterilen heves, aynı zamanda bize belgesel formunda çarpıcı bir yeniden doğuşun yaşandığını işaret eder... Teatral belgeseller duygusal etkiye hatırı sayılır bir önem atfederler. Öznelliklerini itiraf ederek kamusal tartışma alanı yaratacak türden bir fikirler çatışması ortaya koyarlar... yapmacıklığa hangi dereceye kadar izin vereceğiz? Röportajları tamamen senaryolaştırmak mümkün müdür? Geçmişteki olayları yeniden canlandırıp, farklı görüş açıları sağlamak için olan bitenlerin farklı versiyonlarını ortaya koyabilir miyiz?...her belgesel, izleyicisinin güvenini kazanmak ister, sonra da bu güveni zedeleyerek kendini tehlikeye atar (Nichols, 2007: 82-83).

Ortaya konulan bu yeni anlayışta yönetmenlerin yeni anlatım formları araması oldukça önemlidir. Çünkü “mecralar kendi aralarında alıp verirler, birbirlerini alıntılarlar ve sanki dev bir aynalı salondaymışcasına devamlı birbirlerini yansıtırlar” (Gaudreault & Marion, 2020: 9). Bu nedenle yeni nesil yönetmenler belli kalıplar içerisinde filmlerini gerçekleştirmek yerine farklı türsel yaklaşımlardan beslenerek sinemaya farklı bir soluk getirmeyi başarmışlardır. Özellikle filmlere biçimsel anlamda çok fazla yenilik getiren teknolojinin kaçınılmaz etkisi söz konusudur. Türk sinemasında, *İki Dil Bir Bavul* (2008), *11'e 10 Kala* (2009), *Köprüdekiler* (2009), *Devir* (2013) ve *Sivas* (2014) filmleri bu anlamdaki önemli örneklerdir. Bu filmleri diğerlerinden ayıran özellikleri karakterlerin kendi gerçeklikleriyle filmde yer almaları, gerçek mekânda çekilmelerinin yanı sıra stilize estetiğin yerine belgesel estetiğini kullanmalarındır. Bu filmler izleyiciye gerçeklik hissiyatını oldukça gerçekçi bir şekilde vermektedir ve filmler katıldığı festivallerde kimi zaman belgesel kategorisinde kimi zamanda kurmaca film kategorisinin de değerlendirilmişlerdir. Bu tarz biçimsel anlayışa sahip filmlerin festivallerde kabul görmesi, herkesin film yapmak için cesaret toplamasına ve benzer filmlerin yapılmasını sağlamıştır. Aynı şekilde *Teldeki Adam* (2008), *Koy* (2009) ve *Bal Ülkesi* (2019) gibi kurmaca film anlatısını kullanan belgesellerin sayısı da her geçen gün artmaktadır. Türsel sınırların kaybolmasıyla, bir filmin kurmaca mı belgesel mi olduğu yakın zamanda anlaşılacak hale gelebilir. Pezzela, kurmaca ve belgesel filmlerin gerçekliğe yaklaşımlarını şöyle değerlendirir: “Gösteri sineması gerçekliğin bir simulakr'ıyla dogmatik bir özdeşleşme yaratmaya, anlatımcı sinema ise görüntünün gerçekliğini ve uzaklığını vurgulamaya çalışır” (2006: 43). Kurmaca filmler üretim araçlarını

gizledikleri ve görünmez kıldıkları sürece izleyicinin karakterlerle daha fazla özdeşleşmesini sağlar. Ancak ortaya çıkan bu yeni biçimsel anlayışta izleyici çekim araçlarını ve çekim sürecini görmesine rağmen filme yabancılaşmak (Fransız Yeni Dalga filmlerinde olduğu gibi) yerine yaratılan yapay gerçeklik nedeniyle daha fazla özdeşleşmektedir. İzleyicinin her geçen gün bu tür filmlere ilgi duymasıyla birlikte ticari kaygı güden Hollywood yapımcıları, stilize estetik yerine belgesel estetiğini kullanan filmler yapmaya başlamışlardır. Kurmaca - belgesel etkileşiminin bu kadar artması, teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak, yönetmenlerin yeni biçimsel arayışları ve ticari kaygılarla ortaya çıkmıştır. Bonitzer'in de söylediği gibi şunu da gözden kaçırmamak gerekir. Kurmacada olsa belgesel de olsa “film yapmak her zaman ayrıntılarda hile yapmaktır” (2017: 87).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİJİTALLEŞME VE YENİ MEDYA DÖNEMİNDE BELGESEL FİLM ESTETİĞİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

*“ Her şey yalan, hiçbir şey doğru değil
ancak yine de hakikati gösteriyor”
(Kiyarüstemi, 2018: 12)*

Dijitalleşme ve yeni medya döneminde yapılan belgesel filmlerin estetik yapılarının değerlendirildiği çalışmanın bu bölümünde, amaçlı örneklemeyle belirlenen belgesel filmler içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu kapsamda öncelikle dijital dönemde yapılan ve geleneksel normlara sahip belgeseller kusurlu estetik kavramsallaştırması altında, arayüz üzerinden tasarlanan interaktif belgeseller arayüz estetiği kavramsallaştırması altında ve günümüzde en çok video izlenen ve içerik yüklenen mecralardan biri olan YouTube için yapılan belgeseller de YouTube estetiği kavramsallaştırması altında değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda, belgesel filmde kusurlu estetik başlığı altında aşağıdaki temalara yer verilmiştir:

- Belgesel Filmde Kusurlu Estetik
- Başkasının Görüntüleri Üzerine Kurgu İnşa Etmek,
- Görüntü Toplayıcılığı: Kamerasını Kaleme Dönüştüren Yönetmen,
- Sarsıntılı Kamera ve Düzeni Bozuk Objektif,
- Film Nesnesinin Film Öznesi Haline Gelmesi; Bakışın El Değiştirmesi

Belirlenen temalar altında, örneklem olarak seçilen filmler üzerinden dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıktığı düşünülen kusurlu estetik çok yönlü ve derinlemesine incelenmiştir. Tek tek filmler üzerinden gitmektense, temalar üzerinden konuyla bağlantılı olarak filmler akış içerisinde değerlendirilmiş ve alanla ilgili çalışmalar yapan kuramcılarının çalışmalarından faydalanılmıştır. Bu yaklaşımın benimsenmesi çalışmanın anlaşılabilirliği ve bütünlüğü açısından oldukça önemlidir. Belirlenen temalarla bağlantılı olarak dijitalleşmeyle birlikte belgesel sinema anlayışında ortaya çıktığı düşünülen estetik yapı sorgulanmıştır. Bir diğer başlık olan arayüz estetiğinde ise temalar şu şekilde belirlenmiştir:

- Arayüz Estetiği
- Yönetmen Belgeselin Neresinde?
- Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım
- Gerçekliği Etkileşim Yoluyla Belgelemek

Belirlenen temalar altında, örneklem olarak seçilen interaktif belgeseller çok yönlü bir şekilde değerlendirilmiştir. Çünkü günümüzde ekran, sadece izleme mecrası olmaktan çıkmış belgesel film yönetmenlerine ve izleyicilerine farklı olanaklar sunmaya başlamıştır. Bu olanaklar neticesinde belgesel filmlerin estetik yapıları değişime uğramış ve arayüz bir estetik mecraya dönüşmüştür. Bu nedenle belgesellerin sadece biçimsel yapıları ele alınmamış, biçim içerik ilişkisi üzerinden belgesel sinemanın ortaya çıkan yeni yapısının belgesel sinemanın geleneksel estetik unsurlarından farkının ne olduğu ve belgesel sinemayı nasıl bir mecraya taşıdığı tartışılmıştır.

Belgesel filmde YouTube estetiği başlığı altında ise şu temalara yer verilmiştir:

- YouTube Estetiği
- Edison'un Kinetoskop'una Geri mi Dönülüyor?
- Spontanlık, Esneklik: Video Klip Estetiğine Öykünen Yapı
- Haber mi Belgesel mi? Sıradan Olana Yönelen Kamera

YouTube, günümüzde en çok video izlenen ve içerik yüklenen mecralardan biridir. Bu nedenle, ana akım sinema karşısında ikinci planda kalan belgesel film yönetmenlerinin kendilerini ifade etmeleri ve seslerini duyurabilmeleri için oldukça önemli bir alandır. Bu mecranın kaçınılmaz olarak belgesel film üretimi ve izleme deneyimi üzerinde etkisi olmuştur. YouTube da çok sayıda farklı estetik anlayışa sahip belgesel filmin yayınlanması ve yayınlanan belgesellerin çok sayıda izleyiciye ulaşması bir süre sonra benzer estetik kaygılara sahip belgesellerin üretilmesine neden olmaktadır. Benzer estetik yapıya sahip belgeseller ana akım medyada yer alan belgesel kanallarının içeriklerini ve film festivallerinde gösterilen belgeselleri etkilemesinin yanı sıra, kaçınılmaz olarak belgeselin özgün yapısını da fazlasıyla etkilemektedir. Yani YouTube sadece bir platform değildir. Çok yönlü bir yapıya

sahiptir. Bu bağlamda YouTube'un belgesel film estetiği üzerinde oluşturduğu düşünülen etki belirlenen temalar üzerinden incelenmiştir.

Çalışma kapsamında söz konusu başlıklar ve temalar birbirlerinden bağımsız değildir. Bu nedenle birbirleriyle bağlantılı, bütünlüklü bir yapı içinde değerlendirilmiştir. Tek bir bakış açısı veya kuramcının çalışmalarından ziyade, belirlenen temalar altında filmler değerlendirilirken, alana özgü çok sayıda çalışma yapan kuramcının çalışmalarından ve yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

3.1.Belgesel Filmde Kusurlu Estetik

Belgesel sinema, daha önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak farklı formlara sahip olmuştur. 2000 sonrası dönemde özellikle dijital teknolojinin hayatın her alanına dâhil olmasıyla birlikte gündelik alışkanlıklarımız değişmiş, bu değişimle doğru orantılı olarak zamanının çoğunu ekran karşısında geçiren modern insanın sanatsal üretim ve tüketim faaliyetleri de farklılaşmıştır. Özellikle cep telefonlarının ortaya çıkması ve basit görüntü kaydedici konumdan çıkarak yüksek çözünürlüklü içerik üreticiye dönüşmesi ve çekimle birlikte aynı ekran üzerinden kurgunun da yapılabilir hale gelmesi sıradan izleyiciye kendi içeriğini üretme imkânı tanımıştır. Bu durum sadece üretim alanında değil, tüketim alanında da mecraların çeşitlenmesiyle birlikte çok sayıda kısa videolar, melez içerikler ortaya çıkarmıştır. Gündelik hayattaki bu dönüşüm düşük maliyetlerle gerçekleşen belgesel film yapım sürecini de etkilemiştir. Televizyon ekranlarından alışkın olduğu amatör görüntüleri izleyici artık kendisi üretebilir hale gelmiş, böylece türler arasındaki katı kurallar yok olmaya başlamıştır. Bunun yerine melez içeriklerle bağlantılı olarak süresi kısa olan, izlenebilirliği daha kolay içerikler üretilmeye başlanmıştır. Kusurlu estetik kavramsallaştırması tam da bu noktada ortaya çıkmıştır. Sinema tarihinin ilk filminden itibaren film yapım teknikleri, gösterim mecraları ve izleyici alışkanlıkları aynı kalmamış, bu mecralardaki değişim izleyici algısını da değiştirmiştir. Gündelik hayatta kendi çektiği görüntüler, güvenlik kamerası görüntüleri, sarsıntılı kamera hareketleri izleyiciyi rahatsız etmek yerine, filmin içine daha çok çekmeye başlamıştır. Filmlerde bilinçli olarak kullanılan bu biçimsel tercih çalışmada “kusurlu estetik” olarak

kavramsallaştırılmıştır. Yönetmenler stilize görüntü çekmek yerine, sıradan kayıtlarla gerçeklik hissiyatını artırma yoluna gitmişler ve izleyiciyi etkilemeyi başarmışlardır. Kusurlu estetik olarak kavramsallaştırdığımız bu yaklaşım hem belgesel filmlerde hem de kurmaca filmlerde oldukça fazla başvurulan bir yöntem haline gelmiştir. Lotman'ın da söylediği gibi:

Demek ki gerçeklik duygusu, yaşamla olan benzerliğin algılanması, ki onsu sinema sanatı olmayacaktır, doğrudan doğruya sezgi ile anlatılan asal bir olgu değildir. Karmaşık sanatsal bir bütünün önemli bir bölümünü oluşturmasına karşın, bu duygunun oluşmasına, ortak çalışmaların sanatsal ve kültürel deneyimlerle olan çok yönlü bağlamları neden olmuştur (Lotman, 1999: 42).

Bu çok yönlü değişimler film üretiminde yönetmenlerin gerçekliğe daha fazla yaklaşmak adına farklı biçimsel denemelere yönelmelerine neden olmuş, izleyicilerin dijital ortamda izlediği videoların dilinin ana akım sinema dilinden farklı olması, izleyici ve üreticiler arasında yeni bir bağ oluşturmuştur. Bu nedenle yıllarca Hollywood yönetmen ve yapımcıları izleyicileri etkilemek ve belli kalıplar içinde filmleri, izleyicinin rahatsız olmadan izlemesini sağlamak için kusursuz ve stilize yaklaşımı benimsemiştir. Üçüncü sinemanın usta yönetmeni Julio Garcia Espinosa ise her şeyin mükemmel olduğu bu sinema anlayışının gerici olduğunu söyler. “Günümüzün mükemmel sineması, yani teknik ve sanatsal olarak ustaca gerçekleştirilen sinema, hemen her zaman gerici bir sinema olagelmıştır” (Espinosa, 2003: 93). Espinosa, kusurlu estetiğe övgüyle yaklaşır. Bunun nedeni İtalyan Yeni Gerçekçilik anlayışından etkilenmesidir. Çünkü bu anlayışta, kamera sokağa çıkmış, sıradan insanlar filmin karakterlerine dönüşmüş ve gündelik hayat takip edilmiştir. Bu anlamda bakıldığında Yeni Gerçekçilik, Hollywood stüdyo sistemine karşı çıkılmış önemli bir yaklaşımdır ve Bazin'e göre, “İtalyan Yeni Gerçekçilik filmleri olağanüstü belgelik değeri taşır” (1966: 150). Bu durum yönetmenlerin tercihi olduğu kadar, toplumsal koşulların değişimiyle de ortaya çıkmıştır. 2.Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ve tüm dünyada ekonomik anlamda yaşanan buhran kaçınılmaz olarak sinemayı da etkilemiştir. Bu nedenle küçük ekiplerle düşük bütçeli filmler çekilmeye başlanmıştır. Örneğin Espinosa'nın ‘Kusurlu Sineması’ için “teknik kalite, uzak durulması gereken bir özelliktir. ‘Az gelişmiş’ ülkelerin bu teknik standartlara ulaşması zaten imkânsızdır. Fakat teknik mükemmeliyetçilik bir kenara bırakıldığında, içerik olarak pekâlâ daha kaliteli filmler üretilebilir” (Yeşilyurt,

2014). Teknik olanakların her geçen gün daha da çeşitlenmesi yönetmenlerin biçimsel tercihleri üzerinde de etkili olmaktadır. Bağımsız filmlerin ve belgesel filmlerin, çoğu zaman zorunluluktan tercih ettikleri ekipmanlar ve bu ekipmanların kullanımıyla ortaya çıkan biçimsel tercih, artık yüksek bütçeli Hollywood filmlerinde, izleyiciyi etkilemek adına bilinçli olarak kullanılmaktadır. Burada ki amaç gerçeklik hissiyatını ve inandırıcılığı arttırmaktır. Bazin, ortaya çıkan bu durumu şöyle açıklar:

Sinemada gerçekçiliği artırmak amacıyla güden bütün yeni teknik ilerlemelere -ses, renk, üçboyut- karşı çıkmak da bunun için boşunadır. Gerçekte sinema "sanat"ı bu çelişmeyle beslenir, perdenin süresel sınırlarının getirdiği soyutlama ve simge olanaklarını en iyi yolda kullanır. Fakat tekniğin bıraktığı kayıtlamalar tortusunun bu kullanılışı gerçekçiliğin yararına ya da zararına olabilir; bu kullanım alıcının yakaladığı gerçek öğelerinin etkililiğini artırabilir ya da etkisiz kılabilir (Bazin, 1966: 160-161).

Bazin teknolojik gelişmelerin sinemada kullanılmasına karşı değildir. Kullanılacak olan teknik ekipmanın gerçeklik üzerindeki etkisini değerlendirir. Bu bağlamda Bazin, Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* belgeselinde, Nanook karakterinin balık yakalama sahnesinin kesmeden verilmesini gerçekliğin yüksek dozajı olarak anlatır. Kamera bu sahnede kesintisiz bir şekilde olayın başından sonuna kadar kayıttadır. Günümüz teknolojisinde Bazin'in övgüyle değerlendirdiği bu sahne, dijital ekipmanlar sayesinde çok kolay çekilebilmekte, özellikle elde taşınan ekipmanlar, hafif sarsıntılı kamera ve takip planlarıyla gerçeklik duygusu daha da fazla verilebilmektedir. Uzun planlar dakikalarca kayıt yapan dijital kameralar sayesinde kolaylıkla çekilebilmektedir. Burada en önemli nokta ise kameranın her yerde çekim yapma imkânına sahip olmaya başlamasıdır. Kamera olayların, olguların arkasındaki görünmeyen gerçekliği açıklamak adına önemli bir araca dönüşmeye başlamıştır. Amaç sadece gerçekliği açıklamak değildir, bunu yaparken yönetmen aynı zamanda estetik kaygılarını da ortaya koymaktadır. Diğer bir ifadeyle, kusurlu estetik basit bir şekilde rastgele belirlenmiş bir kadraj değildir, rastgele çekilmiş olsa bile filmin bütünlüğü içinde bağlam oluşturduğu için bilinçli olarak ortaya konulmuş bir tercihtir. Espinosa, yönetmenin bu yaklaşımını şöyle değerlendirir:

Kusurlu sinema, ister bir Mitchellle olsun ister bir 8mm'lik kamera ile ister bir stüdyoda olsun ister ormanın ortasında bir gerilla kampında, aynı güzellikte şeyler yaratılabilir. Mükemmel olmayan sinema artık önceden saptanmış beğeni ile ve hatta "iyi beğeni" ile ilgili değildir. Mükemmel olmayan sinemanın ilgilendiği tek şey, sanatçının şu soruya nasıl bir

karşılık verdiğidir: Şu ana kadar senin yapıtını belirlemiş olan “kültürlü” seçkin izleyici engelini aşmak için ne yapıyorsun? (Espinosa, 2003: 98).

Burada her dönem teknolojik gelişmelere ve yeniliklere çok çabuk ayak uyduran belgesel sinema önemli bir yerde durmaktadır. Çünkü belgesel film yönetmenleri anlatısını şekillendirirken çoğu zaman izleyicinin özdeşleşmesini sağlamak yerine, onun dünyaya farklı bir şekilde bakmasını, perdede izlediği olayları değerlendirmesi ve yorumlamasını bekler. Ancak bu durum belgesel filmlerin duygusal bir atmosfer veya izleyicinin duygularına hitap etmediği anlamına gelmez. “Elbette duygusal bir ortam oluşturur ama duygusal ortamda düşünsel bir ortama bir sıçrama modelize etmesi gerekir. Bir film de budur, bir film bu bakımdan düşünen bir cihazdır, aygıttır, tıpkı insan gibi” (Baker, 2015:265). Bu noktada Ulus Baker’in de söylediği gibi sinemayı bir insan olarak düşünürsek, film biçimindeki uyumsuzluklar filme ayrı bir değer katmaktadır. Çünkü bir insanı belli bir kalıbın içine sokup öyle değerlendiremeyiz. Gündelik hayatta bir insanın nasıl yanlışları, doğruları, hataları ve uyumsuzlukları varsa ve böylece varlığını devam ettiriyorsa, belgesel film de bu uyumsuzluklar üzerinden anlatısını şekillendirir. Uyumsuzluklar çatışmayı sağlar ve filmin dramatik yapısının daha iyi kurulmasına öncülük eder. Deleuze’un da ifade ettiği gibi, “uyuşumsuzluklar, bütünü bozmak şöyle dursun, bütünün edimidirler, kümeler ve parçaları üzerine bastıkları damgadırlar, tıpkı gerçek uyuşumların karşıt eğilimi, parçaların ve kümelerin kendilerinden kaçan bütünlü birleşme eğilimini ortaya koyması gibi” (2014: 46).

Günümüzde, dijital teknolojiler sayesinde birer görüntü toplayıcıya dönüşen belgesel film yönetmenleri elinde kameralarıyla her anı kayıt altına alabilmektedir. Özellikle türsel sınırlara takılmadan her türde film yapan Agnes Varda’nın çalışmaları bu anlamda oldukça önemlidir.



Görsel 2: Toplayıcılar ve Ben (2000), dijital el kamerasıyla görüntü toplayan Agnes Varda

Toplayıcılar ve Ben (2000) belgeselinde Agnes Varda, dijital devrimin tüm imkânlarından faydalanarak tek kişilik dev bir ekip olmuştur. El kamerasıyla tüketim kültürünün eleştirisini farklı bölgelerde yaptığı çekimlerle görselleştirmiştir. Kendisi de bir “imge toplayıcısı” olan Agnes Varda, hem sesi hem görüntüsüyle filmin karakterlerinden birine dönüştürmüştür. Yönetmene bu imkânı tanıyan dijital kameralar, McLuhan’ın ‘teknoloji insan uzantısıdır’ yaklaşımını akla getirmektedir. DV kamera adeta Varda’nın elinin ve gözünün uzantısı gibidir. Filmin sesi olan Varda, dijital kameraların oldukça fantastik olduğunu, stroskobik, narsis ve hatta hipergerçekçi olduğunu söyler. Deleuze’un da söylediği gibi, “yegâne sinematografik bilinç, ne biz seyircilerdir, ne de kahramanlardır, kameradır, kimi zaman insani, kimi zaman insani olmayan ya da insanüstü olan kamera” (2014: 35). Kamera bir göz, bir anlatıcıya dönüşmektedir tabii ki bunu yaparken arkasındaki gözden bağımsız hareket etmemektedir. Her zaman çerçeveyi belirleyen, neyin kadrajda neyin kadraj dışında olması gerektiğini görebilen bir göz vardır. Yönetmenliğini Zana Briski ve Ross Kauffman’ın yaptığı *Kalküta’nın Çocukları* (2004) belgeseli kusurlu estetiği oldukça etkili kullanan iyi örneklerden biridir. Belgeselde, Hindistan’ın çekim yapılması en zor bölgelerinden olan Kalküta’nın kırmızı ışık bölgesindeki genelevlerde çalışan kadınların çocuklarının hikâyeleri anlatılmaktadır. Oldukça tehlikeli ve karmaşık olan bölgeye büyük bir ekiple giderek çekim yapmak oldukça zordur. Bunun yerine yönetmen dijital bir kamerayla çekim yapmıştır. Ayrıca ailelerin evlerini ve şehrin sokaklarını daha gerçekçi çekmek adına filmin karakterleri olan dokuz çocuğa fotoğraf eğitimi vermiş ve onlara fotoğraf makinesi

dağıtarak yaşadıkları bölgenin fotoğraflarını çekmelerini istemiştir. Bu yöntem belgesel anlatısında oldukça önemlidir. Çünkü yönetmen, çocukların çektiği amatör fotoğrafları filmin anlatısında oldukça etkili kullanmıştır. Kadrajların bozuk olması, ışık patlamaları önemli değildir, çocukların konuya doğrudan yaklaşmaları, yönetmenin çekemeyeceği görüntüleri fotoğraflamaları, filmin doğallığını ve gerçeklik duygusunu arttırmıştır.



Görsel 3: Kalküta'nın Çocukları (2004), Zana Briski ve Ross Kauffman

Çekim yapılan mekân oldukça karmaşık ve kasvetlidir. Benimsenen kusurlu estetik izleyiciyi rahatsız etmek yerine, onu olayların içine dâhil etmiştir. Çocuk karakterlerden biri ilk fotoğrafını çekmek istediğinde kimsenin ona izin vermediğini söyler. Bu durum belgesel film yönetmenini akla getirir. Yönetmen de kamerasıyla ilk çekim yapmaya başladığı anda tepkiyle karşılaşabilmektedir. Bu noktada küçük taşınabilir dijital ekipmanlar belgesel film yönetmenlerinin imdadına yetişmektedir. Çünkü kimi zaman hiç tripod kullanmadan saatlerce görüntü çekilebilmektedir. Sürekli elde taşınan kamera zaman zaman sallanmakta, kadraj bozulmaktadır, kimi zaman da çekim ekipmanları kadraja dâhil olmaktadır. Pascal Bonitzer, bu durumun yani “makine dairesinin (kamera, mikrofon, vs.) fotografik alandaki ezici varlığının, bizzat bir kuşatmanın, çekiciliğin ve huzursuzluğun nesnesi olduğunu” (2018: 18) söyler.

Yönetmenliğini Jehane Noujaim'in yaptığı Mısır Devrimi sırasında Tahrir meydanında yaşanan olayları göstericilerin gözünden anlatan *Meydan* (2013) belgeseli de yine kullandığı kusurlu estetikle ön plana çıkmaktadır. Tahrir meydanında olayların olduğu bir sahnede kameraman koşmaktadır ve nefes sesleri

gelir. Kayıtta mısın? Sorusuna kameraman çekmiyorum diyerek cevap verir ve bu sırada kamera kayıttadır. Sarsıntılıdır, yeri çekmektedir. Kameranın arkasında kadrajı belirleyen kişinin nefes alıp verışı filmin anlatısına dâhil edilmiştir. Normal şartlarda bu bir Hollywood yapımı, stilize estetiğe sahip bir film olsaydı özdeşleşmeyi bozacağı gerekçesiyle muhtemelen çıkartılırdı. Ancak burada çekim anında zorunluluktan tercih edilen kayıtlar, filmin kusurlu bir estetiğe sahip olduğunu ve gerçeklik hissiyatını arttırdığını göstermektedir. Çünkü burada kamera da bir gösterici gibi olayların içindedir. Böylece bilinçli olarak çekim kuralları, ölçekleri, planların birbirine bağlanması gibi durumlar göz ardı edilmiştir. Önemli olan olayların içinde olmak ve olanı olduğu yerde çekmektir. Başka bir ifadeyle, “sinematografik hareket-imgenin özü, araçlardan ya da hareketli cisimlerden, ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden bunların özü olan hareketliliği çekip çıkarmaktır” (Deleuze, 2014: 39). Deleuze’un da söylediği gibi hareketlerin özünü ortaya çıkarabilmesi için kameranın *Meydan* (2013) filminde olduğu gibi uzun süre kayıtta olması ve olayların içine dâhil olması gerekir. Filmde geçen şu söz dijital kameraların önemini ortaya koymak için yeterlidir aslında. “Elinizde bir kamera varsa devrim devam edecektir”.



Görsel 4: Meydan (2013), belgeselin karakterlerinden Ahmed Hassan

Belgesel filmlerin gündelik hayatı daha gerçekçi bir üslupla yakalamaları adına kusurlu estetik oldukça önemlidir. Günümüzde ses ve görüntü ekipmanlarının taşınabilir olması oldukça önemli bir avantaj, ancak her yönetmen bu küçük taşınabilir dijital ekipmanları kullanırken kusurlu bir estetik yaratmak amacıyla kullanmamaktadır. Çünkü bu tercih ekipmanın yapısal eksikliğinden değil, yönetmenin estetik yaklaşımının bir sonucudur. Şu an da taşınabilir ekipmanları stilize

bir şekilde kullanmak için tripod, ozmo ve gimbal gibi sarsıntıyı önleyen oldukça önemli yardımcı ekipmanlar geliştirilmiştir. Cep telefonu görüntüsündeki sarsıntıyı bile önleyen bu ekipmanlar yönetmenlerin tercihleri üzerinde etkili olmaktadır. Bu nedenle kusurlu estetik, belgesel film çekimindeki teknik yetersizlikler nedeniyle ortaya çıkan bir zorunluluktan değil, daha çok estetik kaygılar ve anlatıya kattıkları için tercih edilmektedir. Jean Mitry'nin de söylediği gibi “gerçekliğin yakalanmasını sağlayan olanaklar kusursuzlaştıkça daha gelişmiş ve çeşitli dönüşüm elemanları sunabildiklerinden aynı ölçüde gerçekten uzaklaşılmasını sağlamaktadırlar” (1989: 86). Burada kusurlu estetiği oldukça etkili kullanan ve kendisine film yapma yasağı getirildikten sonra dijital ekipmanların katkısıyla çok küçük ekip ve ekipmanlarla film çeken Cafar Panahi önemli bir yerde durmaktadır. Panahi, *Ayna* (1997), *Bu Bir Film Değil* (2011) ve *Tahran Taksi* (2015) gibi filmleriyle her zaman yeni bir dil arayışında olmuştur. Özellikle *Ayna*'da, filmin ana karakteri olan Mina, film devam ederken kameraya bakar ve bir anda kadraj dışındaki yönetmene seslenir filmde oynamak istemediğini söyler. Bu dakikadan itibaren filmde oynamayı bırakan çocuk karakter Mina'nın günlük hayatını, yakasında takılı kalan mikrofondan duyar ve onu sürekli takip eden kameradan izleriz. Gerçek ve kurmaca arasındaki sınır altüst olmuştur. Sanki filmin birinci kısmı kurmaca, ikinci kısmı filmdeki rolünden ayrılan ve gündelik hayatına geri dönen bir çocuğu anlatan belgesel film gibidir. Tıpkı Agnes Varda'nın *Artık Toplayıcılar* ve *Ben* belgeselinde söylediği “oyun nerde biter, sanat nerde başlar sözünün” karşılığı gibidir. Cafar Panahi ve Mojtaba Mirtahmasb tarafından çekilen *Bu Bir Film Değil* (2011) belgeseli de kusurlu estetik anlayışıyla yapılmış bir belgeseldir. Ev hapsi cezası verilen ve film yapması yasak olan Panahi, belgesel film yönetmeni olan arkadaşı Mirtahmasb'ı çağırır ve son yazdığı senaryosunu anlatmaya başlar bu sırada arkadaşı da kamerayla Panahi'yi çeker. Bu anlayış Noël Carrol'un sanat için söylediklerini akla getirir. “Eğer bilim doğaya ayna tutuyorsa; sanat da insanın kendisine ve deneyimlerine ayna tutmalıdır” (2016: 92). Buradan yola çıktığımızda *Bu Bir Film Değil* belgeselinin Panahi'nin çıkmazlarına ve çaresizliğine ışık tuttuğunu ve bu çaresizliği dijital teknolojinin imkânlarıyla aşmaya çalıştığına şahit oluruz.



Görsel 5: Bu Bir Film Değildir (2011), cep telefonuyla çekim yapan Cafar Panahi

Filmin son 20 dakikasında ise arkadaşı kamerayı bir çakmak yardımıyla masanın üzerine sabitler, bu sırada biz, Panahi'nin kendi cep telefonuyla çektiği görüntüler üzerinden filmi izlemeye başlarız. Çöpleri toplayan görevli kadrāja girer, bu dakikadan itibaren kayıt kesintisiz devam eder. Çöpleri toplayan görevli yani ablası Akbar'ın yerine bir günlüğüne bakan kişi kendisini filmin içinde bulunduğunu söyler ve Panahi'ye neden içerdeki profesyonel kamerayla değil de cep telefonuyla çekim yaptığını sorar, bununla film mi çekilir der. Burada sıradan bir şekilde kadrāja giren birisi cep telefonunun çektiği görüntüden rahatsız olmaz ve bunu sıradan bir video kaydı olarak görür. Ancak Panahi, bir süre sonra odanın içindeki kamerayı getirir, kamerayı gören görevli kıyafetlerini düzeltmeye başlar. Cep telefonuyla çekim yaparken böyle bir rahatsızlık yoktur, kameranın devreye girmesiyle işler değişir. Çekim ekipmanının dijitalleşmeyle birlikte küçülmesi çekimi yapılan kişinin olumsuz tepkileri üzerinde de etkilidir. 9. Kattan en alt kata kadar kamera kaydı kesilmeden devam eder. Son 20 dakikaya kadar kendisi filmin karakteri olan Panahi, bu dakikadan itibaren kameraman olmuştur. Teknoloji konusunda bilgisinin zayıf olduğunu film boyunca dile getiren Panahi, dijital teknolojinin sağladığı imkânlar sayesinde rahatlıkla çekimleri yapmıştır. Cep telefonuyla çekilen görüntülerin çözünürlüğünün düşük olması, sallanması, ışığın yetersiz olması yani Burch'un da ifade ettiği gibi, "sinematografik uzayın önemsenmemiş yanı, bölünmüşlüğü, tamamlanmamışlığı, kusurlu oluşu – sanatın ve biçimsel deneylemenin imdadına koşmuştur" (Bonitzer, 2018: 13). Bu kusurlu yapı, yönetmen tarafından bilinçli olarak tercih edilmiştir. Arkadaşıyla konuştuğu ve senaryosunu anlattığı sıradan bir

olay, filme dönüşmüş ve bunun ortaya çıkmasında biçimsel tercihler oldukça önemli bir yer tutmuştur. *Bu Bir Film Değil*, yapısını “kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği anın matrisini büyük olaylardan ya da melodramatik gösterilerden değil, günlük deneyimin örgülerinden alarak geliştirmiştir” (Orr, 1997: 25).

Belgesel filmde dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıktığı düşünülen kusurlu estetiğin daha iyi anlaşılması adına konuyu belirlenen alt başlıklar altında değerlendirmek, belgesel sinemaya yönelik yeni bir bakış açısı ortaya koymak adına faydalı olacaktır.

3.1.1. Başkasının Görüntüleri Üzerine Kurgu İnşa Etmek

Bilgisayar - kamera işbirliğinin her geçen gün artmasıyla birlikte belgesel film estetiği de değişmeye başlamış ve fiziksel ortamda gerçek kişilerin çekildiği görüntülerin yerini animasyonlar, yeşil perde önünde çekilen görüntüler almaya başlamıştır. Ayrıca dijital teknolojiyle birlikte, dijital platformlarda ses ve görüntülerin satın alınabileceği platformlar oluşturulmuştur. Depolanan bu görüntüler ve sesler belli bir ücret karşılığında belgesel filmlerde kullanılmaktadır. Peki, gerçekliği yakalama iddiasında olan belgesel film yönetmeninin çekim anında kötü alınan bir sesi veya görüntüyü düzeltmek adına fiziksel olarak kaydetmediği bir görüntüyü veya sesi kullanması etik ve estetik açıdan bakıldığında problem yaratmaz mı? Sonuçta bu duruma, izleyici açısından baktığımızda filmin tamamlanmış halini perdede izler ve işin mutfağından perdeye yansıyana kadar geçen süreçte neler değiştiği hakkında bir bilgisi yoktur, aslında bu süreci bilmesine de gerek yoktur. Burada sorumluluk yönetmene aittir. Bu nedenle izleyicinin filmle ilgili bilgisi yönetmenin çizdiği kadrarla sınırlıdır. Sinemaya, *sineplastik*⁶ kavramını kazandıran Elie Faure, “biçimlendirme olmadan, bir ürünün, bir yapıtın olası olmadığını söyler. Ve ona göre, bu yaratıcı anlamdaki plastik yapılandırma, sadece bir malzemeye dışsal bir görünüş kazandırmakla yetinmez; ona aynı zamanda içsel bir uyumla devinen bir biçim kazandırmaktadır” (2006: 18). Elie Faure’inde ifade ettiği gibi, bir filmin ortaya çıkabilmesi için salt görüntü çekmek yeterli değildir, bunların

⁶ Faure için, sinemanın bir plastik sanat oluşunun anlamı, onun, özgün biçimsel yapılar yaratma kapasitesinden gelir: "Sinema [...] ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler, espri ve canlandırma arasındaki yeni uyumların yorulmaz bir yaratıcısıdır" (Faure, 2006: 19).

biçimlendirilmesi ve belli bir bağlam içinde değerlendirilmesi gerekir. Burada ele alacağımız başlık başkası tarafından çekilen bir görüntünün filmi yapan yönetmen tarafından kurgulanarak yeni bir film ortaya çıkarılmasıdır. Bu durum dijital teknolojinin getirdiği önemli olanaklardan biridir. Dijital teknoloji ortaya çıkmadan önce, derleme filmler ve tarih belgesellerinde çekilmesi imkânsız görüntüler ve sesler arşiv kaydı olarak kullanılmaktaydı. Ancak günümüzde bunun bir adım daha ötesine geçilmiş ve yeni bir kavramsallaştırma olan “buluntu film” tanımlaması belgesel sinema literatürüne dâhil olmuştur. Başka bir deyişle kamerasız da film yapılabilir hale gelmiştir. Deleuze’nin de ifade ettiği gibi, “sinemanın modeli hiçbir şekilde öznel doğal algılanım değilse, bunun nedeni merkezlerinin hareketliliğinin, çerçevelerinin değişkenliğinin onu her zaman yeniden merkezlessiz ve çerçevesizleştirilmiş uçsuz bucaksız alanlar kurmaya götürmesidir” (2014: 92). Bu noktadan hareket edersek, belgesel ve kurmaca filmlerde başkasının çektiği görüntüler ve buluntu görüntülerin kullanımı farklı estetik algılar ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmaktadır. Özellikle 2000 sonrası dönemde izleyiciyi etkilemek amacıyla kurmaca filmler, belgeseller tarafından etkin bir şekilde kullanılan kusurlu estetiği büyük bir hevesle anlatılarına dâhil etmişlerdir. Ancak kurmaca filmler gerçek görüntüleri kullanmak yerine, gerçeklik hissiyatını arttırmak amacıyla, film ekibi tarafından çekilen görüntülere amatörlük hissi verilerek belgesel izlenimi yaratmaktadır. Bunu bazen kendi çektikleri görüntüler üzerinden, bazen de başkalarının çektiği görüntüler üzerinden yapmaktadırlar. Bonitzer bu duruma oldukça eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır “gerçek adına ve aygıtın görünürdeki nesnelliği yüzünden, belgeselin tuzaklarla dolu, iğrenç dalaverelere, göz boyayıcı hilelere elverişli bir tür olduğunu söyler” (2017: 121). Brien De Palma’nın belgesel ve kurmaca film unsurlarını bir arada kullandığı *Örtülü Gerçeklik* (2007) bunun iyi bir örneğidir.



Görsel 6: Örtülü Gerçeklik (2007), el kamerasıyla kayıt yapan Amerikan askeri

Çünkü film, dijital teknolojinin getirdiği tüm imkânları kullanarak gerçeklik hissiyatı yaratmıştır. Irak'ta, Amerikan askerlerinin bulunduğu bir askeri kampın durumunu gösteren el kamerası görüntüsüyle başlayan filmde, görüntüler oldukça düzensiz ve sıradan çekilmiş izlenimi verir. Daha sonrasında ise Fransızlar tarafından çekilen bir belgeselin görüntüleri, internette yayınlanmış savaş görüntüleri ve güvenlik kamerası görüntülerinden oluşan buluntu görüntüler devreye girerek filmdeki gerçekliğin dozunu artırır. Yönetmen, gerçekliği arttırmak için sinemanın ve yeni iletişim teknolojilerinin tüm imkânlarından faydalanmıştır. Burada önemli olan nokta ise şudur; *Örtülü Gerçeklik*'deki karakterler birer oyuncudur. Ancak filmde yer alan internette yayınlanmış görüntüler ve başka belgesellerden alınan görüntüler gerçek görüntülerdir. Filmin yönetmeni Brien De Palma, bilinçli bir şekilde, olanı olduğu yerde çekiyormuş izlenimi yaratmak amacıyla amatör kamera görüntülerini ve buluntu görüntüleri kullanarak kusurlu estetikten faydalanmıştır. Bu duruma seyirci açısından baktığımızda ise “seyircinin neyi göreceğini önceden bilme olanağı yoktur. İzlenen görüntünün objektif tarafından bir rastlantı sonucu yakalanmış bir gerçeklik parçası mı yoksa bu gerçeklik üzerine sanat yasalarına göre tasarlanmış ve kurulmuş filminden bir parça mı olduğu bilinmez” (Lotman, 1999: 37). Yine yönetmenliğini Gonzalo López-Gallego'nun üstlendiği *Apollo 18: Ölüm Yolculuğu* (2011) filmi de benzer bir yöntemi tercih etmiştir. Gerçeklik hissiyatı yaratmak amacıyla dar mekânda el kamerası kullanmış, mekânın belli yerlerine kameralar yerleştirmiştir. Ayrıca filmin başlangıcında yapılan röportajlarda kullanılan insert görüntüler ise çok önceden sıradan birisi tarafından çekilmiş izlenimi veren buluntu görüntülerdir. Bu görüntüler gerçek görüntüler değildir,

gerçeklik izlenimi yaratmak amacıyla yönetmen tarafından ortaya koyulmuş biçimsel bir tercihtir.



Görsel 7: Apollo 18 (2011), el kamerasıyla kayıt yapan Kaptan Benjamin

Burada dikkat edilmesi gereken, yarı belgesel olma özelliği taşıyan *Örtülü Gerçeklik* ve *Apollo 18* filmleri profesyonel bir ekip tarafından çekilen kurmaca görüntülere, başkası tarafından çekilmiş buluntu görüntü izlenimi vermişlerdir. John Orr'un da söylediği gibi, teknik olarak böyle bir biçimi benimseyen filmler, “bilinçten daha öteye gider. Buradalığın ve yokluğun, gerçeğin ve hayali olanın sinematik çerçevenin içinde var olduklarını açıkça gösterir. Aslında, gerçek ile hayali olan arasında kesin bir sınır yoktur” (1997: 116). Amaç tamamen izleyiciyi günlük hayatında kullandığı, gördüğü ve aşına olduğu görüntüler üzerinden etkilemektir. Platonun da söylediği gibi “insanlar üçkağıda getirilmekle kalmamakta... kandırılmayı arzulamaktadırlar” (Bauman, 2018: 181). Görüldüğü gibi her geçen gün yeni teknolojilerin varlığı sinemanın anlatım tekniklerini çeşitlendirirken, izleyici algılarını etkilemekte, yeni estetik olanakların da kapısını aralamaktadır. Bu yeniliklere çok çabuk ayak uyduran ve filmlerinde yeni estetik denemelerden vazgeçmeyen bir diğer yönetmen ise Werner Herzog dur. Özellikle *Ayı Adam* (2005) belgeseli başkasının çektiği görüntüler üzerine yönetmenin kendi anlatısını inşa etmesi açısından oldukça önemlidir. Herzog, boz ayı meraklısı ve kendini vahşi hayatı korumaya adanmış Timothy Treadwell'ın çektiği yaklaşık yüz saatlik görüntünün içinden seçtikleriyle bu filmi ortaya çıkarmıştır.



Görsel 8: Ayı Adam (2005), filmin karakteri Timothy Treadwell, el kamerasıyla vahşi yaşamı çekerken

(www.documentary.org)

Treadwell bir yönetmen veya kameraman değildir. Amatör olarak görüntüler çeken vahşi yaşam meraklısıdır. Herzog, onun çektiği görüntüler üzerine kurgusunu inşa eder. Başka bir ifadeyle, görüntüleri parça parça anlamsal bir bütünlükten yoksun olarak çeken Treadwell, orada yaşadığı her anı belgelemek istemiştir, ancak bunu dramatik bir yapı kurmak için yapmamıştır. Dijital kameranın sağladığı imkânlar sayesinde herhangi bir yönetmenin güvenlik önlemi almadan çekim yapamayacağı bir bölgede oyuncu, kameraman ve yönetmen olarak kendi filminin içinde yer almıştır. Belki de burada Treadwell'in amacı, bir film yapmak değil, kamerasıyla insanlara bir mesaj vermektir. Werner Herzog, filmde Treadwell'in çok iyi bir yönetmen olduğunu ve çok iyi kareler yakaladığını, emrinde bir sürü çalışanın olduğu bir stüdyo yönetmeninin bile bunları yakalamayı hayal edemeyeceğini söyler. Aynı şekilde profesyonel bir ekiple gidilip çekim yapılmış olsaydı da bu samimiyet ve doğallık ortaya çıkmazdı. Hatta Herzog, kendisi gidip çekim yapsa bile bu görüntüler ortaya çıkmayabilirdi. Çünkü Treadwell, uzun süre burada vakit geçirmiş ve bölgeyi çok yakından tanımaktadır. Bu nedenle çekim yaptığı mekânın bir parçası haline gelmiştir. Olayları dışarıdan gözlemleyen birisi değildir artık olayların içindedir ve her anı kamerasıyla not alır. Gerçekleri olduğu gibi aktarmaya çalışsa da özellikle kameranın karşısına geçip yaptığı kapanış ve açılış konuşmalarında çekimleri defalarca tekrar eder. Bu anları Herzog olduğu gibi verir. Problem tam da bu noktada başlar, Werner Herzog, Treadwell'in görüntüleri üzerine kurgusunu inşa

etmiştir. Belki de çekimleri Treadwell kendisi kurgulamış olsaydı çekim yaptığı anlardan en iyisini kullanacaktı. Bu durumda çekim anında görüntülere müdahale eden ve kendi beğenisini ortaya koyan Treadwell dır. Ancak onun bu müdahalesine başka bir bakış açısı dokunur ve başka bir anlatı ortaya çıkarır. Buradaki durum *Örtülü Geçeklik* ve *Apollo:18* filmlerinden farklıdır. Bu iki film, profesyonel ekipler tarafından çekilen buluntu görüntüler üzerine anlatılarını inşa ederken, *Ayı Adam*, gerçek bir mekânda, gerçek kişiler tarafından çekilmiş kayıtları kullanır. İlkinde izleyiciyi inandırmak amaçlanırken, ikincisinde izleyici acımasız gerçeklikle baş başa bırakılır. Bonitzer’in de söylediği gibi, “fotoğraf ve sinema, belgesel bile olsalar, olayı edilgin biçimde kaydetmekle yetinemezler, bir an gelir ki izleyicinin arzusu olayı kışkırtmasını gerektirir. Bu sansasyonel olanın düzeyidir: ‘Aslan avı artık yetmiyor, aslanın yerli hamalları yemesi de gerekiyor’ ” (2017: 126). Tıpkı yıllar önce çekilen etnografi belgesellerinin benimsediği anlayış gibi. Acımasız gerçeğin rahatsız ediciliğine Treadwell ve kız arkadaşının aylar tarafından yenilmesine şahit oluruz. Kamera, bir ayakkabının içinde kalmış ve her anın sesini kaydetmiştir. Herzog, buradaki görüntüleri ve sesleri filmde kullanmaz ama yaratılan hissiyat izleyiciyi oldukça rahatsız eder.

Werner Herzog, Treadwell’ın fiziksel olarak görüntülerini çekmemiş ve bir karakter olarak takip etmemiş olsa da, buluntu görüntüler üzerinden filmde bir karakter yaratmıştır. Treadwell ölme ve çektiği görüntülerden bir film yapmak istese belki de bu kadar etkili bir film ortaya çıkmayacaktı. Bu anlamda “belgesel filmler dünya ve şeyler hakkında kişisel ve özgün bir bakış açısı sunduğunda bir “şiire” dönüşmektedir. Bir şiir olduğundaysa diyalektik bir şekilde örgütlenmekte, oluşmakta ve dilyetisine dönüşmektedir” (Mitry, 1989: 142). Herzog’un yaptığı da tam olarak budur. Bütünlüğü olmayan, parçalar halinde bulunan dijital kayıtları incelemiş ve bu görüntüleri dilyetisine sahip bir filme dönüştürmüştür. Küçük bir karşılaştırma yapmak için yıllar öncesine bakacak olursak; bilindiği üzere Robert Flaherty, *Kuzeyli Nanook* (1922) belgeselinde, Nanook ailesinin gündelik hayatını, doğayla olan mücadelesini şiirsel bir dille anlatırken karakterlerine müdahale etmekten de kaçınmamıştır. Bunun tam tersini düşündüğümüzde yani görüntüleri Flaherty değil de Nanook çekmiş olsaydı ve bu görüntüler Flaherty tarafından

kurgulanıp filme dönüştürülseydi nasıl bir film olurdu? Werner Herzog tam olarak ikicisini gerçekleştirir. Başkasının çektiği görüntüler üzerine anlatısını kurar.

Bu ve benzeri yaklaşımlar belgesel türünün çeşitlenmesini ve hızlı tüketime alışmış olan günümüz izleyicisini etkilemesi anlamında oldukça önemlidir. Yeniliğe her dönemde açık olan belgesel film yönetmenleri görüldüğü gibi teknolojinin verdiği imkânları kullanarak biçimsel denemelerden çekinmeden faydalanmaktadır. Teknoloji yönetmenin biçimsel tercihleri üzerinde geniş imkânlar sağlarken, aynı zamanda yönetmenler için seçim zorluğu da yaratmaktadır. Bu tartışma bizi yıllar öncesinde ortaya çıkan “biçim mi içeriği belirler yoksa içerik mi biçimi belirler” tartışmalarına götürür. Belgesel filmde içerik ve biçimi birbirinden ayırmamız pek de mümkün değildir. Çünkü yıllardır belgesel film yönetmenleri ve izleyicilerinin zihninde belgesel filmlerin ne olduğuna dair bir düşünce oluşmuş durumda. Bu aslında tür sinemasında ortaya çıkan ve izleyicinin daha öncesinden ne izleyeceğine dair bir kanı oluşturduğu “seyirci habitusu”⁷ nu akla getirir. Yani “İzleyici henüz filmi seyretmemişken, ne izleyeceğine karar verdiği andan itibaren ortaya çıkar ve izleme sürecinin tüm psikolojik yapılanmasını belirler” (Kutay, 2016: 18). Belgesel film yönetmeni, film yaparken belgeselin sınırlarını çizer, izleyici de yönetmenin çizdiği bu sınırlara çok öncesinden aşına olduğu için izlediğinin bir belgesel olduğunu bilerek izlemeye başlar. Tam bu noktada buluntu görüntüler ve başkasının çektiği görüntüler üzerine kurgusunu inşa eden ve izleyicinin belgesel film algısını oldukça farklı bir boyuta taşıyan yönetmenliğini Bart Layton’ın üstlendiği *Hayat Avcısı* (2012) filmine bakmak faydalı olacaktır.

⁷ Seyirci habitusu başlangıçta “tür sineması” ile belirginleşmiş olsa da, bugün “seyirci habitusu” her türlü sinematografik seyir deneyiminde etkindir ve korku filmi gibi izleyicinin psikolojisini kolayca harekete geçiren ürünlerde olduğu gibi bir reklam filmi ya da belgesel film izlerken de kendini gösterir. İzleyici korku filmi izlerken id, ego ve süperego düzlemlerindeki tüm kaygı öğelerini ister modern olsun ister arkaik, tüm kaygı hallerini- yanına alır, belgesel film izlerken ise rasyonel düşünce ve bilimsel bilgi ile ilişkisini görünür kılar. Bu fark önemlidir; belgesel izleyicisinin “habitus” durumu, belgesel film izleme sürecinin bir yandan modernist, hatta pozitivist olduğu söylenebilecek şekilde biçimlendiğini gösterir; Tabii ki bu doğru değildir. Belgesel film nesnel laboratuvar koşullarında değil, filmi üreten kişilerin özellikleriyle – dünyaya bakışlarıyla, ideolojik tavırlarıyla estetik eğilimleriyle üretilen bir alandır (Kutay, 2016: 18 - 19).



Görsel 9: Hayat Avcısı (2012), filminin karakteri Frederic Bourdin

1994 yılında San Antonio’da 13 yaşındaki Nicholay Barclayn kaybolur ve ailesi tarafından aranmasına rağmen bulunamaz. 1997 yılında Fransız sahtekâr, suçlu Frederic Bourdin, Nicholay olduğunu söyler ve onun yerine geçmeye çalışır. Filmin hikâyesi böyle devam ederken yönetmen “Kim suçlu?” sorusunun cevabını aramaya başlar. Buradaki en önemli konu, gerçek bir olayın, gerçek karakterler üzerinden anlatılırken ana karakteri olan Frederic Bourdin’in filmdeki belli sahnelerde, geçmişte yaşadığı olayları yıllar sonra oynayarak canlandırmasıdır. Burada yönetmen oldukça stilize bir dil tercih etmiştir. Ancak filmin girişinde gerçeklik hissiyatını arttırmak amacıyla Nicholay Barclay’in el kamerasıyla ailesini ve yaşadığı evi tanıttığı görüntüleri vererek başlatır. Bu görüntünün bıraktığı izlenim oldukça önemlidir. Yönetmen tüm aileyi yıllar önce kaybolan karakterin çekmiş olduğu amatör görüntüler üzerinden gösterir. Daha sonra yağmurlu bir günün akşamında telefon kulübesinde bekleyen bir çocuğun görüntüsünün üzerine polis telsiz sesleri gelmeye başlar ve Frederic Bourdin şöyle bir şey söyler: “En önemli özelliğim kendimi çabuk inandırmamdır”. Bu sözler belgesel sinemayı aklımıza getirir. İzleyicinin zihninde de belgesel filmin gerçek olduğuna dair bazı kodlamalar vardır. Bu durum belgeselde anlatılanların gerçekliğine olan inancın artmasına neden olur. *Hayat Avcısı*’nda yıllar önce bu olayları yaşamış kişiler, yıllar sonra tekrardan çekilmiştir. Başka bir ifadeyle, filmdeki karakterler Bill Nichols’ün söylediği gibi ‘toplumsal oyuncular’ ancak yönetmen olanı olduğu yerde çekmemiştir. Dramatik yapıyı oldukça iyi kurmasına ve merak ögesini sürekli dinç tutmasına rağmen izlediğimiz bir belgesel olduğunu buluntu görüntüler ve başkasının çektiği

görüntüler hissettirir. Nicholay Barclay'ın el kamerasıyla çektiği görüntüler, Frederic Bourdin'in San Antonio'ya geldiği zaman çekilen amatör görüntüler, hapishaneye giderken çekilmiş görüntüleri ve filmin finalinde hapishanede dans ettiği görüntüler stilize olan bir belgeselin gerçekliğini artırması açısından oldukça önemli olmuştur. Abbas Kiyarüstemi'nin de söylediği gibi, “işe muğlaklık katın ki seyirci sınırsız hissetsin” (2018: 32). Belgesel filmin olanaklarını yeniden düşündüğümüzde Kiyarüstemi'nin söylediğinin ne kadar önemli olduğunu görüyoruz.

3.1.2. Görüntü Toplayıcılığı: Kamerasını Kaleme Dönüştüren Yönetmen

Sinemada görüntü toplayıcılığının kökenine baktığımız zaman Lumiere kardeşlere kadar dayanır. Onlar da ilk çektikleri filmlerde kamerasını belli bir yere konumlandırmışlar ve sıradan insanların görüntülerini toplamışlardır. Bir süre sonra seyirciyi etkilemek ve sinemanın gücünden faydalanmak adına, kadrajın içindeki nesnelere müdahale edilmeye başlanmış ve çekimler daha kontrollü mekânlar olan platolara taşınmıştır. Ancak belgesel film yönetmenleri stüdyo sisteminin dışında film yapmaya devam etmişlerdir. Daha özgür bir anlayışı tercih eden belgesel film yönetmenleri, kameralarını gerçekleştirmekte olan olaylara ve olanı olduğu yerde çekme gayesiyle sıradan insanlara yönlendirmişlerdir. Bu durum özellikle taşınabilir ekipman teknolojilerinin yaygınlaştığı 1960'lar ve dijital teknolojinin ortaya çıktığı 1990'larda yönetmenleri katılımcı ve gözlemci bir anlayışla görüntü toplayıcılığına yöneltmiştir. Televizyon içerikleri de bu yaklaşımın ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştur. Görüntü toplayıcılığı yaklaşımından kastettiğimiz, yönetmenin kamerasını alarak her anı not etmesidir ve bunu yaparken stilize bir estetik yerine kusurlu bir estetiği tercih etmesidir. Dijitalleşmeyle birlikte görüntü toplayıcıya dönüşen yönetmen artık ekipmanları tek başına kullanabildiği ve çekim yapabildiği için toplumsal oyuncuların gündelik hayatlarına dâhil olmakta, kamerasıyla olayları dışardan gözlemleyerek veya olayların içine katılarak çekimlerini gerçekleştirebilmektedir. Bunun en iyi örneklerini Agnes Varda verir. Agnes Varda'nın *sineyazı* yaklaşımı görüntü toplayıcılığı konusunu özetleyen bir yaklaşımdır. Çünkü *sineyazı (Cinéécriture)* yönetmenin filmin tüm süreçleriyle ilgilenmesidir ve karar verici olmasıdır. Ersan Ocak'ın Murrey'den aktardığı gibi, “Varda, *sineyazı* ile yalnızca senaryoyu kastetmez. Senaryonun yanı sıra mizansen,

çekim ve montajı kapsayan (yapım-öncesi, yapım ve yapım-sonrasından oluşan) üretim sürecini bir bütün olarak içine alan işlerin her birinde verilen kararlardan oluşan bütünlüklü seçmeye *sineyazı* adını verir” (Murray’dan akt. Ocak, 2019: 233). Agnes Varda, *sineyazı* yaklaşımını *Toplayıcılar ve Ben* (2000) belgeselinde fazlasıyla ortaya koymuştur. Dijital kameranın sağladığı tüm imkânlardan faydalanmıştır. Filmde seçtiği ve çekim yaptığı her karakter hayatını devam ettirmek için bir şeyler toplamakta ve bunları yaşamına dâhil etmektedir. Tıpkı Varda’nın kamerasıyla topladığı görüntüleri yaşamına dâhil etmesi gibi. Dijital teknoloji olmasaydı, ses ve görüntü kayıt ekipmanları bir ekip tarafından taşınabilecek bir boyuta sahip olsaydı, Agnes Varda’nın eline kamerayı alıp tek başına görüntü toplaması düşünülemezdi. Kiyarüstemi’nin de söylediği gibi, “küçük kendi kendine yetebilen dijital kameralar sinemayı sermayenin pençesinden kurtardı ve hareketli resimlerle bir hikâye anlatmak ve üstesinden gelinemez bir engel olmaktan çıktı” (2018: 43). Yani kamera ve kameranın arkasındaki göz daha özgür hale gelmeye başladı. Bu noktada *Toplayıcılar ve Ben* (2000) belgeselinde olanı olduğu yerde çekme gayreti içinde olan Varda, üzüm toplayıcılarını kayda alırken, kayıttan çıkmayı unuttur ve el kamerasının kapağı kadrāja girer. Üzüm kesme makaslarının görüntülerinden hemen sonra bu görüntüyü verir ve müzik eşliğinde uzun bir süre bu anı izleriz. Normal şartlarda böyle bir görüntüyü başka bir filmde izlese hata olduğunu düşünürüz. Ancak kendisi bir görüntü toplayıcı olan ve neredeyse filmin bütün süreçlerini kendisi tasarlayan Varda, bu kusurlu görüntüyü de filmin anlatısına dâhil etmiştir. Bu görüntünün bizi rahatsız etmemesinin nedeni ise filmin başından beri yönetmenin benimsediği üsluptur. Deleuze’nin de ifade ettiği gibi “soru artık imgenin öznel mi nesnel mi olduğu sorusu değildir. Bu, ‘kamerayı hissettirmekten’ zevk duyan çok özel bir sinemadır” (2014: 105). Eğer bu film sinematografik unsurlarını tamamen stilize bir dille kurmuş ve kamera arkasındaki gözü saklamış olsaydı sallanan bu kapağın görüntüsü bizi rahatsız edecekti ve bir hata olarak görülecekti. Bu durum aynı zamanda “sinemayı ve yönetmenliği özel bir statüye yerleştirmeyi reddetmenin, film yapımının sırrını açık etmenin de bir yolu” (Çiftçi, 2020: 14) olarakta görülebilir. Tıpkı yıllar önce Dziga Vertov’un klasik anlatı sinemasına karşı bir manifesto niteliğinde çektiği *Kameralı Adam* (1929) filminde olduğu gibi.



Görsel 10: Toplayıcılar ve Ben (2000), Agnes Varda



Görsel 11: Kamerallı Adam(1929), Yön: Dziga Vertov

Vertov da Sinema-göz yaklaşımıyla sinemanın genel geçer kurallarını yıkmış ve alıcuyu sıradan olana yönelmiştir. Yani kamerasıyla Sovyetler Birliği'nin her köşesinden görüntüler toplamıştır. Toplumsal oyuncular, rutin olarak gündelik işlerini gerçekleştirirken, Vertov'da, kendi işi olan kamerayla görüntü toplama işlemini gerçekleştirmiş ve nasıl yaptığını yani işin mutfağını da izleyiciye göstermiştir. Ancak burada kamerayı sadece bir kayıt aracı olarak düşünürsek, sınırlandırmış oluruz. Kamera bir göz gibi şeylerin içindedir. "Fotoğraf eğer fotoğraf diye bir şey varsa, şeylerin bizzat içinde ve mekânın tüm noktaları için zaten çekilmiş, çekilip alınmıştır..." (Deleuze, 2014: 88). Deleuze'nin de ifade ettiği gibi kamera hem *Toplayıcılar ve Ben* filminde hem de *Kamerallı Adam*'da varolan gerçekliğin içindeki parçaları çekip almıştır. Godfrey Reggio' nun *Koyaanisqatsisi* (1982), Ron Fricke'in *Baraka* (1992) ve *Samsara* (2011) belgeselleri de aynı şekilde var olan gerçekliğin içinden parçaları çekip alan filmlerdir. İki yönetmen de -ki Ron Fricke aynı zamanda *Koyaanisqatsi*'nin de görüntü yönetmenidir. Görüntü toplayıcılığını benimsemişlerdir. Dünyanın farklı bölgelerindeki farklı yaşamlarının çekimi sonucu, yıllarca süren kayıtlardan sonra belgesel filmlerini ortaya çıkarmışlardır. Burada bahsi geçen üç film görüntü toplayarak anlatılarını şekillendirirken filmler kalabalık ekipler tarafından gerçekleştirilmiştir. Yıllar öncesine gittiğimiz zaman Walter Ruttmann'ın *Berlin Bir Şehrin Senfonisi* (1927) ve Charles Sheeler, Paul Strand yönetmenliğini birlikte üstlendikleri *Manhatta* (1921) belgeselleri de yine görüntü toplayıcılığı üzerine kurulu olan belgesellerdir. Yani belgesel sinemada görüntü toplayıcılığı dediğimiz anlayış günümüzde ortaya çıkmamıştır kökeni sinemanın ilk yıllarına kadar gitmektedir. Ancak, bu filmler

görüntü toplayıcılığını kusurlu bir şekilde gerçekleştirmemişlerdir. Belgesel film olmalarına rağmen oldukça stilize bir üslup ortaya koymuşlardır. Hızlandırılmış, yavaşlatılmış görüntüler, çevrilmeler ve optik hareketler sarsıntıdan uzak bir şekilde verilmiştir. En önemlisi de hepsinin profesyonel kalabalık ekipler tarafından gerçekleştirilmeleridir. Ancak Werner Herzog, Agnes Varda ve Cafar Panahi gibi yönetmenler anlatılarını sade bir dille kurmuşlardır. Bu anlayışın ortaya çıkmasında dijital ekipmanları kendilerinin kullanabilir hale gelmeleri oldukça etkili olmuştur. Bir ekipten bağımsız, kendilerini sınırlandırmadan günlerce çekim yapma imkânına sahip olmuşlardır. Yukarıda bahsi geçen filmler büyük bütçeler olmadan gerçekleştirilebilecek belgeseller değildir. Ancak Herzog ve Varda gibi yönetmenlerin filmlerini gerçekleştirmeleri için büyük bütçelere ihtiyaçları yoktur. Bu nedenle istedikleri zaman görüntülerini toplayabilmekte ve filmlerini gerçekleştirebilmektedirler. Tıpkı Varda'nın *sineyazı* anlayışın da olduğu gibi. Yani “film baştan sona belli bir / yönelim niyet taşır, dolayısıyla tüm biçimsel hamleler önemli veya anlamlıdır; filmi canlı kılan, yönelimidir” (Frampton, 2013: 125). Frampton'un da söylediği gibi yönetmenlerin biçimsel tercihleri onların yönelimlerinin bir sonucudur ve bir filmi anlamlı kılan da bu yaklaşımdır. Bu bağlamda Werner Herzog'un *Ayı Adam* belgeseline baktığımızda görüntü toplayıcılığının iyi bir örneği olduğunu görürüz. Ancak burada görüntü toplayan Herzog değil, vahşi yaşamı koruma sevdalısı Timothy Treadwell'dır. Treadwell, yıllarca boz ayıların yaşadığı vahşi bölgede kendi el kamerasıyla görüntüler toplamıştır. Doğal yaşamın her anını kamerasıyla kayıt altına almıştır. Bir sahnede iki kamera aynı anda kayıttadır ve Treadwell kötü olan görüntülerin montajda atılacağını, yaptığı çekimin akşamki son çekim olduğunu söyler. Aslında Treadwell çekimlerinin çoğunu bilinçli olarak gerçekleştirmektedir. Uzun bir süre kamera, Treadwell için çevreyi keşfetmeye yarayan bir araç işlevi görürken bir süre sonra onun içindeki insanın aşırılıklarını göstermeye başlamıştır. Ayıların kavgalarını, tilkilerin peşinden elinde kamerayla koşması, tilkileri sevmesi, bunların hepsi anlık olaylardır. “Doğada sadece bir kez meydana gelen olayları yeniden oluşturmaya çalışmak, taklit edilmezi taklit etmeye çabalamaktan başka ne işe yarar? Senaryo, artık önemini kaybetmiştir” (Bazin, 2013: 148). Treadwell, bir senaryoya bağlı değildir, kamerasını özgürce doğaya yönlendirir ve her anın görüntüsünü toplar.

Burada Treadwell, tıpkı Agnes Varda'nın, *Toplayıcılar ve Ben* (2000) belgeselindeki tavrını benimseyerek hareket etmiş gibidir. Varda, doğadaki insanların görüntülerini toplarken, Treadwell, vahşi hayvanların görüntülerini toplamıştır. İkisi de dijital kameraların verdiği imkânları kullanarak tüm görüntüleri tek başına çekmişlerdir. Bu durum kamera ve çekim yapan kişiyi bütünlüklü bir hale getirerek, onu *kamera – insan*'a dönüştürmektedir. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, yönetmenin kamerayı kendisinin kullanması konusuna yönelik duygulanımsal yaklaşımını da arttırmaktadır.



Görsel 12: Ayı Adam(2005), görüntü toplayıcı Treadwell



Görsel 13: Toplayıcılar ve Ben, (2000), görüntü toplayıcı Agnes Varda

Sineyazı anlayışını benimseyen Varda, filmin tüm süreçlerini kendi gerçekleştirirken, Treadwell sadece kameranın kadrajını belirler. Toplanan bu görüntüleri filme dönüştüren ise Werner Herzog dur. Başka bir ifadeyle “sinema basitçe kamera değildir, montajdır. Ve montaj, insan gözünün bakış açısından kuşkusuz bir inşadır, ne var ki başka bir gözün bakış açısından böyle olmayı bırakır; montaj insani olmayan bir gözün, şeylerin içinde olacak bir gözün saf görüşüdür” (Deleuze, 2014: 113).

Ayi Adam (2005) filmiyle estetik açıdan benzerlik gösteren bir diğer film ise *Kalküta'nın Çocukları* (2004) belgeselidir. Birer görüntü toplayıcı olan yönetmenler Zana Briski ve Ross Kauffman, kameralarının objektifini çekim yapmanın çok zor olduğu Kalküta'nın kırmızı ışık bölgesine çevirirler. Filmin başlangıcında sesiyle filme katılan ve daha çok gözlemci bir tavır benimseyen Zana Briski, bölgenin ve çekim koşullarının zorluğundan bahseder ve bir süre sonra katılımcı bir tavır

benimseyerek kadrajın içine dâhil olur. Buradaki en önemli konu yönetmenlerin el kameralarıyla dâhi giremeyecekleri evlerin ve buralarda yaşayan insanların görüntülerini çocukların kadrajından vermeleridir. Yani kendileri görüntü toplayıcı olan yönetmenler (aynı zamanda filmin görüntü yönetmenleri) dokuz çocuğa verdikleri fotoğraf makineleriyle çocukları da birer görüntü toplayıcıya dönüştürmüşlerdir. *Ayı Adam* filmindeki Treadwell gibi, çocuklar da çekim yapılması zor olan ve kendilerini ait hissettikleri bir bölgede çekim yapmışlardır. Mekândaki gerçekliği vermek adına çocukların çektiği fotoğraflar oldukça etkileyicidir ve yaşanan acımasız gerçekliği tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Bazin'in de söylediği gibi, "bir olayın sinematografik tanıklığı, ancak olayın meydana gelme anında yakalanan film görüntüleri ile gerçekleştirilebilir" (2013: 152). Eline fotoğraf makinesi verilen çocukların yaptığı da tam olarak budur. Her çocuğun kadrajının bir hikâyesi vardır ve çektikleri görüntülerle bir şeyler anlatırlar, ancak epizotlar halinde ilerleyen filmde nihai kararı veren filmin yönetmeni Zana Briskidir. Yönetmen bir çıkarımda bulunmak yerine olayları çocukların bakış açısından izleyicinin yorumuna bırakmayı tercih etmiştir. Kalküta'nın çocukları, bu yönüyle sadece filmde yer alan birer toplumsal oyuncu değildir, aynı zamanda filmin yapım sürecine katkıda bulunan görüntü toplayıcılarıdır. Çocuklar hem kadrajı belirleyenlerdir hem de başkası tarafından belirlenen kadrajın içinde yer alanlardır. Yani, zaman zaman bakış el değiştirmekte, film nesnesi film öznesi ne dönüşmektedir.



Görsel 14: Kalküta'nın Çocukları (2004), görüntü toplayıcı Avijit



Görsel 15: Görüntü toplayıcı diğer çocuklar

“Sinematografik anlamın, yalnız film dilinin araçlarıyla dışavurulan bir anlam olduğunu ve bu araçlar dışında gerçekleşmesinin olanaksız olduğunu söyler Lotman”

(1999: 71). Sinematografik araçların değiştiği ve geliştiği günümüzde, sinematografik aracı sadece kamerayla sınırlandırmamız mümkün değildir. Çünkü cep telefonları, güvenlik kameraları ve webcamlar de birer sinematografik araca dönüşmüş durumda ve ekranlarla çevrili olan dünyamızda bunlardan kaçınmamız pek de mümkün görünmüyor. Bu bağlamda yönetmenliğini Jehane Noujaim'in yaptığı *Meydan* (2013) belgeseli farklı sinematografik unsurları bir arada kullanmasıyla dikkat çekmektedir. Verdiğimiz diğer örneklerde olduğu gibi burada yönetmen Jehane Noujaim bir görüntü toplayıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak diğer filmlerden farklı olarak kadrajın dışında kalmayı tercih etmiştir. Kendisi kamerayla olayların içindedir. Görüntüler DSLR fotoğraf makinesi olan 5D Mark II ile çekilmiştir. Ancak filmde kullanılan görüntüler sadece bu kameranın çektikleri ile sınırlı değildir. Özellikle cep telefonuyla meydandaki çatışmalar, olay anında başkaları tarafından çekilen görüntüler oldukça fazla kullanılmıştır. Yönetmen 5D Mark II gibi her ortamda çekim yapmaya imkân veren bir kamerayla çekimleri zor olan olayların içine girmeyi başarmıştır. Ayrıca filmin karakterlerinden olan Ahmed Hassan'ın çektiği görüntüler de filmde kullanılmıştır. Yani Jehane Noujaim, sadece karakterlerini takip edip onların görüntülerini kaydetmemiştir, karakterlerinin topladığı görüntüleri de filmde kullanmıştır. Böylece ele aldığı konuyu her yönüyle görselleştirmeyi başarmıştır. *Meydan* belgeseli belli karakterler etrafında şekillenmiş olsa da özellikle karakterlerin evindeki ve meydandaki çekimlerde yönetmen her anı kaydederek alıcıyla görsel notlar almıştır. Günlerce süren çekimler ve kayıtlar sonucunda yüzlerce dakika görüntü, yönetmenin elindedir artık. Bu yönetmenin çekim anında düşünmeden görsel notlar aldığı anlamına gelmemeli, Kiyarüstemi'nin de söylediği gibi, “kamera kaleme benzer. İyi bir hattat olmak için durmaksızın yazmanız gerekir. İyi bir gözünüzün olmasını istiyorsanız önce bakmalı kamerayı sonra almalısınız elinize” (2018: 32). Jehane Noujaim'in de durmaksızın yaptığı çekimlerle kamerasını kaleme dönüştürmüştür.



Görsel 16: Görüntü toplayan sıradan insanlar



Görsel 17: Meydan (2013), Görüntü toplayıcı Jehane Noujaim

Dijital teknolojiyle birlikte özgür bir alan bulan yaratıcı yönetmenler kendi estetik anlayışını çok daha kolay inşa edebilir hale geldiler. Büyük bir ekibi kontrol etmektense kendi el kamaralarıyla çekimlerini gerçekleştirmektedirler. Bu anlayış Andrew Sarris'in auteur kuramını akla getirmektedir. Sarris auteur yönetmeni belirlerken üç değer olduğunu söyler. “Öncelikle yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. İkinci olarak yönetmenin görünebilir, seçilebilir kişiliğinin olup olmadığına, üçüncüsü ise filmin iç anlamı yani ruhun coşkusu olup olmadığına bakmak gerekir” (Esen, 2013: 41). Bu anlamda ele aldığımız filmlere ve yönetmenlere baktığımızda sinema alanı içinde seçilebilir kimliklerinin olduğunu, sinema tekniğini kendi anlatılarını kurmak adına özgün bir dille kullandıklarını ve filmlerindeki coşkuyu fazlasıyla görebiliriz. Özellikle de Agnes Varda, Werner Herzog ve Cafer Panahi, ortaya koydukları biçimle kendi anlayışlarını filmlere yansıtmışlardır. Bu bağlamda dijital teknolojinin yönetmenlere oldukça fazla imkânlar sağladığını ve kendi özgün dillerini kurmaları anlamında önemli avantajlar sunduğunu söyleyebiliriz. Ortaya çıkan bu durum Agnes Varda'nın yaklaşımıyla *sineyazı* olarak da değerlendirilebilir, Andrew Sarris'in yaklaşımıyla *auteur* olarak da değerlendirilebilir.

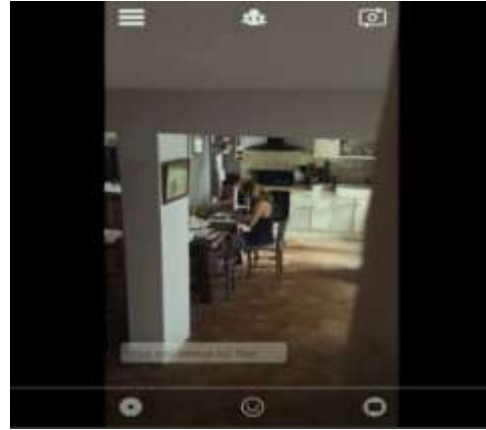
3.1.3. Sarsıntılı Kamera ve Düzeni Bozuk Objektif

Sinema alanındaki dijital gelişmelerle ilgili insanların değerlendirmelerine baktığımızda, genelde akla ilk gelen bilgisayar destekli CGI yapımlar, görsel efektler ve 3D filmlerdir. Tabii ki bunlar dijital teknolojinin sinemanın yapım koşullarına ve

gösterim koşullarına getirdiği önemli yeniliklerdir. Ancak kamera teknolojisindeki gelişmeleri de göz ardı etmemek gerekir. Bu bağlamda görüntü kayıt cihazlarının her geçen gün çeşitlenmesi ve değişiklik göstermesi özellikle gerçekçi sinema adına önemli değişimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yönetmenler gerçekliğe daha fazla yaklaşabilmek ve olayların içine daha fazla dâhil olabilmek adına alıcının değişen yapısından gün geçtikçe daha fazla faydalanmaktadır. Elie Faure'nin de söylediği gibi, "sinema, her şeyden önce, yeni metinlerin, yeni arabesklerin, ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler arasındaki yeni uyumların bıkmadan, usanmadan ortaya çıkarılmasıdır" (2006: 63). Sinema alanında durmaksızın devam eden yeni teknolojik gelişmeler film biçiminde önemli değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum hem kurmaca sinema hem de belgesel sinema için geçerlidir. Kurmaca film yönetmeleri izleyiciyi daha fazla etkilemek adına film biçimiyle oynamaya başlamışlar, güvenlik kamerası kayıtları, cep telefonu görüntüleri ve video kamera görüntülerini fazlaca tercih etmişlerdir. Bu bağlamda görüntü kaydedici teçhizatların önemi arttırmıştır. Çünkü sadece alıcı üzerinden yapılan küçük biçimsel değişiklikler bile filmin yapısını oldukça farklı bir noktaya taşımaktadır. Michael Haneke'nin *Benny'nin Videosu* (1992) ve *Mutlu Son* (2017) filmleri bu anlayışın iyi birer örneğidir.



Görsel 18: Mutlu Son (2017), Yön: Michael Haneke



Görsel 19: Benny'nin Videosu (2002), Yön: Michael Haneke

Benny'nin Videosu Filminin ana karakteri Benny, video kamerasıyla bir domuzun öldürülme anını kaydeder. Sürekli şiddet görüntüleri izleyen Benny, bir

süre sonra video kamerasıyla kendi ev yapımı filmini çekmeye başlar. Şiddetin oldukça gerçekçi bir üslupla verildiği filmde Sinema-Göz'ün yerini Video-Göz almıştır. Videonun partiküllü görüntüsü, sarsıntılı kamera hareketleri ve düzeni bozuk kadrajlar filmdeki şiddetin dozunu fazlasıyla arttırmakta ve gerçeklik hissiyatı vermektedir. Çünkü “video her türlü imajı kaydedebilir, tekrarlayabilir, yeniden üretebilir, uzaklaştırabilir, saklayabilir ve gösterdiğini de tekrar gösterir” (Baker, 2015: 276). Benzer şekilde Haneke'nin *Mutlu Son* (2017) filminde de filmin ilk beş dakikası cep telefonuyla çekilmiş olan dikey bir görüntüyle açılır ve dışarıdan bir göz olayları takip ediyormuş hissi verir. Haneke'nin teknolojinin oldukça geliştiği bir dönemde böyle bir biçimsel yaklaşımı benimsemesi filmlerinin doğasına hâkim olan “soğuk gerçekliğin” inşası için oldukça önemlidir. Haneke, biçimin filme katkısını şöyle değerlendirir: “İçeriğe tam denk düşen bir biçim yakalamaya çalışıyorum. Ciddi bir konuyu ele alıyorsanız, onun hakkını verecek ciddiyette ve ikna edicilikte bir biçim seçmeye mecbursunuz” (2014: 185).

Abbas Kiyarüstemi de çok sayıda filminin çekiminde dijital kameraları kullanmış ve kusurlu bir estetik anlayış benimsemiştir. Özellikle *Kiraz'ın Tadı* (1997), *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (1999) ve *Ten* (2002) filmleri bu anlamda oldukça önemli örneklerdir. Mesela *Ten* (2002) filminde, taksinin ön camına sabitlenen iki kamera vasıtasıyla görüntüler kaydedilmiş, hatta çoğu sahnede Kiyarüstemi çekimlere bile katılmamıştır. Bunun nedeni ise daha çok amatör oyuncularla çalışması ve onları özgür bırakma isteğidir. Böylece büyük ekipmanlar ve kalabalık ekiplerin sınırlandırmasından iki tane dijital kameranın yardımıyla kurtulmuştur. Kiyarüstemi'ye göre “video kamera, sunduğu özgürlük sayesinde bizi sinemanın kökenine geri götürür. Tek bir ekipman ve bir oyuncuyla elimizde neredeyse hiç kaynak olmadan sokaklara çıkabilir ve film çekebiliriz” (2018: 45). Haneke ve Kiyarüstemi gibi yönetmenler gündelik hayata olabildiğince yaklaşma düşüncesindedirler. Bu nedenle dijital çekim ekipmanlarını sadece ucuz ve rahat kullanıldıkları için değil, aynı zamanda üsluplarını zenginleştirmek adına kullanmaktadırlar. Şunu da unutmamak gerekir bahsi geçen filmler, sarsıntılı kamera, bozuk kadrajlar ve zaman zaman profesyonel olmayan oyunculara yer verseler de bunu senaryoya bağlı kalarak gerçekleştirirler. Yani kurmaca bir dünyayı daha iyi

inşa etmek adına belgeselin kullandığı enstrümanları ödünç alırlar ve gerçek hayata yaklaşmaya çalışırlar. Ancak belgesel film yönetmenleri gerçek hayata yaklaşmazlar, onlar zaten tam olarak gerçek hayatın içindedir ve oradan beslenir. Bu noktada gerçeğin peşinde koşan belgesel film yönetmenleri ise farklı bir yerde durmaktadır. Özellikle kayıt teknolojisinin gelişmesi ve uzun süre çekim yapılmasına imkân sağlayan kameralar sayesinde yönetmenler toplumsal oyuncuların gündelik hayatını oldukça yakından takip edebilme imkânına sahip olmuşlardır. Nasıl *Ten* filminde Kiyarüstemi taksi içi çekimlerde kamerasını monte edip oyuncularına müdahale etmiyorsa, belgesel film yönetmeni de toplumsal oyunculara müdahale etmeden film için ihtiyaç duyduğu görüntünün ortaya çıkmasını bekleyecektir. Bu kimi zaman anında gerçekleşir, kimi zamanda günlerce sürebilir. Yani belgesel film yönetmeni sınırları çizilmiş bir stüdyonun içinde çalışmaz, doğaya, toplumsal gelişmelere, toplumsal oyunculara bağımlı olarak kaçınılmaz bir şekilde değişimlerden etkilenir. Bu nedenle kamerasıyla her anı not almak zorunda kalır. Bu not olma sürecinde kameranın kadrajı bozulabilir, sarsıntılı olabilir. Bu görüntüler izleyiciyi rahatsız etmekten daha ziyade filmin gerçekliğine olan inancının artmasına neden olur. Bordwell &Thompson'ın da söylediği gibi, “bir film türü olarak belgeseller kendilerini gerçeğe dayanan, güvenilir filmler olarak sunarlar” (2012: 350). Bu nedenle izleyici belgesel filmde izlediği bu görüntüleri bir hata olarak görmez. Yıllarca Kiyarüstemi'nin asistanlığını yapan ve ilk dönem filmlerinde benzer üslupta filmler çeken, ancak dijital teknolojiyle birlikte farklı bir yaklaşım benimseyen Cafar Panahi'nin *Bu Bir Film Değil* (2011) filmine baktığımız zaman yönetmen imkânsızlıklar nedeniyle dijital kamerayı ve cep telefonu görüntülerini tercih eder. Bu sınırlandırma yani Panahi'nin film çekme yasağının olması, Panahi'ye tek başına bir film yapma cesareti vermiştir.



Görsel 20: Bu Bir Film Değildir (2011), Yön: Jafar Panahi



Görsel 21: Bu Bir Film Değildir (2011), Mojtaba Mirtahmasb

Dijital kameraların spontanlığı, esnekliği ve hareketliliği sayesinde Panahi'ye sadece kameranın kadrajını belirleyip kayıt tuşuna basmak kalmış ve anlık gelişen bir olay böylece kayıt altına alınmıştır. Burada yönetmen kamerayı kendi öz-benliğine çevirir. Kendisi filmin diğer yönetmeni olan arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb'dan tripod üstünde olmayan, kendisini takip eden bir anlayışla filmi yapmak istediğini söylemiştir. Ancak her belgeselde tek bir biçimsel yaklaşımın benimsenmesi söz konusu değildir. Kracauer'un da dediği gibi, "görünen dünyayı tam anlamıyla incelemeleri bir yana bırakılırsa, belgeseller fiziksel gerçekliğe yaklaşım bakımından büyük farklılık gösterirler" (2015: 393). Bu yaklaşımı belirleyen ise kameranın arkasındaki gözdür. *Kalküta'nın Çocukları* belgeselinde Zana Briski, fiziksel gerçekliğe yaklaşırken özellikle çekim yapılması zor olan bir bölgede stilize bir estetikten uzak durmuştur ve kamera sürekli hareket halindedir, toplumsal oyuncuların her anını kayıt altına almaktadır. Burada kameranın taşınabilirliği oldukça önemlidir.



Görsel 22: Kalküta'nın Çocukları (2004), Sarsıntılı kamera



Görsel 23: Düzensiz kadrajlar

Çünkü Zana Briski, kurmaca sinemada bile oyuncu yönetimi zor olan çocuklara objektifini çevirmiş ve onların gündelik hayatlarını kaydetmiştir. Profesyonel olmayan çocukları yönlendirmek ve nasıl davranmaları gerektiğini söylemek belgesel filmin yapısı açısından etik bir problem olmasının yanı sıra daha öncesinde hiç kamera karşısına geçmemiş kişileri takip etmekte oldukça zor bir durum ortaya çıkarmaktadır. Olaya başka bir yerden bakarsak çekimlerin tamamı stilize olsaydı ve profesyonel bir ekip tarafından çekilmeye çalışılsaydı o zaman kamera, olayları ve karakterlerin davranışlarını yakalayabilir miydi? Bunun olması çok da mümkün değil, çünkü belirlenen karakterler profesyonel oyuncu değiller. Bu nedenle kameranın toplumsal oyuncularını takip etmesinden başka bir seçeneği yok. Yönetmenin amacı içinde bulunduğu dünyayı yani fiziksel gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır. Klasik anlatı sinemasının aksine izleyiciyi etkileyen de bu yaklaşımdır. Yani, “kendini yaşamın akışına kaptırmış olan seyirci gerçek yaşamın görüntüsü tarafından büyülenmektedir” (Parkan, 2020: 17). Zana Briski, bu büyülenmeyi gerçekleştirebilmek için çekim mekânına sinematografik araçları olabildiğince az getirmiş, böylece toplumsal oyuncularla arasına ekipmanların girmesine izin vermemiştir. Sadece olayları takip ettiği dijital bir el kamerasına sahiptir. Kameranın spontanlığı ve anlık orada oluşu olayları gerçekleşme anında yakalaması açısından baktığımızda, kadınların birbirleriyle kavga ettikleri sahne önemlidir. Kamera oldukça sarsıntılı bir şekilde olayları ve kavgayı takip etmektedir ve kesintisiz bir şekilde bu anı izleriz. Yönetmen o anda tripod kurmaya, ışıkları ayarlamaya çalışsaydı, muhtemelen bu anı yakalayamayacaktı ve anlık gelişen bir olayı oradaki insanlardan tekrardan yapmalarını istediğinde de olayın gerçekliği yok olacaktır. Kristen Daly’nin de söylediği gibi, “dijital teknoloji, çekimin, talimatların genellikle yukarıdan aşağıya seslendirildiği yüksek hiyerarşik film setinin aksine, geleneksel Inuit toplumuna elverişli, hiyerarşik olmayan, öncelikle sözel olmayan bir yapım yöntemine sahip olmasına izin verdi” (2008: 121). Kurmaca sinema için oldukça önemli olan hiyerarşik yapı özellikle bir karakterin, bir olayın takip edildiği belgesel filmler için kısıtlayıcı olabilmektedir. Dijital ekipmanlar sayesinde yönetmenlerin ve toplumsal oyuncuların ekipmanlara bağlılığı ortadan kalkmıştır. Bu anlayışı ortaya koyan başka bir film ise *Meydan* (2013) belgeselidir. Yönetmen Jehane Noujaim, belgeselde karakterlerini takip etmeyi tercih etmiştir. Göstericiler içinden seçtiği

karakterleri yönlendirmek yerine, kamerayla onların gündelik hayatına dâhil olmayı tercih etmiştir. Yani seçilen kişiler kamerayı takip etmemiş, kamera seçilen kişileri fiziksel gerçekliğiyle takip etmeye çalışmıştır. Bu durum dijital kameralar sayesinde gerçekleşmiştir. Zaman zaman oyuncularının çektiği görüntüleri de kullanan Jehane Noujaim, dijital teknolojinin gücünden faydalanmıştır. Çünkü hantal ve kullanımı zor olan filmli bir kamerayla bunu gerçekleştirmesi neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle filmin anlatısında cep telefonuyla dikey çekilmiş görüntüler ve sarsıntılı kamera hareketleri oldukça fazla kullanılmıştır. Aslında Adrew'in de söylediği gibi, “kameraman bir olayı filme almaktan fazlasını yapmaz ama sallanan imge ve eksilteler yüzünden o olayı daha kuvvetli hissederiz” (2018: 35). Ayrıca yönetmen filmdeki gerçeklik hissiyatını arttırmak adına çerçeve içinde çerçeve anlayışını benimseyerek YouTube’da amatörler tarafından çekilmiş görüntüleri de oldukça etkileyici bir şekilde kullanmıştır. Mesela göstericilerden Rammy Assem’in işkence görüntüleri cep telefonuyla çekilmiştir ve YouTube üzerinden verilmiştir.



Görsel 24: Meydan (2013), Dijital kamerayla çekilen sarsıntılı görüntü



Görsel 25: Meydan (2013), Youtube üzerinden verilen sarsıntılı cep telefonu kaydı

Benzer şekilde askerlerle göstericilerin çatışmalarının olduğu sahnelerde kamera olayların içindedir. Daha çok cep telefonuyla çekilen, insanların askeri araçların altında ezildiği, yaralandığı ve yaralıların arkadaşları tarafından taşındığı görüntülerin yanı sıra hastanede tedavi edilmeye çalışan kişilerin görüntüleri kesilmeden verilmiş ve bu görüntüler cep telefonuyla çekilmiştir. Bu sahneler kurmaca bir filmde bir stüdyo ortamında çekilmiş olsaydı seyirci izlediğinin kurmaca bir hikâye olduğunu bilerek izleyecekti, ancak burada durum farklı, yönetmen gerçekleşen olayları gözlemci bir bakış açısıyla olduğu gibi yansıtıyor ve bunu

yaparken gerçekliğin dozajını arttırmak için sarsıntılı kamera, cep telefonu görüntülerini kullanıyor. Bu oldukça önemli çünkü yönetmen, başkasının çektiği görüntüleri YouTube üzerinden izleyiciye gösterdiğinde etkisi artmaktadır. Bu durum bize şunu gösteriyor aslında, “bir medyaya, yani videoya bir başka medya, yani sinema üzerinden bakıyoruz. Tıpkı René Margritte’in, aynada kendisine bakan adam tablosu gibi” (Haneke, 2014: 190). Mesela ölen bir adamın sürüklenme görüntüsü bilgisayar ekranında gösterilirken göstericilerden olan Kahlid, “Sürüklenme anından görüntüyü kesebiliriz” der. Burada YouTube’a yüklenen amatör görüntüler gerçekliği artırırken müdahale edilerek platforma yüklendiği için sadece gerçekliğin bir parçasını yani çekim ve montajı yapan kişinin bakış açısından görebiliriz. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, “İyi bir belgesel ya da eğitici film ham bir deneyim değildir. Materyal akıl süzgecinden geçmiş, ayıklanmış ve yorumlanmıştır” (Arnheim, 2002: 166). Arnheim’in de söylediği gibi belgesel film yönetmenleri gerçek görüntüleri verseler de bunu bir süzgeçten geçirerek yaparlar. Bahsi geçen belgeseller, belgesel sinemanın doğası gereği tamamen ham görüntüleri vermemelerine rağmen kullandıkları biçimsel tercihler (sarsıntılı kamera, amatör videolar) nedeniyle izleyici üzerinde adeta ham görüntüleri izliyormuş gibi bir izlenim yaratırlar. Tıpkı Werner Herzog’un *Ayı Adam* belgeselin de olduğu gibi. Herzog, daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi Treadwell’in çektiği ham görüntüleri kullanarak belgesel filmi ortaya çıkarmıştır. Özellikle Treadwell’in çektiği görüntüler doğayı ve vahşi yaşamı tüm gerçekliğiyle (kadrajla sınırlı) gözler önüne sermektedir. Bunu yaparken hayvanları takip ettiği için kameranın kadrajı bozulur, karanlığa düşer, ışık patlar yani biçimsel olarak stilize estetikten oldukça uzak bir anlayış benimser.



Görsel 26: Gözlemci bir anlayış benimsediğini söyleyen ve duvardaki sinek gibi olduğunu düşünen Treadwell.

Görsel 27: Gözlemci bir anlayış benimsediğini söyleyen ve duvardaki sinek gibi olduğunu düşünen Treadwell.

Treadwell'ın olayların içinde oluşu ve tamamen amatör bir çekim tarzını benimsemesi filmin gerçekliği üzerindeki etkiyi daha da arttırmaktadır. Ayılar zaman zaman kameranın yanına yaklaşır bazen lensinin dibine kadar gelir ve eli kadrajın içindedir, ayı bir süre sonra peşinden gelmeye başladığında kameranın kadraji bozulur ve sarsıntılı bir şekilde oradan uzaklaşır bu sırada Treadwell kamerayı kendisine çevirir ve kadraja dâhil olur. “Duvardaki sinek gibiyim. İzliyorum, karışmıyorum. Hiçbir şekilde müdahil değilim” diyerek belgesel film yapım anlayışını da ortaya koymaktadır. Başka bir taraftan bakıldığında sanki Treadwell, uzun süre vahşi yaşamın içinde olduğu için kendi gerçekliğinden çıkarak kameranın gerçekliğine dâhil olmuş gibidir. Herzog'un filmde söylediği gibi bir kameranın karşısında durmak, bir insanın günah çıkarması gibidir. Bazen ayları gözlemci bir bakış açısıyla takip ederken bazen de olayların içinde yer alarak katılımcı bir tavır sergilemektedir. Kameranın sürekli sarsıntılı olması, kadrajın bozuk olması boş gibi görünen anların kendine has güzelliğini ortaya çıkarır. Bu çekimler sırasında bir haberci gibi hareket eden Treadwell, televizyon estetiğinden de oldukça etkilenmiş görünmektedir. Treadwell'ın bu yaklaşımı, Tarkovski'nin “televizyonun, seyredenlerin psikolojisi üzerinde kesinlikle güçlü bir etkisi vardır” (2009: 124) sözlerini doğrular niteliktedir. Yıllarca süren yayınlar sonucunda televizyon, sarsıntılı kamera ve kadraji bozuk görüntüleri, haber görüntüleri sayesinde izleyiciye kabul ettirmiştir. İzlediği haberlerden dolayı bu görüntülere aşına olan seyircinin, filmde bu tarz görüntüleri izlediğinde gerçekliğine olan inancı da artmaktadır. 2000 sonrasında dijital video kameraların gücünü keşfeden ve böylece özgürce çekimler yapan Agnes Varda da *Toplayıcılar ve Ben* (2000) filminde sinemanın genelleşmiş olan biçimsel kurallarını yok saymıştır. Özellikle klasik anlatı sinemasının saydamlık ve görünmezlik ilkelerini bir kenara bırakmış, kamera arkasını da filmin anlatısına dâhil etmiştir. Bunu yaparken dijital kamerası elindedir ve her anın çekimini yapar, çekimler anında kadraj bozulur, kamera sarsıntılıdır ama bu filmin anlatısından bir şey kaybettirmez aksine kamerasını gerçekliğe yönelten filmin yapısını daha da

güçlendirir. Yani “bazen bir görüntüyü, bulanıklığı, belirsizliği ve anlaşılabilirliğini çekici yapar” (Arnheim, 2002: 108).

Kamera film boyunca çok zor durumda olan ve toplayıcılıkla geçimini sağlayan insanları konu almış olmasına rağmen, bunu ajitasyondan uzak, samimi bir üslupla aktarmıştır. Dijital kameraların uzun süre çekim yapması ve esnek bir yapıya sahip olması yönetmenin kamera arkasındaki konumunu da değiştirmiştir. Sarsıntılı kamera hareketleri ve bozuk kadrajlar görüntülerin birisi tarafından çekildiğini bize hissettirir ve yukarıda bahsi geçen filmlerde olduğu gibi yönetmen filme dâhil olur. Bu durum normalde Aristocu klasik anlatı sinemasının görünmezlik ilkesinin yok olması demektir. Brechtियenci bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde de seyircinin izlediğinin bir film olduğunu hatırlaması ve yabancılaşması gerekir. Ancak bu filmlerde durum biraz farklıdır. İzleyiciler sarsıntılı kamera hareketleri ve filmin mutfağının kadraja dâhil olmasına rağmen filmle özdeşleşmektedir. Bu aslında gerçekliğe yaklaşımla ilgili bir durumu da ortaya çıkarır. Bu bağlamda, Godard kendisi, Flaherty ve Rouch’un gerçekliğe farklı bir tavırla yaklaştıklarını söyler ve şöyle bir değerlendirme yapar:

Godard kendisi ile Flaherty ve Rouch gibi sinema-gerçek yönetmenleri arasındaki farka gönderme yaparak, “Onlar karakterleri gerçeklikten alırlar ve onlarla kurmaca bir öykü oluştururlar. Benim yapmak istediğim biraz budur, ancak zıt yönde: ben kurmaca karakterleri aldım ve onlarla bir belgesel gibi görünen bir tarzda bir öykü oluşturdum.” Sonuç, ‘gerçekliğin’ bir türünün doğrudan tezahürü olarak, ama toplumsal olarak tanımlanmış bir gerçeklikten ziyade felsefi ve kavramsal olarak biçimlendirilmiş bir gerçeklik olarak kabul edildi (Kovacs, 2010: 181).

3.1.4. Film Nesnesinin Film Öznesi Haline Gelmesi; Bakışın El Değiştirmesi

Sinemada bakış meselesi özellikle ana akım sinemada çokça üzerinde durulmuş bir konudur. Egemen bakış, özne-nesne ilişkisi, Christian Metz, Laura Mulvey ve Jean Louis Baudry gibi çok sayıda kuramcı tarafından tartışılmıştır ve tartışılmaya da devam etmektedir. Tartışmaların temelini psikanalitik film kuramına dayandıran yaklaşımlar bakış meselesi üzerinden seyircinin, yönetmenin ve oyuncunun konumunu sorgulamaktadır. Özellikle sinemanın egemen düzenlerce biçimlendirildiğini söyleyen Laura Mulvey, “teknolojik gelişmelerle (16 mm, 8 mm,

DV) bağlantılı olarak sinemasal üretimin ekonomik koşullarının değiştiğini ve böylece alternatif sinemanın gelişme olanağının ortaya çıktığını” (1974: 18-19) dile getirmektedir. Alternatif sinema ve belgesel sinema, dijital teknolojinin sunduğu imkânlarla oyuncu, yönetmen ve seyirci ilişkisindeki geleneksel sınırları yok etmesi ve yeni bir ilişki formunu ortaya çıkarması nedeniyle oldukça önemlidir. Belgesel filmlerde dijital teknolojiyle birlikte değiştiğini düşündüğümüz bakış meselesine geçmeden önce, geleneksel sinemada bakış, ego ve özdeşleşme kavramlarının dayanak noktasına bakmak faydalı olacaktır. Bu bağlamda Lacan’ın ayna evresi karşımıza çıkmaktadır. Ayna evresinde çocuk kendi bedenini aynada gördüğünde “ayna, ona kendi görüntüsünü, dolaylı yoldan da olsa, görme ve tanıma fırsatı verir. Böylece çocuk kendi kendisinin hem nesnesi, hem de öznesi konumuna gelir” (Erdoğan, 1993: 24). Bu durum sinema perdesindeki görüntüleri izleyen seyircinin kendi benliğinin bir yansıması olarak gördüğü ve idealleştirdiği perdedeki karakterlerle özdeşleşmesi gibidir. Başka bir şekilde ifade edecek olursak izleyicinin, klasik anlatı sinemasının saydamlığı sayesinde, kamera hareketlerinin görünmez kılınarak, hareketli görüntülerin büyülü dünyasına katılmasıdır. Bu büyülü dünyanın içine izleyiciyi dahil etmek için kamera açıları, kurgu, görsel efekt gibi çok sayıda sinematografik anlatı unsurundan faydalanılır ve filmin büyülü dünyası böylece tasarlanmış olur. Bu anlamda sinemadaki bakış türlerine bakmak tartışmamız açısından önemlidir. Mulvey, geleneksel sinemada üç tür bakıştan söz edebileceğimizi söyler. “Olayı kaydeden kameranın bakışı, bitmiş filmi seyreden izleyicinin bakışı ve perde yanılısamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları” (Mulvey, 1974: 18-19). Özdeşleşmenin sağlanabilmesi için anlatı sineması ilk iki bakışı yalanlar. Bunun nedeni ise kameranın varlığını izleyiciye hissettirmeden izleyicinin filmle uzlaşımını sağlamak istemesidir. Ancak Paul Willemen bu bakış açılarına dördüncü bir bakış açısı ekler “film kişinin seyirciye bakışı. Film kişisi, seyirciyi görmemekle birlikte kameraya bakmaktadır, ancak, bakışı seyircininkiyle karşılaştığı için ve dikizciliği mümkün kılan kameranın varlığını hatırlattığı için, Lacan'ın dediği gibi, ‘imgelemsel’dir ve ‘seyirciyi’ dikizcilik eyleminde şaşırtır ve utanma duygusu yaratır” (Willemen’den akt. Erdoğan, 1993: 37). Kısaca, izleyici kendisine bakan bir göz gördüğünde izlediğinin bir film olduğunun farkına varır ve rahatsız olur. Peki, özdeşleşmeyi kendine dert edinmeyen ancak diğer türlerde

olduğu gibi izleyiciler tarafından izlenmeyi kendine amaç edinen belgesel sinemada bakış meselesi nasıl işliyor?

Belgesel sinema özelinde baktığımız zaman dört bakış açısının da kullanıldığını görürüz. Çünkü belgesel film yönetmenleri dijital teknolojinin sağladığı imkânlar sayesinde sadece kameranın kadrajını belirleyen karar verici değil, aynı zamanda olayların içinde yer alan bir katılımcıya dönüşmektedir. Yani kadrajın dışından, karakterleri gözlemleyen biriyken, kadraja dâhil olarak gözlemlenen birisine dönüşebilmektedir. Böylece film öznesi film nesnesi haline gelmekte, kadraj-dışı kadraj-içi ile iç içe geçmektedir. Geleneksel sinema anlayışının temel dayanağı olan saydamlık ve özdeşleşmeyi yok edeceği düşüncesiyle, bu tür yaklaşımların benimsenmesi pek de mümkün değildir. “Ekran yalnızca filmi görmemizi sağlayan beyaz ve dikdörtgen dayanak değildir; aynı zamanda, adının da gösterdiği gibi, görüntünün yansımasının yapısını bir eldivenin parmağı gibi tersine çevirmesiyle, bizi gerçeklikten gizleyen bir ‘perde’dir” (Bonitzer, 2018: 13). Amacı görünmezlik olmayan ve gerçekliği yakalamak olan belgesel sinemada durum farklıdır. Çünkü belgesel filmlerde yönetmenler kamera hareketlerini gizlemezler, izleyiciye kamera hareketlerini göstermekten kaçınmazlar. Bunun nedeni belgesel film yönetmeninin izleyiciyi filmle özdeşleşmesinden daha ziyade olayları ve durumları sorgulamasını istemesinden kaynaklanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, bu durumda belgesel filmler daha çok duygudaşlığı ortaya çıkarıyor diyebiliriz. Bu durum belgesel filmlerin yapılarını kurarken klasik anlatıdan faydalanmadığı anlamına gelmez. Ancak belgesel film yönetmenleri minimal bir ekip ve ekipmanla filmlerini ortaya çıkardıkları için, belgesel filmin yapısıyla da çok rahat oynayabilmektedirler. Bunun en güzel örneklerinden biri ise *Kalküta'nın Çocukları* (2004) belgeselidir. Belgeselde yönetmenlerden Zana Briski aynı zamanda filmin karakteridir. Filmin diğer yönetmeni Ross Kauffman gözlemci bir anlayışla yani “kameranın bakışıyla” görüntüleri kayıt altına alır. Peki, nedir kameranın bakışı? “Kameranın kendisinin insanlara (ya da hayvanlara ya da nesnelere) bakışıdır. Başka bir deyişle filmcinin ya da fotoğrafçının bakışıdır” (Chandler’dan akt. Kırel, 2018: 164). Bu noktadan hareketle *Kalküta'nın Çocukları*’nda filmcinin bakışı filme hâkimdir. Kadrajın belirleyicisi olan Zana Briski, filmin başlangıcında özne

konumundayken sonraki sahnelerde nesne konumuna dönüşmüştür. Burada önemli olan başka bir durum ise çocuklarında film içindeki bakışlarının değişmesidir. Zana Briski'nin kadrajında birer nesne olarak çekimleri yapılırken, kendilerine verilen fotoğraf makineleri ile çekim yaptıklarında konusu olan kişiler de onların nesnesi olmaktadır.



Görsel 28: Kalküta'nın Çocukları (2004), Film nesnesinin film öznesi haline gelmesi, bakışın el değiştirmesi.



Görsel 29: Kalküta'nın Çocukları (2004), Film nesnesinin film öznesi haline gelmesi, bakışın el değiştirmesi.

Yani Zana Briski gibi seçilen karakterler de hem nesne hem özne konumuna geçebilmektedir. Ayrıca bu durumda bakış da el değiştirmektedir. Karakterler bakılan konumunda iken bakan konumuna geçmektedir. Başka bir deyişle, *Kalküta'nın Çocukları*'nda tek bir bakış açısının varlığından söz edemeyiz. Çünkü kameranın bakışı, izleyicinin bakışı, film karakterlerinin birbirlerine bakışı ve Lacan'ın "dikizciliği" yok ettiğini söylediği film kişinin seyirciye bakışı iç içe geçmiş durumdadır. Deleuze'un da ifade ettiği gibi, "bir karakter ekran üzerinde bir şeyler yapar ve dünyayı belli bir şekilde gördüğü varsayılır. Ama aynı zamanda kamera da onu görmektedir ve onun dünyasını, karakterin bakış açısını düşünen, yansıtan ve dönüştüren başka bir bakış açısından görmektedir" (2014: 104). Belgesel film yönetmenleri kimi zaman duvardaki sinek gibi olduklarını ve gözlemci bir bakış açısıyla gündelik hayatı kayıt altına aldıklarını söylerler. Bu durumda çekimi yapılan toplumsal oyuncular kameranın varlığından haberdardır ve çekim yapıldığının farkındadırlar. Ancak bazı durumlarda belgesel film yönetmenleri kameralarını gizleyerek, güvenlik kamerası görüntülerini kullanarak ve hatta çekim anında kamerayı bir yere bırakıp bilinçli olarak başından uzaklaşıp, kameranın öylece kaydetmesine izin verirler ve *Gözetlemeci (Voyeur)* bir anlayış ortaya koyarlar. Yani

gözlemci anlayışın yerini *gözetlemeci* anlayış almaktadır. Bu anlayış kurmaca filmlerde sonradan bezemelerle bilinçli olarak gerçekleştirilir ve izleyiciyi karakterlerin özel yaşamlarını dikizleyen dikizci konumuna getirir. Ancak belgesel filmlerde toplumsal oyuncuların izin verdiği kadar onların hayatına dâhil olabilirsiniz. Başka bir deyişle, çekilen kişilerin gerçek kişiler olması dikizciliği ortaya çıkarırken yönetmen ve seyirci bakış açısından bakıldığında etik bir problem ortaya çıkarmaktadır. Seyirci sonuçta çerçeve içindeki görüntüyle karşı karşıya kalmaktadır. Ancak hareketli kadrajlarda, kadraj-içi ve kadraj-dışı iç içe geçer ve özellikle belgesel filmlerde çerçeve dışından olayları gözlemleyen yönetmen, bir an gelir sesiyle veya görüntüsüyle kadraja dâhil olur. Cafar Panahi, özellikle özdeşlemeyi kırdığı ve dikizciliği yok ettiği düşünülen film karakterinin seyirciye bakışını filmlerinde fazlasıyla kullanmaktadır. Klasik anlamda baktığımız zaman röportaj yapılan kişinin doğrudan kameraya bakması istenmez, bunun yerine kameranın hemen yanındaki kişiye bakarak konuşması film kişinin doğrudan seyirciye bakmasının önüne geçer. Ancak Panahi, *Bu Bir Film Değil* (2011) filminde neredeyse bütün kuralları yıkmıştır. Hem yönetmen hem de filmin ana karakteri olan Panahi, çoğu zaman kameranın karşısında seyirciye bakarak senaryosunu yazdığı filmi nasıl çekeceğini anlatır. Ayrıca Panahi'nin çekemediği bir filmin senaryosunu anlatarak bunu gerçekleştirmeye çalışması da film-dünyanın yok olmasıdır. Yani izleyici yazılmış bir filmin karakterlerini izlemek yerine, onun canlandırmasını izlemekte, bu da izleyicide bir yabancılaşmaya neden olmaktadır. Filmin son dakikalarında film nesnesi olarak kameranın karşısında olan Panahi, cep telefonunu alır ve “kendi filmimizi çekemiyoruz bari cep telefonuyla bir şeyler yapabilir miyim diye bakıyorum” der. Burada kamerayı, kendisini çeken, aynı zamanda arkadaşı olan filmin diğer yönetmeni Mojtaba Mirtahasb'a yöneltir. Bu sırada kamera hala Panahi'yi çekmektedir. Ancak Panahi de dijital çekim ekipmanı olan cep telefonuyla arkadaşının görüntüsünü çekmektedir. Böylece bakış el değiştirmiştir. Filmin bu anına kadar bakılan kişi olan yani “kameranın bakışıyla” görüntüleri kayıt altına alınan Panahi, cep telefonuyla birlikte bakan konumuna gelmiş, böylece kadraj-dışı, kadraj-içine dâhil olmuştur.



Görsel 30: Bu Bir Film Değil (2011), Bakışın el değiştirmesi, kadraj-dışının kadraja dâhil olması



Görsel 31: Bu Bir Film Değil (2011), Bakışın el değiştirmesi, kadraj-dışının kadraja dâhil olması.

Bunu daha önce *Ayna* filminde yapan ve klasik anlatı sinemasının kurallarıyla fazlasıyla oynayan bir yönetmen olan Panahi, *Bu Bir Film Değil*'de de benzer bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere bakış meselesi filmin yapısı ve seyri üzerinde oldukça etkilidir. Çünkü bakışın el değiştirmesi izleyicinin sinema filmlerine yönelik yerleşmiş algısını yerlebir etmektedir. Böylece gizli tutulan kadraj dışı da filmin içine dâhil olmaktadır. “Burada seyirciyi, sinemanın üretici niteliği üzerine, toplumsal kompleks içinde oluşturduğu üretim tipi üstüne düşündürmek söz konusudur” (Bonitzer, 2018: 18). Başka bir ifadeyle, izleyici kadraj içinde onun için düzenlenen dünyanın dışında başka bir dünyanın da olduğunu farkına varır. Görüldüğü üzere dijital taşınabilir çekim ekipmanları bakış açısı üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Sinemanın ilk yıllarında “kameraman, halkın gözü işlevini yerine getirmiştir. Burada hedeflenen var olan gerçekliği perdede mekanik olarak yeniden üretmekti” (Baker, 2020: 257). Ancak kameranın hareket etmesi gerçekliğin sadece mekanik olarak üretmekten kurtarmış daha özgül olmasını sağlamıştır. Yani Ulus Baker’in söylemiyle “‘taşınan kamera’ bakış açısının özgürleşmesini ve halkın gözüyle özdeşleşmemeyi tam olarak belirlemiştir” (2020: 251). Halkın gözüyle özdeşleşmemeyi belgesel filmler kadraj-dışı ve bakışın el değiştirmesi meseleleriyle ortaya koymaktadır. *Toplayıcılar ve Ben* (2000) belgeselinde Agnes Varda, hem gözlemci hem de katılımcı bir anlayış benimsemiştir. Çekimlerini yaptığı karakterleri kameranın bakış açısıyla kayda aldığı sahnelerde karakterler bundan haberdardır ve film nesnesi konumundadırlar. Bir süre sonra kendisinin de bir görüntü toplayıcısı olduğunu söylediğinde, artık kameranın arkasında olayları kayda alan özne

konumundan çıkmış ve kameranın önündeki nesneye dönüşmüştür. Yani bakış el değiştirmiştir. Aslında diğer insanların (toplumsal oyuncular) görüntülerini ve kendi görüntüsünü kayda alan Agnes Varda'dır. Çekimler süresince bakış el değiştirmekte, zaman zaman kadraj dışı, sesi ve görüntüsüyle kadraja dâhil olmaktadır. Burada Varda'nın çekim üslubu da önemlidir. Çünkü "kameranın mesafesinin, yüksekliğinin, düzeyinin açık ve net anlatı işlevi vardır" (Bordwell ve Thompson, 2012: 196). Bu nedenle filmin başında kendisinin de bir toplayıcı olduğunu söyleyen Agnes Varda üst-açı, alt-açı gibi izleyiciyi belli yorumlara sevk edecek anlayıştan kaçınmış ve genelde kendi göz hizasından çekimleri gerçekleştirme yoluna gitmiştir. Bakışın el değiştirdiği başka bir film ise *Ayı Adam* (2005) dır. Filmin ana karakteri Treadwell hem kameraman hem de filmin oyuncusudur. Burada filmin nesnesi de öznesi de kendisidir. Herzog, onun nasıl birisi olduğunu sesli betimlemeyle anlattığı andan itibaren tanımlanan bir nesneye dönüşmüştür. Tam bu nokta da yönetmenin bakış açısı devreye girmektedir. Yönetmen Werner Herzog, Treawell'in görüntülerinin üzerine bir kurgu inşa etmiştir. Yani Treawell, Herzog'un kadrajında film nesnesine dönüşmüştür. Doğada diğer canlıları kendi film dünyasının nesnelere olarak gören ve bakan konumunda olan Treawell, yönetmenin kadrajında ise bakan konumundan çıkmış ve bakılan konumuna evrilmiştir. Görüldüğü üzere belgesel filmlerde özellikle katılımcı-gözlemci anlayışla birlikte, bakan - bakılan, film nesnesi ve öznesi gibi durumlar değişiklik göstermektedir. Klasik anlatı sinemasında ise öznel açılarla özne konumunda olan izleyicinin merakı tetiklenirken, açı - karşı açı ile dikiş modelini ortaya çıkarmakta ve bu sayede izleyici birbirine bağlanan planlar vasıtasıyla filmle özdeşleşmektedir. Diğer bir ifadeyle, bakışlar sinematik hazın oluşumunda oldukça önemli bir paya sahiptir. Bu noktada kurmaca film unsurlarını kullanarak anlatısını şekillendiren *Hayat Avcısı* (2012) filmine bakmamız yerinde olacaktır. Bir belgesel olan *Hayat Avcısı* örneklem olarak ele aldığımız diğer belgesellerden farklı olarak, daha çok seyircinin bakışı üzerinden anlatısını şekillendirmektedir. Burada yönetmen olayların dışındadır ve filmin yapım sürecini izleyiciye göstermez, yani kendisi özne konumundayken filmdeki karakterler nesne konumundadır. Bu bakış açısıyla kameranın varlığı izleyiciye unutturulmakta ve böylece izleyicinin merakını körükleyen bir dramatik yapı ortaya koyulmaktadır. Nicholas Barclay ve Frédéric Bourdin'in geçmişte çekilmiş görüntülerinin anlatıya

dâhil edildiği sahnelerde, seyirciye izlediğinin bir belgesel film olduğu hatırlatılır. Çünkü burada yönetmenin bakışının yerini Nicholas Barclay'in çektiği görüntüler ve Frédéric Bourdin'in yıllar önce çekilmiş görüntüleri alır. Yani bakış el değiştirmiş olur. Umut Tümay Arslan'ın da söylediği gibi, “gerçeğin dolaysız, apaçık, şeffaf temsilini üretir gibi görünen sinema, içkin dolayım ve mutlak hakikat kaybı üzerine kuruludur. Sinema kendini var eden bu sınırdan/çatlakta kendi üzerine düşünmenin imkânını bulur” (2009: 31-32). Daha önceki başlıklarda değindiğimiz *Örtülü Gerçeklik* (2007), *Apollo-18* (2011) gibi yapımlar sahte gerçekliğe sahip olmalarına rağmen, biçimsel tercihleriyle gerçeğin dolaysız üretimi üzerine kurulu olduklarını, izleyiciye hissettirmeye çalışan başka örneklerdir. Benzer şekilde Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmine baktığımızda filmin ana karakteri Bedii arabasıyla dolaşır ve kendisini öldürecek ve gömecek birisini arar. Bir kişiyi bulur ve sabah olduğunda biz olayın gerçekleşmesini bekleriz, ancak olay yerine film setiyle ve çekim hazırlıklarıyla karşı karşıya kalırız. Film çerçeve içindeki sınırını kaybetmiştir. Böylece özne olan seyircinin nesne olan film karakterlerine bakışı yıkılmıştır. Yani seyirci izlediğinin bir film olduğunu hatırlamış böylece özdeşleşen ve kendini film karakteri yerine koyan seyirci aynaya çarpmıştır. Kadraj dışı kadraja dâhil olmuş, film-dünyanın yerini gerçek dünya almış, izleyicinin karakterlere yönelik özne konumundaki bakışı da yerle bir olmuştur. Gerçekleşen olay tam da Kiyarüstemi'nin söylediklerinin karşılığı gibidir. “Her şey yalan, hiçbir şey doğru değil ancak yine de hakikati gösteriyor” (2018: 12).



Görsel 32: Kirazın Tadı (1997), Ayna'nın körleşmesi, film-dünyanın yıkılması ve bakışın el değiştirmesi.



Görsel 33: Kirazın Tadı (1997), Ayna'nın körleşmesi, film-dünyanın yıkılması ve bakışın el değiştirmesi.

Dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte çekim ekipmanlarının küçülmesi herkesin kendi videosunu çekip kurgulama imkânına sahip olması, bunları sosyal medya platformları üzerinden paylaşmasını sağlamıştır. Ayrıca aynı platform üzerinden başkasının görüntülerini izleyebiliyor hale gelmesi ve kendi görüntülerini bu platform üzerinden izleyicilere ulaştırması hem gözetlemeciliğin boyutlarının değişmesine hem de özne – nesne ilişkisinin değişmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, “kameranın, olanaklarını artırdığı gözetleme kültürünün bir parçası olarak geliştiğini” (Orr, 1997: 85) düşündüğümüzde, çekim yaptığı ortamda kendini unutturmak isteyen belgesel film yönetmeni için gün geçtikçe daha fazla olanak sağlayacağı açıktır. Ancak bu durum aynı zamanda yönetmenlerin daha fazla gözetlemeci olmalarına neden olacağı için, yönetmen ile seçtiği toplumsal oyuncular arasında etik problemlerin ortaya çıkması da kaçınılmaz olacaktır.

3.2.Belgesel Filmde Arayüz Estetiği

Bilgi ve iletişim teknolojilerinin gündelik hayatın bir parçası olmasının ardından üretim ve tüketim pratiklerimiz de değişim göstermiştir. Bunlardan en önemlisi de kitle iletişim aracı ve aynı zamanda bir kitle sanatı olan sinemada meydana gelmiştir. Dijitalleşmeyle birlikte günümüzde radikal bir şekilde çok fazla gelişme ortaya çıkmış, böylece üretim, tüketim ve izleme pratikleri de değişim göstermiştir. Bu bağlamda teknolojik gelişmelerle doğan sinema da her dönemde teknolojiyle bağlantılı olarak dönüşmüştür. Ayrıca, teknoloji olmadan varlığını sürdürmesi imkânsız görünen sinemanın, son dönemlerdeki gelişmelerle birlikte artık bildiğimiz anlamdaki yapısının yok olacağına dair tartışmalarında artmasına neden olmuştur. Ancak sinema günümüze kadar gelen süreçte her dönemde bu tür tehditlerle karşılaşmıştır. Televizyonun ortaya çıkması, internet ve bilgisayar teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte bu düşünce de yaygınlaşmaya başlamıştır. Tarkovski bu durumla ilgili şöyle bir değerlendirme yapar “televizyon sinemadan bir şey almış değil, tam tersine, ben televizyonun sinema üzerindeki etkisinin, sinemanın televizyon üzerindeki etkisinden çok daha büyük olduğunu düşünüyorum ve sinemayı daha yüksek nitelik aramaya zorluyor” (2009: 125). Tarkoski'nin bakış açısından yaklaştığımız zaman, sinemanın kendisine rakip olan diğer görsel mecralara karşı varlığını devam ettirebilmesi için niteliğini arttırması gerektiği

çıkarmasını yapabiliriz. Ancak günümüzde durum oldukça farklı bir noktaya doğru evrilmeye başlamıştır. Başka bir ifadeyle, geleneksel anlamda düşündüğümüz zaman bir alıcı vasıtasıyla kameranın önünde cereyan eden olayların kayıt altına alınması ve daha sonra bunların montajlanarak perdeye sunulduğu ve izleyicinin perdede filmi deneyimlediği anlayış değişmeye başlamıştır. Kamerasız, görkemli filmlerin yapılmaya başlandığı, sinemanın birincil koşulu olan alıcıyla görüntülerin kaydedilmesinde değişiklik ortaya çıkmıştır. Yani günümüzde “sinemanın salonla, karanlıkla ve izleyicinin koltuğa gömülü yalnızlık haliyle olan tanımlayıcı ilişkisi zayıflamaktadır. Filmlerin birçoğunda rastlanan görkeme rağmen, film izlemenin ritüellerle işleyen haz pratiği sinema bakımından tanımlayıcı olmaktan çıkmaktadır” (Çelenk, 2015: 231). Bu ritüelin değişimi televizyonla birlikte yıllar önce başlamıştı aslında, ancak günümüzde dijital platformların yaygınlaşması sinemanın dağıtım kanallarının farklılaşması “salon dışı” izleme deneyimlerini de arttırmıştır. Böylece sosyal medya mecraları ile görsel algısı değişime uğrayan ve küçük ekranlardan görüntüleri izlemeye alışkın olan seyirciler için sinemaya gitmek ritüel olmaktan çıkmıştır. Değişen algı ve gösterim mecralarının çeşitlenmesi nedeniyle sinema’da kendi estetik anlayışını değiştirmeye ve dönüştürmeye başlamıştır. Aslında sinemanın ilk yıllarından itibaren Griffith, Ayzenshtayn, Gance ve Vertov gibi yönetmenler ekranı bölerek, basit efektler ve animasyonlar yerleştirerek ekranın olanaklarını ve çerçevenin sınırlarını aşmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda yenilikçi üretim tarz ve olanaklarına her zaman öncülük eden belgesel sinema oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Günümüzde ekranların artık birer izleme mecrasının dışına çıkması ve etkileşimli bir şekilde deneyimlenen bir mecraya dönüşmesi belgesel film yapım pratiklerini de etkilemiştir. Yapım ve gösterim mecralarının arayüze taşınmasıyla birlikte yeni bir estetik anlayışta ortaya çıkmıştır. Çalışma kapsamında bu anlayış “arayüz estetiği” olarak kavramsallaştırılmıştır. Her şeyin bir arayüz üzerinden anlatıldığı, kadraj-dışının kadraja dâhil edildiği, izleyicinin katılımcıya dönüştüğü bu anlayış, belgesel estetiğini de kaçınılmaz olarak etkilemektedir. Çünkü geleneksel sinema anlayışından etkileşimlilik ve katılımcılık özellikleriyle ayrılan bu yaklaşım, belgesel sinemaya farklı bir boyut kazandırmış, interaktif belgesel, yeni medya belgeseli ve doğrusal olmayan belgeseller gibi isimlerle anılmaya başlanmıştır. Bu belgesel yapım anlayışı geleneksel anlamdaki belgesel film yapım

anlayışından oldukça farklıdır. Her şey bir arayüz üzerinden izleyiciye deneyimletilerek katılımcı bir yöntemle ilerlemektedir. Burada en önemli mesele ise izleyicinin pasif konumdan aktif konuma geçerek filme katkıda bulunması ve filmin akışına müdahale etme imkânına sahip olmasıdır. Bu anlamda baktığımızda arayüz ve ekranlar sadece bir izleme mecrası olmaktan çıkmış ve üretim mecrasına dönüşmüştür. Lev Manovich'in de söylediği gibi ortaya çıkan bu anlayış, “dijital medyanın yeniliği, televizyon, film, fotoğraf ve resmin iyileştirilmesinde kullandığı özel stratejilerden kaynaklanır” (2018: 49). Bu iyileştirmeler sayesinde belgesel film yönetmenleri film yapım tekniklerini ve anlatılarını da çeşitlendirmektedir. Bu durum yönetmenlere sağladığı olanaklar nedeniyle oldukça önemlidir. Ancak her şeyin arayüze taşınması, sinemanın ortaya çıktığı günden beri en önemli özelliği olan büyüsunü de yok etmektedir. İzleyicinin film izlerken film süreçlerini de görebilmesi, istediği sahneyi izlemesi ve sonucuna karar verebilmesi sinemanın geleneksel ruhunun yok olmasına neden olmaktadır. Ayrıca belgesel sinema özelinde baktığımızda arayüz estetiğine sahip belgesellerin gerçekten bir belgesel film mi olduğunu da sorgulamak gerekir. Çünkü bazı belgesel yapımlarda her şeyin arayüz vasıtasıyla izleyiciye sunulması, onu internet gazetesine de dönüştürebilmektedir. Bu durumda Grierson'un yıllar önce belgesel sinemayı tanımlamak için kullandığı “gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması” meselesi de değişmiş oluyor. Bu yaklaşımın değişikliği yönetmenin konumunun da sorgulanmasına neden olmaktadır. Çünkü belgesel sinemayı bir sanat olarak değerlendiriyorsak eğer, bunu sanat eseri yapan bir göz ve sanat eserine dönüştüren bir ekip vardır. Ancak arayüz estetiğine sahip belgesellerle birlikte yönetmenin film üzerindeki sanatçı dokunuşu zayıflamakta ve bir tasarımcıya dönüşmektedir. Elia Faure'nin “sakin olun, daha zamanımız var. Sinema daha yeni başlıyor. Yeni inanç, estetik çerçevesini kendinde bulacaktır. Sinema, kendi devinimine ve mekânın kendi enerjisiyle yapılandırılan eylem içindeki bir plastik dram anlamına tümüyle kavuşacaktır” (2006: 17). Sinemanın ilk yıllarında sinemanın bir sanat olduğunu kabul ettirmek için çabalayan kuramcılardan Faure'nin, o yıllarda sinemayı bir plastik sanat olarak görmesi ve zamanla kendi yolunu bulacağına olan inancı günümüze geldiğimizde oldukça farklı bir boyuta taşınmış durumda. Bu konuyu ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde ele alacağız. Gerçekliği yakalama iddiasında olan ve bunu farklı üsluplarla

gerçekleştirmeye çalışan yönetmenler, günümüzde arayüz estetiği sayesinde ürettikleri interaktif belgesellerle fazlasıyla yapmaktadır. Böylece gerçekliği neredeyse olduğu gibi izleyiciye sunarken, filmlerini bir kadrajla sınırlandırmadıkları için de daha özgür bir yapı sunmaktadırlar. Bu durum yeni bir anlayışın sunduğu imkânlar açısından oldukça önemli ancak, bu bir haber mi yoksa sanat eseri mi? İşte sorgulanması gereken mesele tam da bu noktada başlıyor. Yönetmen izleyiciyi gerçeklerle baş başa bırakarak belgeselin en önemli amaçlarından birisini yerine getirmektedir. Böylece işin yaratıcılık boyutu da tek elden çıkararak herkesin katılımını sağlayan kolektif bir yapıya dönüşmektedir. Geleneksel anlatılı bir belgeselde kadrajı belirleyen ve görüntüleri çeken yönetmenken, arayüz estetiğine sahip belgeselerde katılımcılar da filmin bir parçasına dönüşmektedir. Başka bir ifadeyle, “ekran sayesinde izleyici, geleneksel sanat ortamlarını ziyaret eden sanatseverlerden farklılaşır ve sanatsal sürecin bir parçası olabilmesi için pasif izleyici konumundan, aktif ziyaretçi konumuna geçer” (Altunay, 2012: 34). Arayüz estetiğine sahip belgesellerin yaptıkları da tam olarak budur. Örneğin, *24h Berlin - Yaşamın İçinde Bir Gün* (2009), (*24h Berlin - A Day in the Life*) dünyanın en uzun belgeseli olarak anılmaktadır. 5 Eylül 2009'da 80 kamera ekibi 24 saat boyunca Berlin'de yaşayan farklı sosyal gruplardan insanları kayıt altına almıştır. 24 saat süren belgesel, milyonlarca insanın hayatlarının, kendilerini ikiye bölen duvarı artık kabul etmeye istekli olmadıkları için aniden değiştiği şehre bir övgü niteliğindedir.



Görsel 34: 24h Berlin - Yaşamın İçinde Bir Gün (2009) Yapım Ekibi: Volker Heise, Thomas Kufus.



Görsel 35: 24h Berlin - Yaşamın İçinde Bir Gün (2009) Yapım Ekibi: Volker Heise, Thomas Kufus.

Bu filmin yapımcılarının amacı Berlin'deki modern yaşamı araştırmaktır. Çekimler tamamlandığında 24 bölümden oluşan 750 saatlik görüntü toplamışlardır. Ortaya çıkan film, geleneksel belgesel anlayışına sahip bir film olsaydı, bu kadar görüntünün bir filmin içinde kullanması mümkün olmazdı. Çünkü filmsel zaman dediğimiz, filmin olay örgüsünün bir perde veya ekran vasıtasıyla izleyiciye sunulduğu zaman dilimi, genelde 90 ile 120 dakika arasında değişmektedir. Dijitalleşmenin sağladığı arayüz sayesinde süresi bu kadar uzun olan interaktif bir belgesel ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca yönetmenin buradaki konumuna baktığımız zaman 80 farklı kameramandan gelen görüntüyü değerlendirmiştir. Yani burada çekim anında yönetmenin kadrajından bahsetmemiz pek de mümkün görünmüyor. Yönetmen yaratıcılığının yerini kolektif bir ekip çalışması almaktadır.

Günümüzde, özellikle 2000 yılından sonra bilgi ve iletişim teknolojisindeki gelişmeler arayüze bir anlatım formu işlevi kazandırmıştır. Başta Kanada Ulusal Film Kurulu (National Film Board Of Canada) ve Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali (International Documentary Film Festival Amsterdam) olmak üzere çok sayıda kuruluş yenilikçi yaklaşımlar benimseyerek belgesel yapımının farklı bir boyuta evrilmesini sağlamıştır. Bu kurumlar her yıl çok sayıda interaktif belgesel üretilmesine imkân vermektedir. Tüm bunların yanı sıra sinema deneyimini üretim dağıtım ve gösterim boyutları ile farklı bir yere taşımaya çalışan yenilikçi yaklaşımlar 360 VR (Virtual Reality), 3D yayınlar, sanal gerçeklik gözlüklerini de sayabileceğimiz yenilikler ilk ortaya çıktıkları dönemlerde heyecanla karşılanmıştır. Ancak, günümüzde sinema salonlarını veya izleyici alışkanlıklarını tamamen dönüştürmeleri gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Belki de izleyici gerçekliğe bu kadar dâhil olmak istememektedir. Ayrıca, izleyici giriş, gelişme sonuç şeklinde filmin ilerlemesini ve sinemanın Aristocu büyüünün bozulmasını istemiyor da olabilir. Ancak gelişmelere baktığımız zaman film yapımcılarının ve seyircilerin her geçen gün arayüz dünyasına daha fazla dâhil olduğunu, cep telefonlarına olan bağlılıkları üzerinden görmekteyiz. İnsanlar tek bir ekran üzerinden işlemlerini gerçekleştirebilmektedir. Ortaya çıkan bu durum yani ekranın her geçen gün hayatımızdaki öneminin artması sinemayı ve tüketicisini de etkilemektedir. Belki de ortaya çıkan bu yeni anlayış Daniel Frampton'un söylediği gibi, “yeni bir film

anlayışına ihtiyaç duyduğumuzu (ve aslında bu ihtiyacın en başından beri var olduğunu) fark etmemizi sağlayacaktır” (2013: 16). Arayüz akışkanlığı ve değiştirilebilirliği sayesinde bu imkânı fazlasıyla sağlamaktadır. Ancak Baudrillard, arayüz tasarımlarına ve ekranın sanallığına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır ve “ekranların yüzeysel sanallığında, temsilin sonuna, estetiğin sonuna, bizatihi imgenin sonuna vardığımızı söyler” (2018: 37). Baudrillard’ın söylediği gibi estetik kaygılarımız her geçen gün değişmekte ve farklılaşmaktadır. Bunun en önemli nedeni ise kullandığımız medya araçlarının yapısının değişmesidir. Diğer bir deyişle, izleyicinin yerini kullanıcın ve katılımcının almasıdır. Böylece McLuhan’ın yıllar önce söylediği teknoloji insanın uzantısıdır meselesi etkileşimlilikle birlikte vücut bulmaktadır. Arayüz sadece görüntülerin izlendiği bir mecradan çıkarak, izleyiciyi mouse, sanal gerçeklik gözlüğü, dokunmatik ekran vasıtasıyla, tasarımcı tarafından oluşturulan dünyanın içine çekmektedir. Böylece interaktif belgeseller, oluşturdukları arayüz tasarımları sayesinde izleyiciye, gerçekleri sadece izlemek yerine, onun o gerçekliğin bir parçası olmasına izin vermektedir. Bazen de varolan gerçekliği sanal gerçeklik ortamında yeniden tasarlayarak bu dünyanın içine izleyiciyi çekmektedir. Yani arayüz hem üreticiler hem de tüketiciler için çok fazla imkânın kapsını aralamaktadır. Ortaya çıkan bu imajlar bizim bunları nasıl kullandığımızla bağlantılı olarak anlam kazanmaktadır. Bu da aslında bize arayüz estetiğine sahip belgesellerin tek bir estetik anlayışa sahip olmadığını da gösterir. Tasarım boyutunda nerdeyse sınırsız imkân sunan arayüzler, geleneksel sinema anlayışının çerçeveye sınırlı olan anlayışını yok etmektedir. Bu bağlam da arayüz estetiğini alt başlıklar halinde ayrıntılı bir bakış açısıyla değerlendirmek faydalı olacaktır.

3.2.1. Yönetmen Belgeselin Neresinde?

Belgesel filmlerin amacı gerçekliği olabildiğince müdahale etmeden izleyiciye aktarmaktır. Bu nedenle yönetmenlerin konularına ve karakterlerine yaklaşımları da farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Daha önceki bölümlerde detaylı bir şekilde değindiğimiz gibi Nichols, yönetmenlerin yaklaşımlarını altı farklı biçem altında toplamıştır. Bu biçemlerin ortaya çıkmasında yönetmenin estetik kaygıları kaçınılmaz olarak müdahil olmuştur. Michael Rabiger ise belgesel film yönetmeninin

belgesel film yapım yolculuğunu ve kendinde olması gereken özellikleri şu başlıklar altında değerlendirir: (2020: 35)

- Önemli kişi, konu veya yaşantıları araştırır.
- Esaslı ve anlamlı olanı etiğe uygun biçimde kaydetmek için gerekeni yapar.
- Çağdaş yaşamın temelindeki gerçek ve çelişkileri ifşa eder.
- İnsanlığı anlamaya çalışır ve her yeni dünya için insancıl bir arayış geliştirir.
- Çekim görüntülerini sinematik ve dramatik açıdan tatmin edici bir hikâye oluşturmak için düzenler.
- İzleyicinin zihin ve duygularıyla derinden meşgul olmasını sağlar.

Rabiger'in yaptığı değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi belgesel film yönetmenleri, çekimden gösterime kadar geçen süreçte ele aldığı konuları, karakterleri, toplumları etik ve estetik bir bakış açısıyla izleyiciye sunmalıdır. Ancak dijital teknolojinin her geçen gün daha fazla yaygınlaşmasıyla birlikte bu sınıflandırmalar ve yaklaşımlarda değişiklik göstermektedir. Yani tam anlamıyla belgesel sinema budur veya belgesel film yönetmeni şunu yapar gibi bir tanımlamadan söz etmemiz her geçen gün biraz daha zorlaşmaktadır. Ancak her belgesel film yönetmeninin olmazsa olmazı olan bir gerçeklik varsa, o da “gerçeğe” olan bağlılığıdır. Bu nedenle bir belgeselin yapım sürecinde söz sahibi olan ve nihai kararı veren kişi belgesel filmin yönetmenidir. Ancak bu durum belgesel film yapım anlayışının farklı bir alana taşındığı, arayüz estetiğine sahip interaktif belgesellerde farklı bir boyuta evrilmiştir. Diğer bir ifadeyle, “değişen medya ekonomisi ve yeni görsel-ışitsel kültür unsurları belgesel filmin gelişmesinde önemli bir faktör olmuştur. Tarihsel anlamda gerçekleşen bu gelişme, çağdaş çalışmalarla etkileşime daha fazla önem vermektedir” (Corner, 2008: 30-31). Dijitalleşmeyle birlikte tüm sinema mecralarında ortaya çıkan gelişmeler belgesel sinema alanında da önemli bir değişimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sinema salonları ve televizyon ekranlarından izlenen belgesel filmlerin yerini bilgisayar ve cep telefonu ekranlarından takip edilen katılımcı/kullanıcı bir anlayış almıştır. Peki, geleneksel belgesel film anlayışına yani doğrusal bir anlatıya sahip filmlerde yönetmen filmin olmazsa olmaz bir parçası konumunda iken, arayüz estetiğine sahip belgesel filmlerde durum nasıl bir hal almaktadır. Bu oldukça önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bir sanat eserinden bahsediyorsak, bunun anlatısına karar veren veya hangi görüntünün, sesin hangi sırayla yayınlanacağına karar veren

birisinin veya birilerinin olması gerekir. Sonuçta görüntüler dijital ortamda varlıklarını devam ettirseler de bir anlatının parçaları şeklinde kurgulanmalıdır. Bu bağlamda arayüz estetiğine sahip belgesellere baktığımızda yönetmenle birlikte diğer katılımcılarında söz sahibi olduğunu, belgeselin anlatısı üzerinde önemli etkileri olduğunu görmekteyiz. Yani seyirciler sadece izleyici olarak ekranın karşısında değillerdir, aynı zamanda filmin üretim sürecinin birer parçasıdır. Bu durumun ortaya çıkmasında söz sahibi olan en önemli gelişme ise dijitalleşmenin sağladığı imkânlardır. Lev Manovic'in de söylediği gibi, "bilgisayar medyası, geleneksel sinemada gözlemlendiği gibi standart bir dil arayışından ziyade; kullanım, teknik ve olasılıkların geliştirilmesi üzerinde odaklanmış durumdadır. Diğer bir deyişle, belirli bir dile erişmek yerine, bilgisayarın çok daha fazla dile sahip olduğunu keşfetmekteyiz" (2018: 63). Bilgisayarın bu çok fazla dile sahip olan yapısı sayesinde aslında film yapım süreci de tekelden kurtulmakta ve daha demokratik bir yapıya sahip olma yolunda ilerlemektedir diyebiliriz. Bu anlamda Elaine McMillion Sheldon tarafından bir ekiple birlikte gerçekleştirilen interaktif belgesel *The Hollow'a* (2013) bakmamız faydalı olacaktır. *The Hollow* belgeseli Batı Virginia'daki McDowell County'nin odağından Amerika kırsalındaki nüfus düşüşünün nedenlerini araştırmaktadır. McDowell County'nin nüfusu, 100 bin den, 22.000'e kadar düşmüştür. Pek çok genç West Virginialı - proje yöneticisi Elaine McMillion Sheldon da dâhil olmak üzere başka yerlerde iş aramak için eyaletten ayrılmıştır. Bu durum günümüzde de devam etmektedir.



Görsel 36: The Hollow (2013)



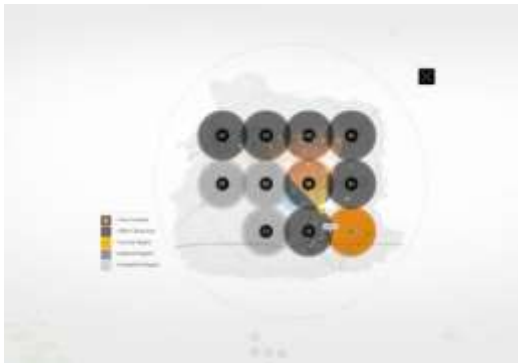
Görsel 37: The Hollow (2013)

The Hollow, tasarımcıları, geliştiricileri, veri görselleştirme sanatçıları, topluluk organizatörlerini ve gazetecileri içeren 10 kişilik bir ekip, 2012 yazında

McDowell County'de dört ay geçirmişler ve orada, topluluğun hikâyesini belgelemek için yerel halkla birlikte çalışmışlardır. Bu bağlamda projenin yönetmeninin konumunu sorguladığımızda tek karar verici olanın yönetmen olmadığını görürüz. Geleneksel anlatılı bir film ekibinden oldukça farklı bir yapılanmaya sahip olan arayüz estetiğine sahip olan belgesel filmlerde yönetmenin konumu da farklılık kazanmıştır. Projede farklı yaş ve meslek gruplarından 30 kişi yer almıştır. Yönetmen altı bölüme ayırdığı belgeselde farklı yaklaşımları iç içe kullanmıştır. Grafikler, animasyonlar, ekip tarafından çekilen görüntüler ve halk tarafından çekilen görüntüler iç içe geçmiş şekilde kullanılmıştır. Ayrıca proje tasarım ekibinin dışında 30 kişilik ekipte yer alan kişilere, yani hem film yapımcısı hem de tasarımcısı olan kişilere amatör el kamerası verilmiş, kendi hayatlarını ve istedikleri konuyu çekmeleri konusunda özgür bırakılmışlardır. Bu oldukça önemli çünkü film, sadece tek bir bakış açısına sahip olan yönetmenin gözünden değil, aynı zamanda karakterlerin bakış açısından anlatılmaktadır. Proje tasarımcıları geleneksel anlatılı bir filmde yapıyı ve özdeşleşmeyi bozacağı gerekçesiyle alan dışını kadraja dâhil etmezler, ancak burada tasarımcılar, ikonlar (yıldız, ünlem işareti) üzerine tıkladığımızda hem karakterlerin çektiği görüntüleri görmemizi hem de bunun kamera arkası hikâyelerini izleyici/kullanıcılarla paylaşmamızı sağlayan bir arayüz tasarlamıştır. Burada yönetmenin konumunu arayüz tasarımcısı olarak değerlendirebiliriz. Projede, karakterlerinin eline kamera veren tasarımcılar, onları da birer görüntü toplayıcıya dönüştürmüştür. Yani sadece filmin karakterleri değil, artık aynı zamanda filmin ortak yapımcıları olmuşlardır. Karakterlerin film yapım sürecine dâhil olmasının yanı sıra belgeselin epizotlar şeklinde tasarlanmış yapısına baktığımızda arşiv çalışmalarını, ekibin karakterleri çektiği profesyonel görüntüleri ve etkili müzik kullanımıyla her bölümün kendi içinde geleneksel belgesel anlayışını andıran bir yapısının olduğunu da söyleyebiliriz. Burada önemli olan ise, ekran üzerinden projeyi takip ettiğimizde doğrusal olmayan bir yapıya sahip olmasıdır. Jason Linkins *Hollow*'u bir web gazetesi olarak değerlendirir.

Sitede dolaşarak yalnızca kısa bir süre geçirdim, ancak bunun belki de şimdiye kadar gördüğüm en muhteşem şekilde sunulan, web'e duyarlı gazetecilik olduğunu söylemeye hazırım. Ancak görsel başarıdan daha önemli olan şey, geleneksel medya kaleleri ve balonlarından uzakta, çoğunlukla görmezden gelinen kırsal bir toplulukta yaşayan insanların yaşamlarını belgelemesidir (Linkins, 2013).

Linkins'in yaptığı değerlendirme gibi, *Hollow*, interaktif bir belgesel olmasının yanı sıra arayüz yapısı nedeniyle aynı zamanda bir web gazetesine de benzemektedir. Ancak günümüzde sanat mecraları ve sanatçı tanımlarının değiştiği de başka bir gerçekliktir. *The Hollow*, bu anlamda bilgi veren bir web gazetesi izlenimi verirken aynı zamanda estetik kaygılar güden bir yapıdır. Yani Ulus Baker'in söylediği gibi, "sanat her yerde ve her zaman yapılabilir. Sorun, neyin sanat adını almaya layık olduğunu, neyin olmadığını sormakla da yaratılamaz. Böylece "internette sanat mümkün mü?" gibisinden bir soruya cevap vermenin bile pek bir anlamı kalmıyor" (2015: 303-304). Bu nedenle gelişen teknolojiyle birlikte sanat eserinin ortaya çıkarılış koşullarının değiştiğini söyleyebiliriz. Tekrardan belirtmemiz gerekirse, burada sorgulanan sanatçı değil, film yönetmeninin yapım sürecindeki konumunun interaktif belgesellerdeki değişimidir. Çünkü sonuçta bir filmin estetik yapısını belirleyen, çekim anında kameranın arkasındaki göz olan ve kurgu anında hangi görüntünün veya sesin nerede nasıl kullanılacağına karar veren yönetmendir. Yani kadrajın düzenlemesini yapan kişidir yönetmen. Yoksa bir arayüz tasarımcısı, veri görselleştirmeci, grafik tasarımcı da birer sanatçıdır ve üretim sürecinin önemli parçalarıdır. Yönetmenin değişen konumunun daha iyi anlaşılması adına, Kanada Film Kurulu tarafından yapılan *Bear 71* (2012) adlı arayüz estetiğine sahip interaktif belgele bakmak faydalı olacaktır. Kanada'nın Banff Ulusal Parkı'ndan gelen gözetim videosu ve veri beslemeleriyle oluşturulan, çevre belgeseli *Bear 71* dijital çağdaki yaşama dair bir değerlendirme yapmaktadır.



Görsel 38: Yazar &Yapımcı: Jeremy Mendes, Leanne Allison.



Görsel 39: Yazar &Yapımcı: Jeremy Mendes, Leanne Allison.

Bear 71 adlı interaktif belgeselde, bir boz ayının milli park koruyucuları tarafından etiketlenip, ölünceye kadar geçen yaşamı anlatılmaktadır. Etkileşimli bir yapıya sahip olan belgeselde, görüntülerin neredeyse tamamı güvenlik kameralarından alınan görüntülerdir. Yani projenin tasarımcıları olan Jeremy Mendes ve Leanne Allison kendileri görüntü çekmemiştir. Tamamen modern hayatın ortaya çıkardığı gözetleme kültürünün bir parçası olan güvenlik kamerasının görüntüleriyle film ortaya çıkarılmıştır. Bu noktada interaktif belgesel tasarımcılarına yönetmen yerine tasarımcı dememizin nedeni de bu nokta da ortaya çıkmaktadır. Çünkü daha öncesinde çekilmiş olan görüntüler bir arayüz tasarımıyla izleyici/ kullanıcıya sunulmaktadır. Başka bir ifadeyle, “yüzler arasında yüz olan, ‘yüzümüz’ olduğunu bize hatırlatan ‘arayüz’ sayesinde tasarım sunulmaktadır” (Poster, 2018: 127). Başka bir açıdan baktığımızda daha önceki başlıklarda değindiğimiz gibi tasarımcı, “buluntu görüntüler” üzerine anlatısını inşa etmektedir. Yani kamerasız film yapmaktadır. Burada *Ayı Adam* ve *Bear 71* filmlerine karşılaştırmalı baktığımızda *Ayı Adam*’da Treawell’in çektiği görüntüler üzerine klasik anlatı yapısına uygun bir şekilde Werner Herzog anlatısını inşa etmektedir ve kadrajlar oradaki göz olan Treadwell tarafından belirlenmiştir. Ancak *Bear 71*’de kadrajlar güvenlik kameraları tarafından belirlenmiştir ve burada bu kameralar film yapmak için değil boz ayıların yaşamını takip etmek için kurulmuştur, yani bu süreçte yönetmenin müdahalesi yoktur. *Bear 71*’de belirlenen bölgelere tıklanarak boz ayıların farklı bölgelerdeki görüntülerine ulaşılabilir. Saf gerçekliği izleyiciye vermek anlamında çekim yapan güvenlik kameraları oldukça önemlidir. Tasarımcının buradaki müdahalesi seslendirme üzerinde ve arayüz tasarımında söz konusudur. İzleyici / katılımcının görüntüleri ve projeyi nasıl takip edeceğine dair bir yol gösterici işlevini üstlenir. Arayüz aslında katılımcılar için bir harita işlevi görmektedir. Bu durum geleneksel belgesel film anlayışında yönetmen tarafından belirlenirken (filmin nasıl ilerleyeceğine), arayüz estetiğine sahip interaktif belgeselde tasarımcılar tarafından belirlenmektedir. Aradaki fark ise geleneksel anlayışta izleyicinin filme müdahil olmadan izlemesi, interaktif belgeselde ise izleyicinin katılımı olmadan belgeselin ilerlememesidir. *Bear 71*’de değinmemiz gereken başka bir yapı ise ziyaretçileri de web kameraları aracılığıyla izlemesi ve tıpkı hayvanlar gibi bir numara ile etiketlemesidir (örn. İnsan 981). Ziyaretçilerin, canlı web kamerası videosu, *Bear*

71'in ortak yaratıcısı Leanne Allison'ın, Banff hayvanlarının 11 yıllık görüntülerinden derlediği Banff'tan hayvanların gerçek gözetleme videosuyla eşleştirilmiştir. Başka bir deyişle, "hareketli imgeler türlü türlü yollardan etrafımızı kaplamıştır, her tarafa öylesine yayılmışlardır ki onları kanıksarız: 'Dünya üzerindeki pencere', gerçekliğe açılan bir arayüz değil, gerçekliğin yüzünün kendisi vardır artık" (Elsaesser & Hagener, 2011:314). *Bear 71*'in güvenlik kamerası görüntüleri ile yaptığı tam olarak budur. İzleyici / katılımcıyı gerçek görüntülerle baş başa bırakır ama hangi görüntüyü nasıl izleyeceğini oluşturduğu haritalandırma sayesinde izleyici/kullanıcıya bırakır. Yani geleneksel anlamdaki belgesel film yönetmeni interaktif belgesellerde işlevini yitirir. Burada yönetmenin konumunu ve anlatı üzerindeki etkisinin daha iyi değerlendirilmesi adına hem geleneksel anlatılı bir yapıya sahip olan hem de interaktif versiyonu yapılan yönetmenliğini Pepita Ferrari'nin yaptığı *Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı (2008)* filmine bakmak ele aldığımız konuya farklı bir boyut kazandıracaktır.



Görsel 40: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı(2008), Doğrusal Versiyonu



Görsel 41: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı(2008), Etkileşimli Versiyonu.

Öncelikle geleneksel anlayışa sahip versiyona baktığımızda, yönetmen Ferrari'nin, dünya'nın önde gelen 33 belgesel yönetmeniyle belgesel film sanatı üzerine yaptığı röportajlar ve 50'den fazla filminden aldığı kesitler kullanılmıştır ve doğrusal bir anlatım tercih edilmiştir. Arayüz estetiğine sahip olan versiyonunda ise 38 belgeselci yer almış ve röportajlar konulara, yönetmenlere ve belgesel yapım süreçlerine göre bölünmüş, izleyici/kullanıcının istediği yerden izlemesine imkân tanınmıştır. Burada iki farklı şekilde karşımıza çıkan Pepita Ferrari, geleneksel olan

filmde yönetmen iken, interaktif olan versiyonunda bir tasarımcıdır. Çünkü dramatik unsurlardan yoksun bir şekilde 163 video klip belli kategorilerde arayüze yüklenmiş ve izleyici/katılımcının belgesel sinema konusunda bilgi edinmesi amaçlanmıştır. Geleneksel olanda ise 97 dakikalık doğrusal bir film izleriz ve izleyicinin başından sonuna kadar filmi izlemesi gerekir. Burada şöyle bir değerlendirme yapabiliriz; yönetmenin belgesel film yapımında tercih ettiği mecra onun yaratıcılığı üzerinde ve filmin yapım sürecindeki konumu üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Daniel Frampton’unda ifade ettiği gibi:

Yönetmen bir anlamda filmin yaratıcısıdır, ama bir anlamda da, film-düşünme için basit bir mecradır ve düşünmeyi doğru kavramak istiyorsak, öncelikle yaratıcı kavramını bir kenara bırakmamız gerekir. Filmozofinin filmi bu şekilde kavramsallaştırmasındaki amacı, sinemanın yaratıcılarını etkisiz hale kılmak değil, film deneyimine yeni boyutlar katmaktır bence (Frampton, 2013:124).

Arayüz estetiğine sahip interaktif belgesellerin yaptığı da tam olarak budur. Başka bir ifadeyle, izleyici ve üretici boyutuyla film deneyimine yeni bir anlam kazandırmaktır. Bu noktada izleyicinin ve yönetmenin tanımları ve konumları da kaçınılmaz olarak değişim göstermektedir. Belgesel tamamen gerçekliğin müdahalesiz şekilde tanımlanması ise arayüz estetiğine sahip belgesel film çeken yönetmenler bunu gerçekleştirmektedir. Ancak yönetmenin yaratıcı müdahalesi yani, onu film yapan değerler yok olmaktadır ve yapılan işler birer bilgisayar oyunu izlenimi yaratmaktadır. Başka bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde ise interaktif belgesellerin sınırsız olanakları sayesinde, geleneksel belgesel yapım anlayışının “izleyiciyi belirli bir şeyi görmeye zorlayan yapısı, böylesi sınırlılıkları kullanması ve hatta sömürmesinin önüne geçilmiş de olabilir” (Andrew, 2010: 87). Yani yönetmenin geleneksel belgesel film anlayışından bildiğimiz tanımı değiştirmeye başlamış ve artık sınırlar sadece yönetmen tarafından değil, izleyici tarafından da belirlenmeye başlamıştır. “Sanatçı, nesneyi nasıl göstermek istediğine ilişkin sınırsız (daha doğrusu: çok) sayıda karar verme olanağına sahiptir” (Lotman, 1999: 31) diyen Lotman’ın yaklaşımına artık, şunu da dâhil edebiliriz. İzleyici de sınırsız sayıda karar verme olanağına sahiptir.

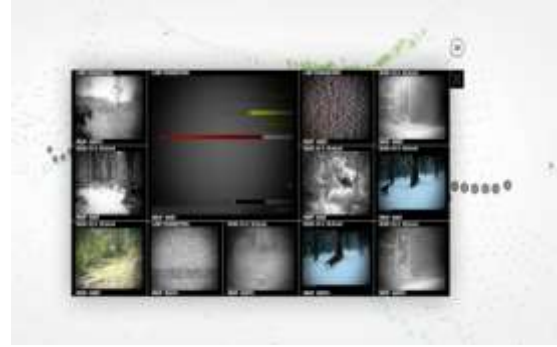
3.2.2. Gerçeği Etkileşim Yoluyla Belgelemek

Dijital devrimle birlikte sinemanın gerçekliğe yaklaşımında da değişiklik meydana gelmiştir. Yönetmenler, sinemanın ilk yıllarından itibaren yaşanan olayları izleyiciye aktarabilmek için farklı üslup arayışlarına yönelmişlerdir. Özellikle Hollywood yapımları, yapım koşullarını kontrol etmek ve dışsal faktörlerden etkilenmemek için stüdyoya yönelmişler ve burada gerçekliği tekrardan tasarlama yoluna gitmişlerdir. Bunun en önemli nedeni ise çevresel koşullardan etkilenmeden filmi gerçekleştirebilme düşüncesidir. Ancak teknolojik gelişmelerle birlikte bu süreçte de değişiklikler ortaya çıkmıştır. Görüntü ve ses kayıt cihazlarındaki gelişim, stüdyo sistemine dâhil olmayan ve büyük bütçelere sahip olmayan bağımsız film yönetmenlerinin de iyi filmler yapmalarına imkân vermiştir. Bu durum özellikle 2000’li yıllarla birlikte çok önemli bir dönüşüm geçirmiş ve herkesin kendi hikâyesini anlatmasına imkân sağlayan teknolojik gelişmeler ortaya çıkmıştır. Bu sayede film yapım süreci de demokratikleşmiştir. Yani sıradan insanlarda kendi filmlerinin çekimlerini yapıp, yeni medya ortamlarında yayınlamaya başlamışlardır. Ortaya çıkan bu yeni durum belgesel film üretimini de şekillendirmiştir. Herkesin görüntü çekme imkânına sahip olması, belgesel film üretiminde yeni olanakların kapısının da aralanmasını sağlamıştır. Başka bir ifadeyle, izleyici ile yönetmen, belgesel film yapım ve izleme sürecinde birlikte çalışmaya başlamış, böylece yönetmen ve seyirci arasındaki kesin ayrım da yok olmaya başlamıştır. Bunun en önemli nedeni ise dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan etkileşim ve yakınsama kültürüdür. Jenkins, “medya yakınlaşmasının teknolojik bir değişimden fazlası olduğunu, yakınlaşmanın mevcut teknolojiler, endüstriler, pazarlar, türler ve izleyiciler arasındaki ilişkileri değiştirdiğini söyler” (2016: 32-36). Bu nedenle belgesel film yapım süreci de bu yakınsamadan payını almış ve yeni estetik formlara sahip belgesel filmler üretilmeye başlanmıştır. Özellikle yeni medya araçlarının devreye girmesi ve bir arayüz üzerinden insanların hikâyelerini paylaşabilme imkânına sahip olmaları, çok fazla değişikliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece belgesel film yönetmenleri yeni bir estetik arayışın içine girmiş ve gerçeği etkileşim yoluyla belgelemeye yönelmişlerdir. Yani gerçekliği doğrusal bir şekilde sunmak yerine, filmin karakterlerini üreticiye, izleyicilerine ise katılımcıya

dönüştüren yeni bir anlayış benimsemişler ve interaktif belgeseller üretmeye başlamışlardır. Etkileşimli anlatılar uzmanı Sandra Gaudenzi, etkileşimli belgeseli gerçekle ilişki kurma niyetiyle başlayan ve dijital interaktif teknolojiyi kullanan her şey olarak tanımlar. Sandra Gaudenzi bu yaklaşımıyla “etkileşimli olgusal anlatıları” tanımlamaktadır. Etkileşimli belgesel, ses, grafik araçları, video, sanal ve artırılmış gerçeklikler gibi farklı teknoloji türleri kullanılarak oluşturulabilir, ancak dijital ürünün çıktısını değiştirmek veya içeriğini aktif olarak düzenlemek için kullanıcıya veya Sandra Gaudenzi'nin deyişiyle “interaktöre/uygulayıcıya” olanak tanınmalıdır (Gaudenzi, 2017). Arayüzü bir anlatım aracı olarak kullanan interaktif belgesel yapımcıları, teknolojinin ortaya çıkardığı yeniliklerden fazlasıyla faydalanmaktadır. Burada sorgulanması gereken sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik meselelerinin interaktif belgeselle birlikte belgesel yapımına dâhil olmasıdır. Çünkü fiziksel gerçekliğin yerini, sonradan yaratılmış başka bir gerçeklik almaktadır. Gerçekliği kendine dert edinen belgeseller sanal gerçeklik ve simülasyonla nasıl bir bağlantı içinde olabilir? Oluyorsa bu durum da gerçekliğin yerine başka bir gerçekliğin geçmesi belgesel filmin doğasına aykırı değil midir? Ya da var olan gerçekliğin içine izleyicinin dâhil edilmesi durumu gerçekliği daha fazla mı artırmaktadır? Bu sorularla birlikte üreten ile tüketenin konumları da değişiklik göstermektedir. Baudrillard ortaya çıkan yeni anlayışa eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Ona göre, “sanatın formu ‘yaratıcı’ ile ‘tüketici’ arasında net bir ayrımı gerektirir. Bu karmaşadan doğan her şey, etkileşimlilikmiş, topyekün katılımmış, kesişim noktalarıymış... Hepsi bana sıkıcı gelir” (Baudrillard, 2018: 70). Baudrillard’ın bu yaklaşımından yola çıkarak, arayüz estetiğine sahip interaktif belgesellere baktığımızda gerçekliği ne ölçüde yakalayabilmektedirler. Bu noktada Jeremy Mendes ve Leanne Allison tarafından tasarlanan *Bear 71* (2012) belgeseline bakmamız faydalı olacaktır. Banff Ulusal Parkı’ndaki boz ayıların hareketlerini takip etmek için yerleştirilen güvenlik kameralarının görüntüleri her anıyla izleyiciye etkileşimli bir şekilde verilir. Aynı zamanda arayüzde bir fon müziği ve seslendirme izleyici/katılımcıya eşlik eder. Mouse yardımıyla arayüz katılımcı tarafından kontrol edilir. İzleyici / katılımcı herhangi bir müdahalede bulunmadığında görüntüler ilerlemez. Bu nedenle interaktif belgeseller bir taraftan izleyiciyi katılımcıya dönüştürürken, aynı zamanda kullanıcı haline de getirmektedir.



Görsel 42: Bear 71 (2012) Güvenlik Kamerası Görüntüleri



Görsel 43: Bear 71 (2012) Güvenlik Kamerası Görüntüleri

Bear 71, profesyonel bir ekip tarafından tasarlanan bir interaktif belgeseldir ve arayüzü bir anlatım aracına dönüştürmüştür. Çekilen görüntülerde yönetmenin herhangi bir müdahalesi yoktur. Güvenlik kamerası kayıtları arayüz tasarımıyla izleyiciye sunulmaktadır. Bu noktada arayüzün kullanıcıya, gerçekliği doğrudan sunduğunu söyleyebiliriz. İzleyici / katılımcı bir odada güvenlik kameralarının görüntülerini takip eden görevli gibidir. Görüntüler arasında istediğini izleyebilir ve dışardan bir gözle olayları takip eder. Bu noktada tasarımcı, izleyiciyi yönlendirmek ve belirli bir duygu yoğunluğu yaşatmak yerine, varolan gerçeklikle başbaşa bırakmayı tercih etmiştir. Tasarımcılar, belgesellerin en tartışmalı konusu olan var olan gerçekliği müdahalesiz aktarabilme meselesini -ki yıllardır belgesel film yönetmenleri gerçekliği daha saf haliyle yakalayabilmek adına çok sayıda anlayış geliştirmişlerdir, *Bear 71*'in yapmaya çalıştığı da tam olarak budur. *Bear 71*'in tasarımcıları, gerçekliği, izleyici/ katılımcıya müdahalesiz bir şekilde sunmaya çalışmışlardır. Peki, bu durumda yaratıcılığı nerede aramalıyız. Görüntülerin fiziksel ortamdaki kaydında bir yaratıcılıktan söz edemeyiz, yaratıcılık arayüzün tasarımında devreye girmektedir. Burada Baudrillard'ın Andy Warhol için yaptığı değerlendirme oldukça önemli bir çıkarım yapmamızı sağlamaktadır. “ ‘Ben bir makineyim, ben bir hiçim’: Onun ilkesi, bunu söylemekti ondan sonra, herkesin tek yaptığı, bu şiarı kibirle tekrarlamak oldu: ‘Ben bir hiçim yine de işlev görüyorum.’ ‘Ben her düzeyde çalışırım: sanat, ticaret, reklam...’ ‘Ben işlemselliğin kendisiyim!’ ” (Baudrillard, 2018: 58). Bu noktadan yola çıkarak aslında interaktif belgesel film tasarımcılarının bir makinenin parçaları olarak hareket ettiklerini, izleyiciyi de arayüz sayesinde bu makinenin bir parçası yaptıklarını, kendilerini geri planda tuttuklarını söyleyebiliriz.

İzleyici / katılımcılar belgesel filmi tüketmek yerine onu deneyimlemektedir ve bu deneyimde klasik sinemada yaratılan film-dünyadan oldukça uzun bir süreyi kapsamaktadır. Neredeyse sonu gelmeyen bir deneyime imkân vermektedir. Ayrıca her zaman yeni içerikler ve yeni bilgilerle interaktif yapı yeniden güncellenebilmektedir. *Bear 71*'in arayüzünde izleyiciyi takip eden bir ikonun (Human 4639 gibi) bulunması izleyicinin katılımı üzerinde oldukça önemlidir. Çünkü izleyicilerde web kameraları sayesinde arayüz dünyasının bir parçası haline gelmişlerdir. “A1, A2, A3, A4, B1, B2, B3, B4, C1, C2, C3” gibi bölgelere ayrılan arayüzde, tıklanılan bölgede ki güvenlik kamerası görüntüleri takip edilebilmektedir. Ayrıca katılımcıya bir bölge verilmiş ve bu bölge sarı renkle işaretlenmiştir. Böylece kendilerinin de içinde oldukları bir dünyaya davet edilen izleyici / katılımcılar deneyimin bir parçası haline gelmiştir. Güvenlik kameraları ve gizli çekimlerin etkileşimli belgesellerde olduğu gibi, geleneksel belgesel anlatısında da izleyicinin gerçeklik algısı üzerinde önemli bir etkisi olduğunu önceki bölümlerde söylemiştik. *Bear 71*'de de tasarımcı, görüntülerin içeriğine müdahale etmeden, doğrudan izleyiciye/katılımcıya sunarak bu etkiyi yaratmaktadır. Arayüz üzerinden derdini anlatan her belgeselin gerçekliğe yaklaşımı farklıdır. Bu noktada en önemli mesele ise kuşkusuz etkileşimliliktir. Tasarımcılar, her belgeselde etkileşimi farklı bir tasarımla gerçekleştirmektedir. Bu nedenle Sandra Gaudenzi, etkileşimi farklı modlar altında değerlendirmiştir. Bunlar: (Gaudenzi, 2017).

- Yazılım ve kullanıcı arasında oluşan bir tür iletişimi yeniden üreten iletişim modu,
- Önceden belirlenmiş rotalar aracılığıyla bir keşfi kopyalayan otostop (veya hiper metin) modu,
- İçeriğin potansiyel olarak hem kullanıcılar hem de yazarlar tarafından eklenebildiği, gelişen bir veritabanı izlenimi veren katılımcı modu ;
- GPS gibi konum teknolojisi sayesinde, genellikle yerinde bir deneyim sunan deneysel mod.

Yukarıda belirtilen etkileşim modlarının hepsi, bir interaktif belgeselde kullanılabileceği gibi sadece bir başlık üzerinden de interaktif belgeseller

üretilebilmektedir. Bu noktada çoğu yaklaşımı bünyesinde barındıran *The Hollow*'a (2012) bakmak faydalı olacaktır. Hollow, McDowell County'de yaşayan insanların çektiği görüntülerle, projenin tasarımcısı olan Elaine McMillion Sheldon tarafından çekilen görüntüleri HTML5 (video oyun motoru) ile harmanlayarak etkileyici bir interaktif belgesel ortaya çıkarılmıştır.



Görsel 44: İzleyici katılımını sağlayan anket.



Görsel 45: Etkileşimliliği sağlayan İkonlar.

Etkileşimli bir şekilde gerçekliği yakalamaya çalışan *The Hollow*, geleneksel film yapım tekniklerini çekim anında fazlasıyla kullanmıştır. Elaine McMillion Sheldon'un kendisinin çektiği görüntüler, kendi içinde bütünlüğü olan röportaj kadrajlarının düzgün olduğu ve müzikle birlikte izleyiciyi yakalayan etkileyici çekimlerdir. Tasarımcı Sheldon'un buradaki gerçekliğe yaklaşımı sadece kendi bakış açısından verilmemiştir. Aynı konuyu belirlediği 30 karakterin bakış açısından, onların çektiği amatör görüntüler üzerinden vermiştir. Orada yaşayan insanların yani hem filmin karakteri, hem tasarımcısı hem de izleyicisi olan kişiler tarafından çekilen görüntüler, bölgenin gerçekliğini dışarıdan gelen bir belgeselcinin bakış açısından daha gerçekçi bir şekilde sunulmasını sağlamıştır. Ancak yine de 22.000 kişinin yaşadığı bir şehirde 30 kişinin bakış açısının esas alınması gerçekliğin o bakış açılarıyla sınırlı olduğunu bize tekrardan hatırlatır. Belgeselde, yönetmen gerçekliğin bir parçasını yakalayan, belgesel izletmekten daha çok, deneyimlemeye yönelik bir anlayış benimsemiştir. Bu deneyimlemeyi oradan ayrılanlar üzerinden bir bilimsel çalışmayadönüştürdüğü anket çalışmaları ve sayısal veriler de dâhil edilmiştir. Ancak bu durum projenin tamamen istatistiksel verilere dayalı bir yapıda olduğu anlamına gelmemeli çünkü yönetmen ve karakterlerin kişisel anlatılarıyla izleyici, istatistiksel verilerin içinde boğulmaktan kurtarılmıştır. Ayrıca hikâyenin etkileşimini daha da

kolaylaştırmak adına paralaks kaydırma tekniği kapsamlı bir şekilde kullanılmıştır. Yani hem üretim anında hem de tüketim anında karakterlerin projeye katılımı gerçekleşmektedir.

İkisi de interaktif belgesel olan *Bear 71* ve *The Hollow*'un farklı estetik yaklaşımlar benimsediğini görüyoruz. *Bear 71*' de tamamen amatör görüntüler ve güvenlik kamerası görüntüleri kullanıldığı için tasarımcının çekim anında proje üzerinde bir etkisi söz konusu değildir. Ancak *The Hollow*'da durum farklıdır konusu olacak karakterlerin belirlenmesinden, çekimlere kadar tasarımcının müdahalesi söz konusudur. Diğer bir deyişle, *Bear 71* daha saf bir şekilde gerçekliği izleyiciye sunmaya çalışırken, *The Hollow*'da, tasarımcının projenin başından sonuna kadar müdahalesi söz konusudur. İki belgesel de gerçekliği yakalamaya çalışırken kullandıkları modlar farklıdır. Daniel Framton'un da söylediği gibi, "yeni dijital biçimler ve bilgisayar teknolojisi, sinema tarihinde şimdiye dek görülmemiş üsluplar yaratmıştır" (2013: 168). Kullanıcılar, sosyal medya platformları üzerinden paylaşılan görseller üzerinde bile görüntü düzenlemesi yaparak yeni arayışlar içine girmektedir. Bir bakıma sıradan insanlar gündelik hayatlarında zaten uzun zamandan beri arayüzü bir anlatım aracı olarak deneyimlemektedir. Bu anlamda bir başka interaktif belgesel olan *Ying Jia La Petite Patrie'de Köşe Mağazası* (2012) ise örnek olarak belirlediğimiz diğer belgesellere göre oldukça basit bir formla etkileşimliliği sağlamaktadır. Fotoğrafçı Dominique Lafond ve muhabir Judith Lussier, *Sacré dépanneur* adlı kitapları için Quebec'te dépanneurs olarak adlandırılan çok çeşitli market sahiplerini araştırmak üzere bir proje üzerinde çalışırken, 2009 yılında Lu ailesiyle tanışır. Çinli bir göçmen aile olan Lu ailesinin Petite Patrie mahallesinin merkezindeki, Rosemont Bulvarı ile de La Roche Caddesi'nin kesişme noktasındaki marketlerini nasıl işletmeye başladıkları, Montreal'e nasıl geldikleri ve yaşadıkları zorluklar konu alınmıştır.



Görsel 46: Ying Jin (2012), Lu ailesi



Görsel 47: Ying Jin (2012), Lu ailesi

Değişiklikler, gerçeklikler, kökler, dil ve değerler olmak üzere beş bölümden oluşan interaktif belgeselde karakterlerin kendi röportajları kullanılmıştır. Bunun yanı sıra tasarımcılar, hareketli görüntüler yerine fotoğraf karelerini kullanmayı tercih etmişlerdir. Geleneksel belgesel film anlayışından da aşına olduğumuz röportajların üstüne insert görüntülerin yerleştirilmesi burada da kullanılmıştır. Bu fotoğraflar ve sesler ilerlerken, izleyici / kullanıcının mouse kullanarak etkileşimli bir şekilde karakterlerin fotoğraflarını ilerletmelerine imkân verilmiştir. Kullanılan görseller Lu ailesinin mağazalarında çekilen fotoğraflarından seçilmiştir. Bu noktada göçmen bir ailenin başka bir ülkeye geldiklerinde yaşadıkları, gerçek karakterlerin seslerinden izleyiciye sunulmuştur. *Ying Jin (2012)* kullandığı üslupla etkileşimli bir anlatı yapısı kurarken geleneksel belgesel filmin anlatı unsurlarından da faydalanmıştır. Yani, “yüzeyin sınırlılıklarını aşma mücadelesi bir yandan sanatsal bir yaratım sürecinde eserin, farklı bir konumda algılanmasına çanak tutarken, bir yandan da sanatçıya daha önce yapılmamış yapmaya, denememiş denemeye zorlamıştır” (Altunay, 2012: 20). *Ying Jin (2012)*, yeni medya mecralarının multimedya özelliği sayesinde, slayt gösterisine dönüşecek olan fotoğrafları etkileşimli bir belgele dönüştürmüştür. İnteraktif belgeseller, bir makinenin yardımıyla gerçekleştirilmektedir. Nasıl kameranın arkasındaki göz anlatıya karar veriyorsa, kadrajını sınırlandırıyor ve bu nedenle de aynı konuyu farklı yönetmenler başka bir üslupla ele alıyorsa, interaktif belgesellerde de tasarımcılar için arayüz bir kadraj görevini üstlenmekte, sayısız denemelere imkân vermektedir. Belgesel filmler etkileşimlide olsa, geleneksel bir yapıya da sahip olsa ele aldığı konular aslında aynıdır. Göçler, çevre kirliliği, toplumsal olaylar, doğa, biyografi vs. gibi. Yani burada değişen konular değildir, değişen yönetmenlerin konuya ve bu

gerçekliğe yaklaşım biçimleridir. Frampton'un da söylediği gibi “belgesel sinemacılar olaylara genellikle üslupla tepki verirler” (2013: 169). Üslubun tamamen farklılaşmasını sağlayan ise dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan arayüz estetiğidir. Arayüz, üretici izleyici arasındaki ilişkiyi baştan aşağıya değiştirmektedir. Belki de sinemanın yüzyıllık geçmişinde daha önce görülmemiş derecede bu ilişkinin boyutları değişiklik göstermiştir. Bu anlamda arayüz, belgesel film yapımcılarının gerçekliğe yaklaşımlarını değiştiren önemli bir estetik anlayış sunmuştur. Çünkü geleneksel anlamdaki üretim - tüketim alışkanlıklarını kökten değiştirmektedir. Ancak bu değişim izleyici/katılımcı tarafından ne kadar kabul görecektir bunu ilerleyen yıllarda göreceğiz. Etkileşimli belgesellerin dijital bir platform üzerinden yayınlanması dünyanın her herhangi bir yerinde yaşayan birisinin, başka bir yerde yaşayan birisiyle aynı deneyimi yaşamasına olanak sağlamaktadır. Ancak daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi, sinemayı sinema yapan büyülü beyaz perde de devre dışı kalmaktadır. Yani “dijital sanatlar, daha çok “çok yönlü-performans” adını verebileceğimiz bir alanı geliştirmeye aday görünüyorlar. Multimedya yalnızca tekno-bilimsel bir mesele değildir, aynı zamanda, sanat uğraşısı için estetik sanatsal bir iç ilişkiler kompleksi de oluşturmaktadır” (Baker, 2015: 307). Ulus Baker’inde söylediği gibi arayüz çok yönlü bir anlayışın kapısını aralamaktadır. Bu yıllar önce sinemaya sesin gelişi veya rengin eklenmesi gibi bir durum değildir. Arayüz etkileşimliliği sayesinde belgesel film yönetmenleri, gerçekliği farklı bir şekilde yakalama ve sunma imkânına kavuşmuşlardır. Bu anlamda sanal gerçeklik belgeseli olan Michaela Holland ve Michelle Gabel tarafından tasarlanan *Face to Face*’e (2018) bakmak faydalı olacaktır. Belgesel, 2009’da gözlerini, burnunu ve üst damağını, neredeyse ölümcül bir yarayla kaybeden Michelle Fox’un hikâyesini anlatmaktadır.



Görsel 48: Face to Face (2018), Michelle Fox'un yüz maskesi.



Görsel 49: Evinin modellenmiş hali (www.facetofacestory.com)

Foto muhabiri olan Michelle Gabel ve sanal gerçeklik sanatçısı Michaela Holland, Fox'un hikâyesini anlatmanın bir yolunu bulmak için dört yıl boyunca Fox'un hayatını belgelemişlerdir. *Face to Face* (2018), üç perdeli bir enstalasyon oluşturmak için sanal gerçeklikle birlikte devam eden foto muhabirliği ve sesli röportajlardan faydalanılarak gerçekleştirilmiştir. Enstalasyondaki (yerleştirme sanatı / görsel sanat formu) her oda, Michelle Fox'un evindeki alanlara dayanıyor: Oturma odası (aile fotoğrafları, çocuk resimleri çizimleri ve kazasıyla ilgili belgelerle dekore edilmiş), banyosu (görünüm için tasarlanmış 3D baskılı VR kulaklıklar içeren yüz protezleri gibi) ve yemek odası (Fox'un doğrudan izleyiciye hitap eden bir videosunu) içermektedir. Projenin tasarımcısı Michelle Gabel, projeyi şu şekilde değerlendirir: “Fox’un hayatının hem günlük hem de derin anlarını fotoğraflayarak belgelemiş olsam da *Face to Face*, izleyicilerin bu deneyimin içine girmesine ve bu anların bazılarını doğrudan onun bakış açısından görmesine olanak sağlıyor” (Gabel, 2018). Arayüz üzerinde oluşturulan etkileşimli yapıyla izleyicilerde, Fox’un hayatına dâhil olmakta ve onun gözüyle olayları deneyimlemektedir. *Face to Face*, arayüz estetiğinin başka bir boyutunu bize sunmaktadır. İzleyiciyi, gerçekte varolmadığı bir ortama sanal gerçeklik vasıtasıyla dâhil etmektedir. Bu durum izleyicinin olayları deneyimlemesi açısından oldukça önemlidir. Ancak belgesel sinemanın en önemli özelliği olan, olanı olduğu yerde kayda alma yöntemi de yerle bir edilmiştir. Gerçek bir karakterin yaşadığı dünya, izleyici/katılımcılara sunulurken tekrardan yaratılmıştır. Başka bir deyişle, gerçekliğin yerini ondan daha gerçek olan hiper gerçeklik almıştır. Bonitzer’in ifadesiyle, “sinema gerçekliği yansıtmamış, onu icat

etmiştir” (2017: 88). Sanal gerçekliği kullanan belgesellerin yaptığı da tam olarak budur aslında, gerçekliği arayüz vasıtasıyla yeniden icat etmek. Zamanında stüdyo ortamında mizansen unsurlarıyla yeniden tasarlanan gerçeklik (kurmaca dünya), günümüzde arayüz ortamına taşınmıştır. Baudrillard’ın da söylediği gibi:

Sinema en fantastik ya da mitik konulardan gerçekçi ve hipergerçekçi konulara doğru giden bir gelişim çizgisi izlemiştir. Sunduğu güncel ürünlere bakılacak olursa sinemanın teknik açıdan giderek gerçeğin kusursuz görüntülerini sunduğu, onu tüm sıradanlığı, gerçekçiliği, tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla yeniden ürettiğini görmüş oluruz (Baudrillard, 2012: 73-74).

Ortaya çıkan yapı can sıkıcı mıdır bilemeyiz ancak sinemanın ortaya çıkan teknik olanaklarla, varolan gerçeklikten daha fazla gerçek olan hiper gerçekliği ortaya koyduğu açıktır.

3.2.3. Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım

Dijitalleşmeyle birlikte ekran sadece bir yüzey olmaktan çıkmış ve arayüz olarak yönetmen ve tasarımcılara yeni imkânlar sunmuştur. Bunun en önemli nedeni ise arayüzü sadece bir gösterim aracı olarak görmemeleri ve anlatının merkezine koymalarıdır. Aslında sinemanın ilk yıllarında birçok yönetmen, beyaz perdeyi farklı estetik kaygılarla anlatılarını zenginleştirmek için kullanmıştır. Bunlardan en önemlisi de kuşkusuz Dizga Vertov’tur. Vertov, Sinema –Göz manifestosunun görsel sunumu olan *Kamerahı Adam* (1929) belgeselinde ekranı ikiye bölmüş, animasyonlar kullanmış ve birden fazla görüntüyü aynı kadraj içinde bindirme yöntemiyle bir araya getirmiştir. Hatta filmin mutfağını ve yapım sürecini de filmin akışına dâhil etmiştir. Bu yaklaşım oldukça önemli çünkü klasik anlatı sinemasının en önemli özelliği olan doğrusal anlatım ve özdeşleşme Vertov’un kullandığı anlatım diliyle yok edilmiş ve bunun yerine izleyiciye izlediğinin gerçek olduğu hissettirilerek yabancılaşması sağlanmıştır. Yani “Vertov, sinemayı sinema yapan öğeleri terk etmiş ve sadece kurguya çok büyük görevler yüklemiştir” (Parkan, 2017: 16). Bu anlamda arayüz estetiğine sahip interaktif belgesellere baktığımızda hem üretim hem tüketim sürecinde ortaya koydukları yaklaşımla geleneksel sinema anlayışına karşı olduklarını görmekteyiz. Geleneksel sinema anlayışını dönüştürmeye çalışan çok sayıda akım ve yaklaşım (İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi.) sinema tarihinde ortaya çıkmış ancak hiçbir yaklaşım Vertov’un benimsediği sinema-göz anlayışı gibi radikal bir tavır sergileyememiştir. Günümüzde ise dijital

teknolojiyle birlikte çok daha özgürlükçü bir ortama kavuşan sinema farklı teknikleri ve üslupları deneme imkânına sahip olmuştur. Seçil Büker'in de söylediği gibi, “izleyiciye pek çok seçenek sunabilmek için tüm sanatçılar ‘mediumları’ zorluyorlar. Sanatçılar ellerindeki ‘medium’un gizil gücünün bilincindedir. Bu güçten yararlanmaya çalışıyorlar. Geleceğin sınırlarını zorluyorlar, dahası bu sınırları aşılıyorlar” (2010: 23). Bu anlamda arayüz, üreticiye ve izleyiciye sunduklarıyla geleneksel sinemanın sınırlarını aşmış durumda. Farklı anlatım tekniklerinin denendiği estetik bir yüzey olarak arayüz, doğrusal olmayan ve epizotlardan oluşan yapısı ile farklı bir mecra olarak karşımıza çıkmaktadır. Epizotik yaklaşımın daha iyi anlaşılması adına Bertolt Brecht'in epizotik anlatımına bakmamız faydalı olacaktır. Brecht'in tiyatrodaki kurduğu epizotik yapı, “klasik olmayan dramatik yapısı sayesinde, seyircinin kahramanlarla özdeşleşmesinin denetim altına alarak eleştirel bir tutum takınmasını sağlar. Bu yapı çıplak gözle yaşamda görülmeyen, gerçeğin arkasında saklı kalan çelişkilerin, seyirci tarafından zihinsel bir perspektifle bilince çıkarılmasına olanak sağlar” (Parkan, 2017: 40 - 41). Kısaca, izleyicinin perdede izlediği görüntülerle özdeşleşmesinin yerine yabancılaşmanın almasıdır. Epizotik yapı doğrusal olmadığı ve olaylar kendi içinde ele alınan bölümde tamamladığı için, izleyicinin perdede izlediği görüntülerle özdeşleşmesine imkân vermez. İnteraktif belgesellerde ele aldıkları konuları, izleyiciye farklı bölümlerle sunmalarından dolayı mimesis yok olmakta ve özdeşleşmenin yerini yabancılaşma almaktadır. Bu noktada Brecht'in dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırması, interaktif belgesellerin epizotik yapısının anlaşılması açısından yol gösterici olacaktır.

Tablo 1: Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatronun Karşılaştırılması

Dramatik Tiyatroda	Epik Tiyatroda
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerine toplanır	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir
Her sahne bir öteki için vardır	Her sahne, kendisi için vardır
Organik bir büyüme	Montaj tekniği
Olaylar, düz bir çizgi üzerinde gelişir	Olaylar, eğriler çizer
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir	Olaylar sıçramalıdır.

Kaynak: Parkan, 2020: 39

Yukarıdaki karşılaştırmaya baktığımızda interaktif belgesellerin epik tiyatronun özelliklerinin çoğunu günümüzde kullandığını görmekteyiz. Bu anlamda

The Hollow (2013) belgeseline bakmamız faydalı olacaktır. *The Hollow* belgeseli, “Olduğu gibi, kökler, birbirimiz için, arazi için, kömür kral olduğunda ve viraj etrafında” şeklinde altı epizottan oluşmaktadır.



Görsel 50: *The Hollow* (2013) Epizotlar arasındaki geçişler kaydırma tekniği ile yapılmaktadır.



Görsel 51: *The Hollow* (2013) Epizotlar arasındaki geçişler kaydırma tekniği ile yapılmaktadır.

Her epizotta McDowell County’de yaşayan insanların hayatlarından başka bir parçayı anlatmakta ve epizot içinde hikaye tamamlanmaktadır. Ayrıca her epizot kendi içinde farklı bölümlere ayrılmıştır. Filmin karakterleri ve aynı zamanda uygulayıcıları olan McDowell County sakinlerinin çektikleri videolar, onların gündelik hayatlarını kayıt altına alan görüntüler kendi içinde bir bütünlük taşır. Yönetmen etkileşimli bir belgesel gerçekleştirdiği için her epizotta filmin karakterleri de değişmektedir. Yani Brecht’in epik tiyatro yaklaşımında olduğu gibi her sahne kendisi için vardır. Bu nedenle filmin tamamında doğrusal olmayan bir yapı söz konusudur. Aynı zamanda izleyici /katılımcının müdahalesi olmadan filmdeki görüntüler hareket ettirilememektedir. Nüfusu azalan bir şehrin sorunlarını, seçtiği 30 karakter üzerinden ele alan Elaine McMillion Sheldon, her bölümde farklı karakterlere yer vermiştir. Diğer bir ifadeyle, olayın doğrusal bir şekilde bir karakter üzerine yoğunlaştırıldığı, devamlılığı olan bir anlatıyı tercih etmemiştir. Bu durum seyicide izlediğinin bir film olduğuna dair hissiyatı daha da güçlendirmektedir. Özellikle, Sheldon’un çektiği görüntülerde müzik ve röportajlar vasıtasıyla izleyiciyi, filmin içine dâhil etme yolunda bir yaklaşım vardır. Ancak çekilen görüntülerin kısa olması ve ekran üzerindeki ikonlar vasıtasıyla karakterlerin çektiği görüntülere, izleyici/katılımcının ulaşabilmesi ve kamera arkası görüntülerin hikâyesini okuyabilmesi klasik anlamda sinemanın büyülü dünyasını yok ederek izleyicinin

yabancılaşmasına neden olmaktadır. Arheim'in da söylediği gibi, "kamera açısının seçiminden montaja, kadar, neredeyse her şey, sanatsal olarak seçilmiş ve biçimlendirilmiş olsa da izleyiciye bildiği dünyanın görüntüsünü vermek için kullanılır veya kullanılabilir" (2002: 98). Sinemayı bir sanat olarak kabul ettirmek için çabalayan Arnheim'in bu düşüncesi interaktif belgeseller içinde geçerlidir. İnteraktif belgesellerde çekim aşamasında tasarım aşamasına kadar birçok süreçten geçmektedir ve amaç izleyiciye bildiği dünyanın görüntüsünü verebilmektir. Ancak interaktif belgeseller bunu tek bir farkla, ekran yüzeyini de üretim sürecinin bir parçası olarak film yapım sürecine dâhil ederek gerçekleştirir. Böylece izleyici/kullanıcı da gerçekliği deneyimler. Diğer bir ifadeyle, Brecht'in seyircinin ilgisi oyunun akışı üzerine çekilir meselesi gerçekleşmektedir. Ayrıca Hollow'da görüntüler arasındaki geçişler klasik anlatı sinemasındaki görünmezlik ilkesinden oldukça uzaktır. İzleyici/kullanıcı görüntüler ve bölümler arasında mouse yardımıyla sıçramalı bir şekilde istediği gibi geçiş yapabilmektedir. Yani Brecht'in epik tiyatro için kullandığı olaylar sıçramalıdır yaklaşımı bu anlamda Hollow'da da vardır.

Arayüz bir anlatım mecrası olmasının yanı sıra yeni bir estetik formun doğmasına da imkân vermiştir. Çünkü yüzey olarak arayüz, sadece görüntülerin izlendiği bir mecra olmaktan çıkarak izleyicilere farklı deyimler sunmaya başlamıştır. Böylece geleneksel sinema anlayışında perdenin veya ekranın karşısında olayları pasif bir şekilde izleyen ve müdahale edemeyen izleyici, interaktif belgesellerde arayüze müdahale edebilmekte ve istediği yerden başlayarak, istediği konuyu aktif bir şekilde takip edebilmektedir. İzleyicinin aktif konuma gelmesinin en önemli nedenlerinde birisi ise interaktif belgesellerin epizotik yapısıdır. Çünkü izleyiciler bir bölümden başka bir bölüme geçebilmek için veya karakterler hakkında bilgi edinebilmek için arayüze müdahale etmek zorundadır. Eğer müdahale etmezse görüntüler hareket etmeyecektir. Diğer bir ifadeyle "klasik (hatta sibernetik) bir perspektiften bakıldığında teknoloji, vücudun bir uzantısı haline gelmektedir" (Baudrillard, 2012: 151). Bu anlamda arayüzde insanın gözünün ve elinin uzantısıdır diyebiliriz. Bu durum yıllar önce Vertov'un söylediği ben bir gözüm ben bir mekanik gözüm sözünü akla getirmektedir. Bu bağlamda *Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı* (2008) adlı interaktif belgesele baktığımızda epizotik anlatıma sahip önemli

bir belgesel olduğunu görmekteyiz. Projenin tasarımcısı Pepita Ferrari, dünyanın önde gelen 38 belgesel film yönetmeniyle yaptığı röportajları 163 video klip halinde arayüz yardımıyla izleyici/kullanıcılarla paylaşmıştır.



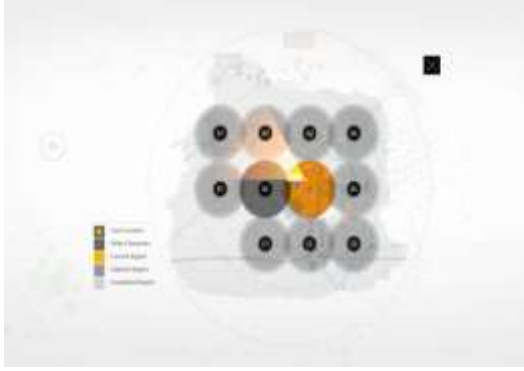
Görsel 52: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı (2008) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.



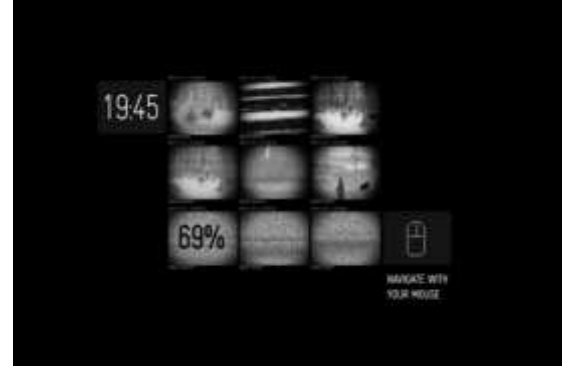
Görsel 53: Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı (2008) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım.

Belgesel tamamen röportajlardan oluşmaktadır. Bir Belgeselin fikir aşamasından perdede veya ekranda gösterilinceye kadar geçen tüm süreç 163 video parçasıyla verilmiştir. Epizotik bir anlatıma sahip olan belgeselde, epizotlar, film yapımcıları başlığı altında istediğimiz yönetmenin belgesel konusundaki değerlendirmelerini seçerek izleme imkânı vermektedir. Ayrıca konular başlığı altında belgesel sinemayla ilgili yönetmenlerin röportajları konulara ayrılarak arayüze eklenmiştir. İzleyiciler aktif bir şekilde istediği konu başlığını seçerek izleme imkânına sahiptir. Diğer bir ifadeyle, Brecht'in estetik yaklaşımında olduğu gibi, her sahne, kendisi için vardır. Bu nedenle sahneler birbirleriyle bağlantılı bir şekilde ilerlemez, bunun yerine birbirinden bağımsız olarak izleyiciye belgesel yapım süreci hakkında istediği görüntüyü izleme imkânı verir. Böylece izleyici, *Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı'nın* (2008) geleneksel yapıları versiyonundaki gibi 97 dakikalık bir filmi başından sonuna kadar izlemek yerine, interaktif versiyonunda kısa videolarla istediği bilgiye, izlemek istediği başlığa tıklayarak ulaşabilmektedir. Bu durumu Brecht'in epik tiyatro yaklaşımıyla değerlendirdiğimizde görüntülerin arayüze yerleştirmesinde montaj tekniğinin önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Ayrıca olaylar izleyiciye doğrusal olmayan bir yapıda ve izleyici müdahalesine açık olarak verildiğinden izleyici, istediği görüntüye tıklayarak sıçramalı bir şekilde

görüntüler arasında geçiş yapabilmektedir. Belgeselin giriş, gelişme ve sonuç şeklinde doğrusal bir yapıya sahip olmamasından dolayı olaylar, eğriler çizerek ilerlemektedir. Dijitalleşmeyle birlikte ekran, sadece izleme için kullanılan bir mecra olmaktan çıktığı için kurgunun yapılabildiği, görüntülerin eklenip çıkarılabildiği ve yüzlerce görüntünün izleyiciye ulaşmasını sağlayan derinlikli bir alan haline gelmiştir. Bazin'in de söylediği gibi bu yönüyle “ekran biçimsiz ve sınırsız bir yapıya sahiptir” (2013: 106). Bu sınırsızlık belgesel yapımcı ve yönetmenlerine hayal edemeyecekleri imkânlar sunmaktadır. Jeremy Mendes ve Leanne Allison tarafından tasarlanan *Bear 71* (2012) bu imkânları kullanan önemli bir belgesel olarak karşımıza çıkmaktadır. Arayüzün imkânlarını fazlasıyla kullanan *Bear 71* (2012) epizotik bir anlatımı benimsemiştir.



Görsel 54: Bear 71 (2012) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım



Görsel 55: Bear 71 (2012) Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım

Arayüz üzerinde izleyici/ katılımcıya da bir bölge veren belgesel “A1, A2, A3, A4, B1, B2, B3, B4, C1, C2, C3” gibi bölgelerden oluşmaktadır. Her bölge bir epizot şeklinde tasarlanmış ve her epizotta birden fazla pencere açılarak güvenlik kameralarından Bear 71’in hayatı izleyici/kullanıcılar tarafından takip edilebilmektedir. Bir harita işlevi gören arayüz, izleyicinin mouse yardımıyla filmle etkileşime geçmesine imkân vermektedir. Etkileşimli yapısı sayesinde izleyici/kullanıcı/katılımcı istediği bölgeye tıklayarak Bear 71’in ve diğer hayvanların yaşamları hakkında görüntüleri takip edebilmektedir. Her bölüm bir epizot oluşturacak şekilde tasarlandığı için Brecht’in epik tiyatro yaklaşımında olduğu gibi her sahne, kendisi için vardır anlayışı ortaya çıkmaktadır. Aristocu anlamda bir dramatik yapı söz konusu olmadığından bölümler arasında sıçramalı bir

şekilde geçiş yapılabilmektedir. Devamlılığın bozulmadığı ve olayların bütünlüklü bir şekilde ilerlediği yapıyı Poetika adlı eserinde Aristoteles, “ ‘güzel bütünlük’ olarak adlandırır ve tragedyanın, tek bir parçasının dahi çıkarıldığında yıkılacak olan, içsel bir organik bütünlükle yaşayan güzel bir biçimdir diyerek söz eder” (Faure, 2006: 18). *Bear 71* (2012) Aristocu yapıya sahip olan kurmaca bir film veya belgesel olsaydı bölümlerin birbirleriyle bağlantılarının ve anlatıyı doruk noktasına tırmandıran bir yapının olması gerekirdi. Ancak arayüz estetiğine sahip interaktif belgeseller Brechtien bir anlayış benimsedikleri için, olaylar doğrusal bir şekilde ilerlemez ve sıçramalı bir yapıya sahiptir. Amaç izleyicinin büyüdü dünya ile özdeşleşmesi yerine, olayları düşünmesini ve değerlendirmesini sağlamaktır. Mehmet Köprü Brecht’in epik anlatımını şu şekilde özetler:

Epik anlatım, Aristocu sunumun ve burjuva tiyatrosunun sahte doğalcılığını hedef alan bir sistemdir. Temsile, katharsise, özdeşleşmeye, tek merkezli öykülemeye, pasif seyirciye ve gerçekçilik yanılmasına dayanan eski tiyatroya karşı Brecht; sunumu, sorgulayıcı bir izlemeyi, mesafeli oyunculuğu, epizotik anlatımı, etkileşimli aktif katılımı ve yabancılaştırmayı gerçekleştiren yeni bir tiyatro kurmuştur (Köprü, 2018: 267).

Köprü’nün epik tiyatroyu özetleyen yaklaşımına baktığımız zaman interaktif belgesellerin epizotik anlatım, etkileşimli aktif katılım ve yabancılaştırıcı yapısıyla Brecht’in ortaya koyduğu estetik yaklaşımına olan benzerliğini anlamamız çok da zor olmayacaktır. Bu bağlamda ana akım anlatım formundan farklı bir yaklaşım benimseyen ve yukarıda belirttiğimiz özellikleriyle Aristocu yapının karşısında olan Brecht gibi, interaktif belgesellerde ortaya koydukları yeni estetik yaklaşımlarla geleneksel sinema anlayışının karşısındadır. Bu bağlamda Dominique Lafond ve Judith Lussier’in tarafından yapılan *Ying Jia, La Petite Patrie'de Corner Store* (2012) adlı belgesele baktığımızda doğrusal olmayan yapıya ve epizotik anlatıma sahip olduğunu görürüz. Çin’den, Kanada’ya gelen ve burada uzun yıllardır köşedeki mağazayı işleten Lu ailesinin hikayesi “değişiklikler, gerçeklik, kökler, dil ve değerler” olmak üzere beş epizot halinde anlatılmaktadır.



Görsel 56: Ying Jia, La Petite Patrie'de Corner Store (2012)Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım



Görsel 57: Ying Jia, La Petite Patrie'de Corner Store (2012)Doğrusal Olmayan Yapı ve Epizotik Anlatım

Değişiklikler, gerçeklik, kökler, dil ve değerler” bölümlerinde belgeselin karakterleri olan Bing, Yin Ying ve Xinang’ın Kanada’ya geldiklerinde yaşadıkları zorlukları ve göçmen olarak ne gibi olaylarla karşılaştıklarını doğrudan kendileriyle yapılan röportajlarla izleyici/katılımcıya aktarırlar. Her epizot, ele aldığımız interaktif belgesellerde olduğu gibi kendisi için vardır ve diğer epizotlarla kurgusal anlamda bir bağlantısı yoktur. Karakterlerin hikâyeleri kendi içlerinde bir bütünlüğe sahiptir. Doğrusal bir yapıya sahip olmadıkları ve etkileşimli özelliği sayesinde mouse yardımıyla izleyici/katılımcılar ekranın altında yer alan rakamlara tıklayarak epizotlar arasında geçiş yapabilmektedir. Başka bir deyişle, izleyici/katılımcı olayları ve hikâyeleri sırasıyla izlemek zorunda değildir. Böylece Brecht’in epik tiyatro için söylediği olayların sıçramalı bir şekilde ilerlemesi gerçekleşmektedir.

Görüldüğü gibi dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan arayüz, sanatçılara farklı estetik arayışlarda bulunmaları için olanaklar sağlamıştır. Ancak, sinema kendi başına var olan bir sanat değildir. Teknolojik gelişmeler, toplumsal gelişmeler ve sanat alanındaki diğer gelişmeler sinemanın estetik yapısı ve anlatı formu üzerinde etkili olmuştur. Burada interaktif belgesellerin doğrusal olmayan yapısını ve epizotik anlatımını Brecht’e dayandırarak ele aldık ancak tasarımcıların bunu, bu düşünceylemi gerçekleştirdiklerini bilemeyiz. Sonuçta teknolojinin getirdiği bir yenilik olarak da ortaya çıkmış olabilir. Başka bir taraftan baktığımızda ise sanat eseri üreticinin elinden çıktıktan sonra, izleyicilerin değerlendirmelerine ve yorumlarına açık hale gelmektedir. Bu nedenle interaktif belgeselin ele aldığımız

yapısıyla ilgili farklı yaklaşımlarda olacaktır. Brecht estetiğinin unsurlarını taşıyan bir estetik form olarak değerlendirdiğimiz interaktif belgeseller, kaçınılmaz olarak belgesel yapımıyla ilgili çok fazla yeniliğin kapısını aralamıştır. Ancak bilindiği gibi Brechtien anlayış hem tiyatro seyircisi tarafından hem de sinemaya uyarlandığı haliyle sinema seyircisi tarafından çok fazla kabul görmemiştir. Çünkü Aristocu dram anlayışını değiştirmeye çalışan çok sayıda yaklaşım ortaya çıkmasına rağmen hala varlığını devam ettirmektedir. İnteraktif belgeseller, ortaya koydukları bu estetik anlayışlarıyla, izleyiciye/katılımcıya görüntüleri bireysel deneyimleme imkânı sunduğu için herkes tarafından kabul edilmesi biraz zor görünüyor. Çünkü sinema kitlesele bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Ulus Baker'in de söylediği gibi, "sinema modern çağın teknolojik düzenine ait herhangi bir alan değildir, tersine güncel icatlar, uygulamalar ve fikirlerin çoğulluğundan türetilmiş katışık bir icattır ve sanatlar ile bilimin belirli düzeyiyle çakışır" (2020: 260). Sinema, her ne kadar günümüzde yeni medya mecralarıyla birlikte bireyselleşmeye başlasada izleyiciler giriş gelişme, sonuç şeklinde yapının kurulduğu büyüdü dünyaya dâhil olmak istiyor. İzleyici deneyimlerinin her geçen gün değiştiği zaman diliminde, arayüzü bir mecra olarak kullanan interaktif belgeseller, sinemanın geçmiş dönemlerinde yapılan deneysel yaklaşımlar gibi mi kalacak, yoksa belgesel film yapımının tamamen bu mecraya kaymasına mı neden olacak bunu ilerleyen yıllarda göreceğiz.

3.3.Belgesel Filmde YouTube Estetiği

YouTube günümüzde amatör, profesyonel herkesin içerik oluşturmasına ve paylaşım yapmasına imkân tanıyan küresel bir platformdur. Herkese açık olan küresel bir platform olması nedeniyle de dünyanın önde gelen, büyük televizyon kanallarının bir yılda oluşturabilecekleri içeriği bir günde oluşturabilmektedir. Bu anlamda içerik bakımından oldukça zengin bir platform olarak varlığını devam ettirmektedir. Binlerce videonun olduğu platformda herkes sesini duyurmak ve özellikle popüler olmak adına oldukça farklı içerikler hazırlama yoluna gitmektedir. Bununla birlikte enformasyonun bu kadar yoğun olması insanların nitelikli içerikler üretmesini ve bunlara ulaşmasını zorlaştırmaktadır. Yani YouTube içeriği, etik, estetik ve doğruluk gibi kriterler koyan bir seçim sürecinden geçirmeden herkesin videosunu yayınlayan bir platformdur. İçeriklerin fazlalığı aynı zamanda

enformasyon kirliliğine de neden olmaktadır. Diğer bir ifadeyle, bilgiye ulaşmanın oldukça kolay olduğu bir dönemde, doğru bilgiye ulaşmak oldukça çaba gerektiren bir eylem haline gelmiştir. “Gerçekliği yakalama iddiasında olan ve aynı zamanda seyirciye bilgi de veren belgesel filmlerin YouTube’deki konumu nasıl?” sorusunun cevabı, diğer sanat mecralarında üretim yapan sanatçıların sesini duyurmak için kullandıkları gibi belgesel film yönetmenleri veya yapımcılarının da seslerini duyurmak için kullandıkları çok önemli bir mecra olduğudur. Çünkü sinema salonlarında gösterim şansı bulamayan belgesel filmler, ana akım medya kanallarında ise kimi zaman ceza olarak izletilmektedir. Bu nedenle belgesel film yönetmenlerinin eserlerini izleyiciye ulaştırmaları ve yeni gelişmeleri takip edebilmeleri açısından YouTube, oldukça önemli bir mecra haline gelmiştir. Ana akım medyada ve sinema salonlarında kıyıda köşede kalan belgesel filmler, YouTube’da milyonlarca kişi tarafından izlenir hale gelmiştir. Henry Jenkins’in da söylediği gibi “YouTube taban medyasının üretimi ve dağıtımı için temel bir site olarak – katılımcı kültürün yeni biçimlerinin ortaya çıkışının neden olduğu ticari kitlesel medya operasyonlarının bozulmasında adeta patlama merkezi olarak – ortaya çıkmıştır” (2017: 392). Yani Jenkins’in da ifade ettiği gibi YouTube, üretim, dağıtım ve tüketim boyutu ile her mecraya yeni bir soluk getirmiştir. Bu bir taraftan ana akım medyaya ve gösterim mecralarına alternatif olurken, diğer taraftan içerik üretimine dair yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık kısa filmler, belgeseller ve video klipler bu mecradan seslerini duyurmaya başlamıştır. Bu durum ortaya çıkarılan görsel içeriklerin başarısına dair değerlendirme kıstaslarını da değiştirmiştir. Çünkü ana akım medyada reyting ölçüleriyle başarı belirlenirken, YouTube’da izlenme sayıları ve takipçiyle ölçülmeye başlanmıştır. Yıllardır belgesel filmlerin sıkıcı olduğuna ve televizyonda izleyici tarafından izlenmediğine dair bir yaklaşım vardır. Ancak YouTube’da yayınlanan belgesel filmlerin izlenme oranlarına baktığımız zaman, ana akım bir televizyon kanalındaki program kadar hatta bazen daha fazla izlendiğini görüyoruz. İzlenme oranları belgesel film üreticileri için de oldukça önemli hale gelmiştir çünkü YouTube bir gösterim mecrası olduğu kadar aynı zamanda ticari bir mecradır. Bu nedenle filmlerin izlenme oranlarının artması belgesel film yapımcılarına bir sonraki projeleri için maddi desteğin de sağlanması anlamına gelmektedir. Bu noktada belgesel filmler daha fazla

izleyiciye ulaşmak kaygısıyla belgeselin doğasına ait olan bazı kuralları ve yaklaşımları da değiştirmektedir. Böylece geleneksel anlamdaki film izleme süreleri kısılırken daha ritmik kurguya sahip belgeseller ortaya çıkmaktadır. Dave Saunders'ın da söylediği gibi, “belgesellerin aynı anda hem internette, hem taşınabilir cihazlarda, hem de televizyonda izleyiciyle buluşması anlatılan hikâyelerin geleneksel, bir buçuk saat süren ve üç bölüme ayrılan formattan çıkıp başka bir şeye dönüşmesine neden olmuştur” (2014: 248). Nasıl Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz gibi yaklaşımların ortaya çıkmasında televizyonun getirdiği yenilikler etkiliyse ve belgesel sinema alanına yeni bir estetik boyut kazandırdıysa, YouTube'un ortaya çıkması da belgesel film anlayışına yeni bir estetik form kazandırmıştır. Bu yönüyle baktığımızda gösterim ve dağıtım mecralarının değişiklik göstermesi, üretimin boyutlarını değiştirerek yönetmenlerin yeni estetik arayışlar içine girmelerine neden olmaktadır. Aslında yıllardır amatörler, dijital kameralarla görüntüler çekmekte ve bunları kurgulayarak anlatılarını kurmaktadırlar. Ancak ortaya çıkardıkları bu eserleri kişisel içerik üretimi deneyiminden çıkararak, diğer insanlarla paylaşacakları bir mecra, YouTube ortaya çıkıncaya kadar yoktu. Bu yaklaşımın nedeni televizyon ve sinemayı yok saymamız değildir. Bu mecralar yıllardır vardır ancak amatörlerin burada sesini duyurması ve bu mecralarda yer alması YouTube ortaya çıkıncaya kadar neredeyse mümkün olmamıştır. YouTube'un ortaya çıkmasıyla birlikte amatör profesyonel ayrımı olmaksızın herkesin aynı platformlar üzerinden içeriklerini paylaştığı bir alan haline geldi. Bu nedenle yıllar önce hayran olarak takip ettikleri kişilerden çok daha iyi içerikler üreten isimler ortaya çıkmaya başladı. Jenkins'inin da söylediği gibi, “günümüzde hayran eserleri artık yalnızca ana akım materyallerin türevleri olarak algılanamazlar; bunlar medya sektörleri tarafından kullanıma ve tekrar ele alınmaya açık yapıtlar olarak düşünülmelidir” (2017: 223). Bu yönüyle hayranlar veya amatörlerin içerik üretmeye başlamaları ana akım medya ile taban medyasını birbirine yaklaştırmıştır. İlk içerik üretimlerinde daha çok ana akım medya takip edilirken, günümüze gelindiğinde durumun değiştiğini, ana akım medyanın YouTube'un içeriklerinden ve içerik üreticilerinden faydalandığını görülmektedir. Bunun en önemli nedeni artık herkesin kendi alanıyla ilgili dünyanın herhangi bir yerinde üretilen iyi bir içeriğe anında ulaşması ve daha iyisini yapmak için bu

içerikten faydalanmasıdır. Yani daha öncesinde enformasyona ulaşmak oldukça zor ve değerliken, günümüzde internet ortamında enformasyona ulaşmak oldukça kolay hale gelmiştir. Çok sayıda içeriğin olduğu YouTube'a belgesel film özelinde bakıldığında, yeni olanakların kapısını araladığı görülmektedir. Burada önemli olan sadece içeriklerin üretilmesi ve paylaşılması değildir. Düşük maliyetlerle çekim ve kurgu ekipmanlarına sahip olan birisi, YouTube'dan izlediği videolarla teknik araçları ve kurgu programlarını öğrenebilir. Böylece kendi başına bir film yaparak bunu izleyiciye sunabilir. Zaten günümüzde çekilen kısa belgesellere baktığımızda, dikkat çekici bir şekilde bir kişinin hayatının konu alındığı ve en fazla iki kişilik ekiplerle çekilen içeriklerin sayısının oldukça fazla olduğudur. Yani YouTube doğru bilgiye ulaşırsa aslında bir okul gibi olabilmektedir. Ancak daha çok ticari kaygılarla içerik üretilmesi nitelikli işlerin bu enformasyon denizinde kaybolmasına da neden olabilmektedir. Diğer taraftan bu mecrada aslında her türden içeriğin olması ve kolay ulaşılabilirliği üretici ve tüketiciler için önemli bir imkândır. Fakat çoğu içeriğin tamamen popülizm ve para kazanma kaygısıyla yapılması YouTube, emtiaların (ürün) merkezi haline getirmektedir. “Bu emtiaların amacı ise tüketiciyi özgürleştirmek ve eleştirel bir anlayış geliştirmek değil, onları oyalamaktır. Bu ürünler endüstrinin egemen değerlerini yeniden üretir” (Yaylagül, 105: 2016). Böylece derdi tamamen para kazanmak olan üretici/tüketiciler daha çok izlenen videolara öykünerek standart, yaratıcılıktan oldukça uzak, özgün olmayan içerikler üretmektedir. Harun Farockı'nda ifade ettiği gibi, “YouTube sadece kitleleri cezbetmekle kalmıyor, aynı zamanda, sözcüğün marjinal anlamıyla, moda da uygun. Kafası çalışan tiplerin de hoşuna gidiyor çünkü saçma bir tarafı da var” (Farockı, 2020: 242). Burada amaç ne olursa olsun daha fazla izlenmektir. Ancak oluşan bu enformasyon denizinde belgesel filmler varlığını devam ettirme gayreti içindedir.

YouTube sayesinde insanlar çektikleri videolarını evlerinde aileleri ve arkadaşlarıyla izlemek yerine dünyanın başka bir yerindeki kişiyle paylaşabilmektedir. Peki, bu durum belgesel filmlerin estetik yapısı üzerinde nasıl bir etkiye sahip olmuştur? Bill Nichols, “filmin sesinin, filmi yapanın elinde bulunan tüm araçlarla ortaya çıktığını söyler” (2017: 91). Bu nedenle belgesel film yapımının

önemli bir parçası haline gelen gösterim mecrası diğer film üretim araçları kadar yönetmenin estetik kaygıları üzerinde etkilidir. Çünkü YouTube’da çok sayıda içeriğe ulaşan izleyicilerin medya okuryazarlığı da gelişmekte ve standart olarak belirlenen içeriklerden fazlasını beklemektedir. Belgesel film yönetmeni de YouTube’da izleyiciye ulaşabilmek adına yeni yaklaşımları denemek zorundadır. Çünkü artık karşısında 1930’lu yılların pasif izleyicisi yoktur, yorumlarıyla ve değerlendirmeleriyle filmin yapısını etkileyen ve sürece dâhil olan bir izleyici profili söz konusudur. Bu yönüyle YouTube’un izleyici alışkanlıklarını değiştirerek yeni bir kültürel deneyim ortaya çıkardığı ileri sürülebilir. Altunay’ın söylediği gibi, “yeni ekranın ortaya çıkardığı kültürel ayırım, bu teknolojilere uyumlu yaşam biçimleri ve kullanım pratiklerinin ortaya çıktığı, yeni bir sayısal kültürel forma karşılık gelmektedir” (Altunay, 2012: 17). Ortaya çıkan yeni mecraların kaçınılmaz olarak yeni kültürel kodlar ve formlar oluşturduğu bir gerçektir. İzleyicinin beklentilerinin her geçen gün değişmesi ve uzun içerikler yerine kısa içerikleri tercih etmesi, belgesel filmin özgün yapısıyla oynayan melez içerikli videoların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum bir taraftan özgürlük sağlarken, diğer taraftan belgesel filmin yapısını da bozmaktadır. Ancak bir videonun belgesel mi, değil mi, doğru mu gerçek mi? olduğunu denetleyecek kimse de yoktur. Bu nedenle burada üreticinin vicdanı ve etik değerlerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Çünkü izleyicinin yıllardır gelen alışkanlıkları nedeniyle belgesel filmdeki bilgilerin güvenilirliğine dair bir inancı söz konusudur. Bu yazılı kurallarla olmasa da böyledir.

YouTube’da yer alan belgeseller, başka bir mecra için çekilen ve YouTube yüklenen belgeseller, melez belgeseller ve YouTube için yapılan belgeseller olmak üzere üç kategoride değerlendirilebilir. Bu değerlendirmenin birinci nedeni film festivalleri, televizyon, diğer dijital platformlar ve sinema salonları için yapılan belgesellerin bir süre sonra YouTube’a yüklenmeleri ve buradan izleyiciye ulaşmalarıdır. İkincisi belgesel olarak yüklenen çoğu videonun melez bir yapıya sahip oluşudur. Üçüncüsü ise özellikle YouTube’a yönelik olarak çekilen belgesel filmlerdir. Bu üç durum da birbirini etkilemektedir. Ancak çalışma kapsamında özellikle üçüncü durum olan YouTube yönelik çekilen belgesel filmleri estetik açıdan değerlendireceğiz. Çünkü bu belgeseller bir süre sonra festivallerde ve diğer

mecralarda ortaya çıkan belgesel filmlerin estetik yapısını da etkilemektedir. *140 Journos*, *Cep Hikâyeleri* ve *+90* gibi YouTube kanalları bu anlamda önemlidir. Bir dönem Anadolu Ajansı, Al Jazeera Türk, BBC Türkçe ve TRT Belgesel kanalları da benzer estetik kaygıların olduğu kısa, hareketli, klip estetiğini andıran haber belgeselleri yapmışlardır. Ancak *140 Journos*, *Cep Hikâyeleri* ve *+90* gibi içerik üreten platformlar YouTube kanalları için belgesel yapmaktadırlar.



Görsel 58: +90



Görsel 59: Cep Hikâyeleri



Görsel 60: 140 Journos

Bu nedenle YouTube'da bir milyona yakın abonesi olan ve sadece belgesel üreten *140 Journos*, 369 bin abonesi olan *+90* ve 233 bin abonesi olan *Cep Hikâyeleri* (2020 yılı verileridir) YouTube kanallarındaki belgeseller değerlendirilecektir. Çünkü kanalların (geçmişte ve günümüzde ana akım medyada yer bulamayan) belgesel filmler yaparak, binlerce takipçiye ulaşmaları ve belgesellerinin milyonlarca kişi tarafından izlenmesi belgesel filmlerin aslında oldukça önemli bir izleyici potansiyelinin olduğunu da göstermektedir. Bu filmlerin bu kadar izlenmesinin nedeni ise seçtikleri konular kadar, video klip estetiğine öykünen, hızlı ve ritmik kurgularıyla günümüz izleyicisinin beklentilerini karşılamalarıdır.

Belgesel filmde YouTube estetiğinin daha iyi anlaşılması adına, YouTube'un belgesel filme getirdiklerini alt başlıklar halinde değerlendirmek faydalı olacaktır.

3.3.1. Edison'un Kinetoskop'una Geri mi Dönülüyor?

Gösterim mecrasının belgesel filmlerin estetik yapısı üzerinde ne kadar önemli bir etkiye sahip oluğuna önceki bölümlerde değinmişti. Burada film yapımcıları ve izleyiciler için yeni bir alan açan YouTube'u ele alırken, geçmişte ortaya çıkan gelişmelerle nasıl bir bağlantı içinde olduğuna bakmak faydalı olacaktır. Sinemanın doğuşunu sağlayan üç önemli icat vardır. Bunlardan ilki, Thomas Edison ve William Dickson tarafından icat edilen ve üzerinde bulunan gözetleme deliğinden, izleyicilerin filmleri teker teker izlenmesine olanak sağlayan kinetoskop dur. İkincisi, Lumiere'ler tarafından icat edilen görüntülerin kaydedilmesi ve bir perde veya ekran yüzeyinde gösterilmesi prensibine dayanan sinematograf ve üçüncüsü Oskar Messter tarafından icat edilen bioskoptur. Bu icatlardan her birinin sinemanın günümüze kadar gelmesinde önemli katkıları olmuştur. Özellikle Edison ve Dickson tarafından geliştirilen kinetoskop ve Lumiere kardeşler tarafından geliştirilen sinematograf sinemanın kitlesel bir araç mı yoksa bireysel izleme alışkanlıklarına daha uygun bir sanat mı olduğuna dair yönelimler, ilk dönemlerde ortaya çıkmıştır. Lumiere kardeşlerin ilk kitlesel gösterimiyle birlikte sinema, bireysel izleme deneyiminden kitlesel bir medya aracına dönüşmüştür. Yani sinemanın ilk yıllarında insanlar bireysel izleme deneyiminin yerine toplu halde gösterimleri tercih etmiştir. Böylece sinema kitlesel bir sanat olarak varlığını devam ettirmiştir. Lumiere kardeşlerin belgeselci tavrı ve Méliés'in kurmaca tavrının sinemanın iki karşıt kutbu olduğuna dair değerlendirmeler ilk dönemden itibaren yapılmaktadır. Ancak Ulus Baker, bu iki yaklaşımın karşıtlık üzerine kurulu olmadığını ve sinemanın iki farklı cephesi şeklinde değerlendirmenin daha doğru olacağını söyler. Ona göre asıl karşıtlık sinematograf ile kinetoskop arsındadır.

Sinemada eğer gerçekten bir karşıtlık varsa, bunun sinemanın iki mucidinin karşı karşıya getiren- Lumiere'lerin sinematografı ile Edison ve Dickson'un kinetoskopu- başka bir düzene ait olduğuna inanıyoruz. İlki bir eğlence cihazı olarak kullanılır, ne var ki, projeksiyondan ötürü diğerlerine göre daima bir kamu cihazı olarak kalmıştır. Öte yandan ikincisi, belgesel yapımına kesinlikle yeterli olsa da, yapısı kamusal değil özeldir, çünkü filmin bir göz merceği ile görüldüğü bir camera obscura temelinde işlemektedir. Lumiere'lerin sinematografının, projeksiyon salonlarının gelişmesi sayesinde kazanan taraf olduğu açıktır (Baker, 2020: 263).

Ulus Baker'in yaptığı değerlendirme üzerinden konuya yaklaşılacak olursa, sinematograf kamusal bir araç iken, kinetoskop kişiye özel gösterim sunan bireysel

bir araçtır. Sinematografin kitleleri etkilemesi nedeniyle bir süre sonra sinema filmleri birer kültür endüstrisi ürünü haline gelmiştir. Sinema, yapılan popüler filmlerle bu özelliğini günümüzde de devam ettirmektedir. Ancak dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte izleyicilerin alışkanlıkları da değişmeye başlamıştır. Bilgisayarlar, cep telefonları, tabletler ve dijital izleme platformlarının yaygınlaşması toplu halde izleme deneyiminin yerini bireysel izleme deneyiminin almasına neden olmuştur. Başka bir ifadeyle, Innis ve McLuhan gibi kuramcıların dile getirdiği “iletişim teknolojilerindeki değişim insanın düşünce ve toplumsal örgütlenme biçimlerini de değiştirmiştir” (Yaylagül, 2016: 71) yaklaşımı ortaya çıkan teknolojik cihazlarla birlikte doğrulanmış görünmektedir. Dijital izleme platformlarının yaygınlaşması ve kişiye özel içeriklerin ortaya çıkması, seyir deneyimlerinin değişmesine neden olmuştur. Artık herkes için toplumsal bir ritüel olarak gerçekleşen sinema perdesinden film izleme deneyiminin yerini kişisel deneyimleme almıştır. Özellikle YouTube ile birlikte izleyicinin hem içerik ürettiği hem de diğer içerikleri izlediği bir platformun varlığı izleme alışkanlıklarının daha da kişiselleşmesine neden olmuştur. Yani teknolojik gelişmelerle birlikte yıllarca etkisini devam ettiren ve kamusal bir alan olarak sinemayı şekillendiren Lumire’lerin sinematografinin yerini, artık kişiye özel içeriklerin sunulduğu ve bireysel izleme deneyiminin arttığı Edison ve Dickson’ın kinetoskop’una benzer cihazlar (dijital mecralar, cep telefonu, tablet vb.) almaktadır. Ortaya çıkan bu yaklaşım bizi tekrar deneysel çalışmaların olduğu, sinemanın icat edilmeye çalışıldığı ilk yıllara götürür. Değişen bu yapı hem kurmaca filmlerin hem belgesel filmlerin estetik yapılarını etkilemeye başlamıştır. Yani sinematografik unsurların yeni mecralarda, yeniden yapılanmasına neden olmuştur. “Sinematografi basit bir görüntüleme işinden çok ötesidir aslında. Düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir” (Brown, 2014: 2). Mecranın değişmesi ve çeşitlenmesiyle birlikte yönetmenlerin sinematografi unsurlarını kullanma yöntem ve teknikleri de değişmiştir. Çünkü seyirciye hikâyenin anlatılacağı mecra sinema perdesi veya televizyon değil, bilgisayar, tablet ve cep telefonu ekranlarıdır. Bu durum, yani içerik üretim ve gösterim mecralarının dijital platformlara kayması, ana akım medyada özellikle dizilerde bölüm başına harcanan çekim sürelerinin çok kısa olması nedeniyle çok fazla estetik kaygı güdülmeden

yapılan işlerin yerine, sinematografik unsurların çok daha yaratıcı kullanıldığı dizilerin çekilmesini sağlamıştır. Bunun nedeni hem çekim sürelerinin kısa olması hem de dijital platformların daha özgürlükçü içerik hazırlamaya uygun olmasıdır. İçeriklerin izleyiciye ulaştığı mecraların kitlesel izlemeden daha çok bireysel izlemeye yönelmesiyle birlikte daha yaratıcı içeriklerin ortaya çıkarılmaya başlandığı da bir gerçektir.

Peki, belgesel filmde bu durum nasıl bir şekil almaktadır? Belgesel film gerçekliğe yaklaşımıyla oldukça farklı bir yerde durmaktadır. Belgesel film son dönemlerde dijital platformların etkisiyle en çok üretilen türlerden biridir. Toplumsal, siyasal, politik gelişmelerin yanı sıra göç, kıyıda köşede kalmış insanların hikâyeleri dijital platformdaki belgesel filmlerin ana temalarını oluşturmaktadır. Ele alınan bu temalar ana akım medyada yer alan belgesel filmlerden farklı bir estetik anlayışla gerçekleştirilmektedir. Ana akım medyanın kitlesel olması nedeniyle her içeriğin yayınlanması mümkün değildir. YouTube ve diğer dijital platformların herkesin bireysel izlemesine olanak tanıyan yapıya sahip olmaları, farklı içeriklere sahip belgesellerin çekilmesini de sağlamıştır. James Clarke'ın da söylediği gibi, dijital platformlar ve “dijital çekim teknolojisi, belli türden hikâyelerin çok daha gerçekçi formatta sunulmasına imkân sağladığı gibi sunduğu olanaklarla her geçen gün yeni hakikat biçemlerinin yaratılmasına da zemin hazırlamıştır” (2012: 196). Bu anlamda belgesel film yönetmenleri dijital ekipmanlar sayesinde yeni hakikat arayışlarına girişmişler ve ortaya çıkardıkları yeni yaklaşımlarını izleyiciyle paylaşabilmek adına daha çok bireysel izleme deneyimine olanak sağlayan Netflix, BluTV ve YouTube gibi dijital platformları kullanmışlardır. Özellikle YouTube çok sayıda farklı yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlayan bir platform olmuştur. Bu platformda son yıllarda çektikleri belgesellerle çok sayıda izleyiciye ulaşan *140 Journos*, *Cep Hikâyeleri* ve *+90* gibi YouTube kanalları oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Çünkü ana akım medyada yayınlanması oldukça zor olan konular ve karakterlerin hikâyelerini farklı bir estetik anlayışla çekmeye başlamışlardır.



Görsel 61: 140 Journos YouTube Kanalı



Görsel 62: 140 Journos YouTube Kanalı

Özellikle belgesel kanalı olmalarına rağmen yaptıkları belgesel filmlerin milyonlarca kişi tarafından izlenmesi oldukça önemlidir. Daha çok toplumda öne çıkan bireyler ve toplumsal sorunların yanı sıra yaşama dair insan hikâyelerini konu alan platformlar, ortaya koydukları estetik anlayışla yeni medya platformu izleyicisini yakalamıştır. Bunun nedeni yaptıkları belgesellerde özellikle hızlı kurguyu benimsemeleri ve müziğin yoğun olarak kullanılmasıdır. Çünkü günümüz seyircisi artık uzun metraj belgeseller izlemektense, kısa süreli derdini hızlı anlatan ve kendisini yakalayan belgesel filmleri izlemeyi tercih etmektedir. Bu nedenle yukarıda belirttiğimiz YouTube kanalları izleyiciyi etkilemiştir. Asuman Susam'ın da söylediği gibi, “belgesel sinema, yönetmenin konusuyla ilişkisinden çok, yönetmenin izleyicisiyle ilişkisini önemseyen anlatı formları geliştirmekte; izleyici de film alanına davet edilerek daha aktif kılınmaya çalışılmaktadır” (2015: 137). *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* YouTube kanallarının belgesel film uygulayıcılarının yaptıkları da tam olarak budur; izleyiciyi film alanına çekmek. Bu yönüyle bakıldığında izleyicinin izlediği belgeselleri hızlandırarak izleme, geriye ve öne alma gibi seçeneklerinin olması, izleyicinin izleme süreci üzerinde de etkili olmaktadır. Ayrıca işlenmesi zor olan konuların izleyiciye adeta video klip estetiğiyle sunulması izleyiciyi etkilemektedir. Ancak bu kadar yoğun müzik kullanımı, doğal seslerin genellikle kullanılmaması, röportaj ve insert görüntülere dayalı bir anlatımın benimsenmesi yapılan filmlerin daha çok video klip ve reklam filmine benzemesine neden olmakta ve birer imaj filmi ortaya çıkarılmaktadır. Bu durum belgesellerin izlenebilirliği üzerinde oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Ancak diğer taraftan da bu tür anlatıların ve estetik uygulamaların çok fazla izlenmesi, diğer

belgesel film yönetmenlerinin bu estetik yaklaşımı örnek olarak benzer filmler yapmasına neden olmaktadır. *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* kanalı belgesellerinin içerikleri oldukça zengin olmasına rağmen, bu estetik yapıyı örnek olarak üretilen belgesellerin içeriğinin her geçen gün zayıflayarak, hareketli ve ritmik kurgunun ön planda olduğu, belgesel sinemanın özgün yapısını bozan imaj filmlerinin sayısı da her geçen gün artmaktadır. Başka bir ifadeyle, bu estetik yaklaşım sadece izleyiciyi etkilemek amacıyla kullanılmamalı, aynı zamanda filmin içeriğine de hizmet etmelidir. Sinemanın ve özelden de belgesel sinemanın her geçen gün daha fazla bireysel üretime ve tüketime yönelmesi, farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına imkân verdiği gibi, belgesel filmlerin özgün yapısını ve gerçekliğe olan bağlılığını da derinden sarsmaktadır. Artık neyin belgesel, neyin belgesel olup olmadığını anlamak oldukça zorlaşmaktadır. Bu nedenle yönetmenlere ve izleyicilere bu anlamda daha fazla görev düşmektedir. YouTube'un anlatılması zor olan konuları çekmek ve yayınlamak adına oldukça önemli bir mecra olduğu kesindir. Çünkü ana akım medyada yer alan eşik bekçiliği meselesi burada biraz daha zayıftır. Bu nedenle herkes sesini duyurabilmek adına YouTube yönelmektedir. *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* kanalları da çok sayıda enformasyonun yer aldığı platformda kendilerini var etmeyi başarmış ve çok sayıda izleyiciye ulaşmışlardır. Yani "Edison'un kinetoskop'u televizyonla ve yeni medya mecralarıyla birlikte sanki bir zafer kazanmıştır" (Baker, 2015:261). Görüldüğü gibi gösterim mecrasının ve seyir deneyiminin değişmesi izleyicilere yeni alternatifler sunarken, film yapımcıları için de yeni estetik olanakları denemelerine imkân vermektedir. Sinema, dijital mecralarla, Edison ve Dickson'ın kinostoskop'una geri dönerken, sinemanın öncü filmleri olan belgesel filmler de bu değişimden etkilenmektedir.

3.3.2. Spontanlık, Esneklik: Video Klip Estetiğine Öykünen Yapı

Her şeyin çok hızlı tüketildiği günümüzde, izleyiciler çabuk tüketebilecekleri ve süresi kısa olan içeriklere yönelmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasına neden olan en önemli mecra ise kuşkusuz YouTube olmuştur. Ancak belgesel filmler popüler videolar gibi izlenilmesi kolay olan içerikler değildir. İzleyicinin içeriği anlayabilmesi için filme zaman ayırması ve emek vermesi gerekir. Bu nedenle aslında belgesel filmler, diğer türlere göre tüketilmesi biraz daha zor olan içeriğe

sahiptir. Bunun belki de en önemli nedeni izleyiciyi özdeşleştirmek yerine, izleyicinin düşünmesini, izlediği konuya ve karakterlere karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmesini istemesidir. Ancak belgesel filmin bu özelliği dijital mecraların yaygınlaşmasıyla zayıflamaktadır. Artık izleyiciler de birer içerik üreticisine dönüştükleri için, eline kamerayı alan herkes bir karakterin peşine düşmekte ve belgesel film çektiğini düşünmektedir. Jean Mitry'nin de söylediği gibi, "sinema alanında her önüne gelen kendini kolaylıkla sanatçı olarak görebilir. Çünkü sahip olunan teknik olanaklar kendiliğinden devreye girmektedir. Böylelikle yeteneksizler bile, ortaya zaten belli ölçüde sanat eseri sayılabilecek bir sonuç çıkartabilecektir" (Mitry, 1989: 177-078). Teknoloji herkese belli düzeylerde içerik üretme imkânı vermiştir. Üretimin nicel olarak artması önemlidir ancak her ortaya koyulan içerik güçlü bir niteliğe sahip değildir. Çünkü YouTube platformuna içerikler yüklenirken sinemanın temel unsurlarını düzgün bir şekilde kullanıyor mu ? diye bir değerlendirmeden geçirilmemektedir. Herkes kendine göre iyi olan içerikleri platforma yükleyebilmekte ve sesini duyurmak için çabalamaktadır. Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi, "bugün her şey kendisini göstermek istiyor. Teknik, endüstriyel, medyatik nesnelere, her türden yapıntı, ifade etmek, görülmek, okunmak, kaydedilmek, fotoğraflanmak istiyor" (Baudrillard, 2018: 39). Böylece dijital ekipmanlar ve dijital platformlar herkese bu olanağı sunmaktadır. Belgesel filmler de profesyonel ve büyük ekipler yerine daha küçük ekipman ve ekiplerle çekilebildiği için çoğu sinema meraklısı belgesel film üretme yoluna gitmektedir. Ancak herkesin belgesel çekmesi veya platforma yüklemesi seslerini duydukları ve görünebilir oldukları anlamına gelmez. Çok sayıda YouTube kanalı olmasına rağmen belli başlı platformlar izleyicinin dikkatini çekmektedir. Bunların içinde dikkat çekici olanlar *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* gibi YouTube kanallarıdır. Siyasi isimleri, toplumun değişik kesimlerinden isimleri, toplumsal meseleleri ve sıradan insan hikâyelerini ele alan içerikleriyle her geçen gün daha fazla izleyiciye ulaşmaktadırlar. Bu durum, belgesel film üretiminin YouTube gibi çok sayıda enformasyonun olduğu bir mecra da görünürlüğünün artması adına oldukça önemlidir. Belgesel filmler milyonlarca izleyiciye ulaşma imkânına sahip olmaktadır. Ancak belgesel filmlerin daha fazla izleyiciye ulaşma kaygısı, içerikleri popüler birer ürüne de dönüşmektedir. Yani belgesel filmlerin gerçekliğe olan yaklaşımları yeni estetik formlarla değişiklik

göstermektedir. Belgeseller yıllar önce televizyonun etkisiyle nasıl bir değişim, dönüşüm geçirdiyse, şuan da YouTube'un etkisiyle de bir değişim geçirmektedir. Böylece filmlerin YouTube'da en çok izlenen videolar olan müzik kliplerine benzerliği de her geçen gün artmaktadır. Bu durum belgesel filmlerin gerçekliği anlatmadığı anlamına gelmez ama belgesel filmin sadeliğinden ve doğallığından ayrılarak daha imaja dayalı bir yapıya sahip olma yolunda ilerlediğinin göstergesidir. Bu anlamda *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* YouTube kanalları belgesellerinin estetik yapılarına bakmak konumuzun özümsemesi açısından oldukça önemlidir.



Görsel 63: Killa (2020) 140 Journos



Görsel 64: Killa (2020) 140 Journos

140 Journos belgesellerinden biri olan *Killa* (2020), rap müzik sanatçısı Killa Hakan'ın yaşamı üzerinden Almanya'da yaşayan Türk göçmenlerin hikâyelerine odaklanmaktadır. Ayrıca belgeselin anlatısı, Kreuzberg'de yaşayan ve zamanında çok sayıda yasa dışı işe bulaşmış olan diğer karakterlerin röportajları ve görüntüleriyle desteklenmektedir. Röportaj ve insert görüntülere dayalı olan belgeselde müzik, anlatının baskın bir unsuru olarak kullanılmaktadır. Çünkü karakterlerin takip edildiği planlarda doğal ses yerine, izleyiciyi belli bir duyguya yönlendirecek olan müzik kullanılmıştır. Karakterler arası geçişlerde jump cutlar ve ses efektleriyle geçişler oldukça fazladır. Ayrıca gimbal ve ozmo gibi titreşim önleyici ekipmanlarla kameranın oldukça esnek hareket etmesi sağlanmıştır. Böylece hızlandırılmış ve yavaşlatılmış görüntüler de filmde çok fazla kullanılmıştır. Görüldüğü gibi ortaya konulan estetik anlayış tam anlamıyla hızlı tüketime alışmış günümüz izleyicisinin beklentilerini karşılayan, video klip estetiğini andıran bir yapıdadır. Bu durum belgesel de gerçek karakterlerin olmadığı veya kameraya

oynadığı anlamına gelmemelidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, gerçek karakterler ve gerçek mekanlarda geçen bir hikayenin anlatımında, video klip estetiğine öykünen estetik yapının varlığıdır. Sinema- Gerçek ve Dolaysız-Sinema gibi yaklaşımlarda gözlemci bir anlayış benimseyerek karakterlerini takip etmişlerdir. Ancak onlar izleyiciyi belli bir duyguya yönlendirecek müzik kullanımı, ritmik kurgu, senaryoya dayalı anlatımdan kaçınmışlar ve kişilerin kendi aralarındaki konuşmalarına dayalı bir anlayış benimsemişlerdir. *Killa*'da ise müzik, filmin ana unsurudur ve doğal sesler kullanılmamıştır. Bir belgeselin video klip estetiğine öykünen yapısı günümüz gösteri toplumu açısından belki de daha ilgi çekici olabilmektedir. Pezzella'nın da söylediği gibi, “eğer gösteri toplumunun şundaki halini düşünecek olursak, diyebiliriz ki, her şey kendi biricikliğine ve kendi özgünlüğüne (geleneksel aura) sahiptir ve aynı anda büyüleyici önerilerin yoğun bir simülakr'ına dönüşmüştür” (2006: 25). YouTube mecrasıyla birlikte herkes kendi oluşturduğu içeriğin biricikliğine ve özgünlüğüne inanmaktadır.



Görsel 65: Esenler Otogar (2019), 140 Journos



Görsel 66: Esenler Otogar (2019), 140 Journos

140 Journos YouTube kanalının başka bir belgeseli olan ve İstanbul'a gelen herkesin mutlaka uğradığı, Esenler otogarının alt katında yaşananları konu aldığı *Esenler Otogar* (2019) belgeseli de yine benzer bir üslubu kullanmaktadır. Zamanında büyük umutlarla yapılan ve şu anda özellikle alt katı kullanılamaz halde olan otogar, orada çalışan insanların röportajları üzerinden anlatılmaktadır. Belli bir karakteri takip etmek yerine, farklı karakterlerin anlattıkları üzerine bir anlatı inşa edilmiştir. Diğer *140 Journos* belgesellerinde olduğu gibi toplumun merak ettiği bir yerin hikâyesi anlatılmıştır. Bu hikâye anlatılırken doğal sesler kullanılmamış ve

müzik etkin bir anlatı unsuru olarak belgesel filmin merkezinde konumlanmıştır. Müziğin anlatılan konuyu desteklemesinden daha ziyade, anlatılan konunun önüne geçtiği bir yaklaşım benimsenmiştir. Diğer bir deyişle, müziğin belgeselden çıkarılması durumunda filmin izlenebilirliği büyük ölçüde kaybolmaktadır. Estetik açıdan baktığımızda ise müziğin ve ritmik kurgunun benimsenmesi belgeseli daha çok, video klip estetiğini andıran bir yapıya dönüştürmektedir. Tabii ki izleyici açısından değerlendirdiğimizde, görüntülerin hızlı ve akışkan olması izlenebilirliğini artırmakta ve tüketimini kolaylaştırmaktadır. Guy Debord'un da söylediği gibi, "tatmin aldatmacası, yer değiştirerek, ürünlerin ve genel üretim koşullarının değişimini izleyerek kendini ortaya koymak zorundadır" (1996: 39). Yani izleyiciler, akışkan olan görüntülerden etkilenmekte ve müzik sayesinde duygusal olarak yönlendirilmektedir. YouTube mecrasındaki belgesellerin amacı gerçekliği anlatmak kadar izleyiciyi de etkilemektir. Bu nedenle de "kamera, salt yakalama ve yenilemeye yarayan bir makine olmaktan çıkarak başka bir şey haline gelmektedir" (Gaudreault & Marion, 2020: 26). Çünkü daha fazla izlenme kaygısı dijital platformlarda olmaz olmaz bir beklentidir. Bu noktada *140 Journos* kanalının belgesel anlayışına baktığımız zaman, günceli takip ettiklerini, televizyon muhabiri tavrıyla olayları gündemdeyken sığağı sığağına aktardıklarını da söyleyebiliriz. Bu yönüyle belgesel sinema tarihine baktığımızda, yapılan belgesellerin daha çok televizyon formatına yakın bir anlayış benimsedikleri görülür. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte biçimsel yaklaşımlar da değişiklik göstermiştir. Bu nedenle *140 Journos*'un yaptığı belgeseller oldukça melez bir yapıya sahiptir. Grafikler, hızlı geçişler, derleme görüntüler ve animasyon gibi birden fazla anlatım tekniğinin filmlerde varlığı söz konusudur. Peki, "Bu çeşitliliğin belgesel sinemaya katkısı nasıl olmuştur ve olacaktır?" sorusuna verilecek olumlu yanıt, anlatılması zor olan konuların ele alınması ve özgür bir şekilde dijital platformlarda paylaşılmasıdır. Olumsuz yanıt ise belgesel filmin yapısıyla fazla oynanmasıdır. Bu içeriklerin YouTube üzerinden herkesle paylaşılabilmesi, benzer üslupta filmlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Günümüzde festivallere ve dijital platformlardaki belgesellere baktığımızda *140 Journos*'un estetik yaklaşımını benimseyen çok sayıda belgeselin varlığını görebiliriz. *140 Journos*'un yaptığı işlerin çok fazla izleyiciye ulaşması benzer işler yapmak isteyen çok sayıda ismin ortaya çıkmasına neden

olmuştur. Bu durum bir taraftan belgesel film üretimini arttırırken, diğer taraftan bugün bile tartışmalı bir kavram olan “belgesel”den geriye ne kalacaktır? Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi, “sanat, onu tüketim denen bulaşıcı hastalıktan sözüm ona koruyan dev bir balonun içine kapanmaya çalışmaktadır. Oysa tüketim, bir hastalık gibi, onun da içine sızmıştır” (2018: 12).

3.3.3. Haber mi Belgesel mi? Sıradan Olana Yönelen Kamera

YouTube’un ortaya çıkmasıyla birlikte herkes yeni biçemsel denemeler yaptığı gibi, bunları izleyicilerle paylaşma imkânı da bulmuştur. Bu nedenle de gerçeğin sanat aracılığı ile temsili belgesel sinemada farklı bir yöne evrilmeye başlamıştır. Kısa, ritmik ve oldukça akışkan bir anlayışa sahip belgesel filmlerin YouTube’da çok sayıda izleyiciye ulaşması, belgesel film yapan çok sayıda yeni kanalın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlar yukarıda bahsettiğimiz *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* gibi YouTube kanallarıdır. *140 Journos* daha çok video klip ve reklam estetiğini benimseyen belgesel filmler çekerken, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* günlük olaylara ve sıradan insan hikayelerine odaklanmaktadır. Bu iki YouTube kanalı karmaşık hikâye anlatmak ve dramatik yapı kurmak yerine genellikle süresi en fazla beş dakika olan (bazı videolar süresi uzundur) televizyon haberi şeklinde hazırlanmış kısa haber filmleri çekmektedir. Bu ve benzeri üsluba sahip içeriklerin üretilmesi ana akım medya kanallarının içeriklerini de kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Özellikle TRT Belgesel, TRT Haber, Al Jazeera Türk, BBC Türkçe ve Anadolu Ajansı gibi kuruluşlar bu estetik anlayışa sahip çok sayıda içerik hazırlamıştır. Gündemde olan önemli olayların yanı sıra, sıradan insanların hayatını konu alan süresi beş dakikayı geçmeyen özel haber niteliğindeki konular, belgesel estetiği ile çekilmektedir. Bunun nedeni dijital teknolojinin yeni imkânlar sağlamasının yanı sıra yakınsama kültürü ile birlikte ana akım medyanın içeriğini de dönüştürmesidir. Asuman Susam’ın da söylediği gibi, “belgesel sinema, günümüzde kültür çalışmaları ile etkileşimi en kuvvetli sanat üretim alalarından biridir. Kitle iletişim araçlarının, teknolojiye bağlı hızlı değişimi, onun yaşamımızdaki yerini, kullanım olanaklarını da farklılaştırmaktadır” (2015: 125). Gündelik yaşamla sıkı bağı olan sanatlardan biri kuşkusuz belgesel sinemadır ve gelişen teknolojiyle birlikte bu bağlantının yapısı da değişmektedir. Çünkü geleneksel yapım ve tüketim hiyerarşisi yeniden

yapılanmaktadır. Bu durum bizi sinemanın ilk yıllarındaki haber filmlerine götürmektedir. Bilindiği gibi sinemanın ilk yıllarında sinema salonları, belli aralıklarla haber filmleri göstermekte ve seyircinin belli başlı konularda bilgi alması sağlanmaktaydı. Uzun yıllar haber filmleri sinema salonlarında yer aldı. Özellikle Dziga Vertov bu anlayışa sahip çok sayıda film üreten yönetmenlerin başında gelmektedir. Günümüze baktığımızda ise dijital teknolojinin gelişmesi ve YouTube'un ortaya çıkmasıyla birlikte nerdeyse herkes muhabir ve kameraman olduğu gibi bir kanal sahibi de olmuştur. Böylece sinemanın ilk yıllarına benzer bir yapı YouTube'da ortaya çıkmaya başladı. Tıpkı o yıllardaki gibi kamerayı alan kişiler gündelik hayatını devam ettiren sıradan insanları kayıt altına almaya başladılar ve kendi YouTube kanallarından haftalık veya aylık periyotlar halinde çektikleri içerikleri yayınladılar. Peki, bu çekilen görsel içeriklere belgesel denilebilir mi? Yoksa bu içerikler güncelliğini bir süre sonra kaybedecek olan haber içerikleri midir? Zaur Mükerrerem'in de söylediği gibi, "belgesel yapıt / eser sözün tam anlamıyla, bir konu üzerine sanatçı düşünceleri demektir" (2016: 25). Başka bir ifadeyle, belgesel film yönetmenleri konusunu yaratıcı bir şekilde kendi perspektifinden yaklaşıp bir sanat eseri ortaya çıkarır. Bu konuya *Cep Hikâyeleri* ve +90 YouTube kanallarının estetik yapılarına bakarak açmak faydalı olacaktır.



Görsel 67: Çöp Değil (2017), Cep Hikâyeleri



Görsel 68: Çöp Değil (2017), Cep Hikâyeleri

Cep Hikâyeleri YouTube kanalı 233 bin abonesi, 181 video içeriği ve 12 milyondan fazla izleyiciye ulaşmış (2020 yılı verileri), gündelik hayatta farkına varılmayan, sıradan insan hikâyelerinin anlatıldığı bir platformdur. Platformun adından da anlaşılacağı gibi ele alınan konular cep hikâyeleri şeklinde tasarlanmış kısa hikâyelerdir. *Çöp Değil* (2017) belgeseli buna iyi bir örnektir. Platforma

yüklenen belgesellerin neredeyse tamamı benzer bir estetik anlayışa sahiptir. Toplumsal hayatta çok fazla görünür olmayan ama çöp diyerek atılan materyallerden yaptıklarıyla yaşama artı değer katan *Çöp Değil* belgeseline baktığımızda, diğer *Cep Hikâyeleri* platformu belgesellerinde olduğu gibi tek bir karakterin hikâyesi üzerinden anlatının ilerlediği görülmektedir. Röportaj en önemli anlatım unsurudur. Bununla birlikte müzik ve röportaj üzerine bindirilen insert görüntüler oldukça fazla kullanılmaktadır. Kamera, karakterleri takip etmek yerine, onları sabit bir şekilde belli bir mekânda kayıt altına almaktadır. Aynı zamanda televizyon haberlerinde olduğu gibi ara yazılar ve güçlü bir tipografi tasarımı söz konusudur. Yani sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi ses gelmeden önce önemli bir anlatım aracı olan ara yazılar ve bilgilendirme yazıları, YouTube yapımı belgesellerde anlatımın önemli bir estetik unsuru olarak kullanılmaktadır. “Bilindiği gibi, iyi bir sanat eseri iki unsurun / olgunun birleştirilmesi sayesinde var olabilir; zanaatın ve sanatın. Bu ‘kucaklaşmanın’ dışında meydana ömrü kısa olan bir görsel / işitsel ‘gazetenin’ çıkması kaçınılmazdır” (Mükerrem, 2016: 33). Bu nedenle yapılan belgeseli sanat eseri olarak değerlendirebilmemiz için yönetmenin / sanatçının bir dokunuşunun olması gerekir. Benzer şekilde Zaur Mükerrem’in dediği gibi, daha çok görsel işitsel gazeteye benzeyen belgesel filmler yapan +90 YouTube kanalına bakıldığında, 389 bin abonesinin olduğu, 257 içerik ürettikleri ve 46 milyondan fazla izleyici tarafından içeriklerin izlendiği (2020 yılı verileri) görülmektedir. Aynı zamanda kamu yayıncılığı yapan BBC, F24 ve VOA gibi kanallara da içerik üreten bir platformdur. +90 ekibi, kendilerini YouTube üzerinden güncel, tarafsız yayın yapan bir haber kanalı olarak değerlendirmektedirler.



Görsel 69: +90, Toroslarda Tiyatro Kuran Kadın (2020)



Görsel 70: +90, Toroslarda Tiyatro Kuran Kadın (2020)

Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise haber ve belgesel arasındaki ayrımıdır. Her iki anlayışta gerçeğe ve doğal olana yönelmektedir. Ancak konusu olarak seçtikleri gerçek malzemeye farklı bir şekilde yaklaşmaktadırlar. Haberciler, güncel olayları hızlı ve objektif bir bakış açısıyla izleyiciye ulaştırmak isterken, belgesel film yönetmenleri, yaratıcı bir bakış açısıyla elindeki malzemeyi belirlediği dramatik yapı içinde izleyiciye sunmaktadır. Başka bir deyişle, haberlerde yorum ve yaratıcılık onun değerini zayıflatırken, belgesellerde yönetmenin yorumu ve yaratıcı bakış açısı onu sanat eseri yapmaktadır. +90 ekibi kendilerini bir haber kanalı olarak değerlendirmelerine rağmen aslında yönetmenin bakış açısının hâkim olduğu filmler yapmaktadır. *Toroslarda Tiyatro Kuran Kadın* (2020) filmine bakıldığında daha önce Pelin Esmer tarafından çekilen *Oyun* (2005) ve *Kraliçe Lear* (2019) belgesellerinin ana karakteri olan Ümmiye Koçak'ın hikâyesini konu aldıkları görülmektedir. Diğer içeriklerde olduğu gibi röportaj filmin ana omurgasını oluştururken, insert görüntüler kullanılmış ve karakter gündelik hayatında takip edilmiştir. Yani haberden daha çok, zayıf da olsa dramatik yapısı olan bir film yapılmıştır. Diğer platformlarda ve +90 YouTube kanalında olduğu gibi hikâyeye tek bir karakter üzerinden anlatılmaktadır. Bu yaklaşım, son dönemlerde bir kamera, bir tripod ve mikrofon alan herkesin ortaya koyduğu bir anlayış olarak varlığını devam ettirmektedir. Başka bir ifadeyle, haber yaptığını düşünen platformlar belgesel yapmakta, belgesel yaptığını düşünenler melez içerikler üretmektedir.

Bu ve benzeri YouTube kanalları bir dönem TRT ekranlarından alışkın olduğumuz kaybolan mesleklerin haber filmlerini de yapmaktadır. Ana akım medya kanallarından izleyicinin bildiği konuların tekrardan çekilmesi ve çok sayıda izleyici tarafından izlenmesi oldukça önemlidir. Burada izleme oranlarını arttıran unsur ise yeni estetik arayışların olması nedeniyledir. Çünkü izleyiciler daha öncesinde dış ses (Tanrısal ses) ile bu konuları izlemişti ve Bill Nichols'un açıklayıcı biçem olarak değerlendirdiği bu yaklaşım, oldukça didaktik ve retorik bir dile sahipti. YouTube'da yayımlanan içeriklerde ise karakterlerin kendi hikâyelerini kendi söylemleriyle, metne dayalı olmadan anlattıkları bir yaklaşım benimsenmiştir. Ancak burada önemli olan unsur sadece bu değildir. Ritmik kurgu, hareketli kamera, etkili müzik ve tipografinin kullanımı yıllar öncesinde izleyicinin zihninde sıkıcı olarak

değerlendirilen kaybolan meslek belgesellerinin günümüzde oldukça akıcı bir estetik dille izleyiciye sunulmasından kaynaklanmaktadır. Görüldüğü gibi anlatılan konular 80’li yıllarda ele alınan konularla benzerlik gösterirken, estetik anlayışın değişmesi belgesel filmlerin yapısı üzerinde etkili olmuş ve izlenebilirliğini de arttırmıştır. Yani “teknoloji, bakış, duyarlılıklar, hayatla ve gerçekle kurulan ilişki biçimleri değiştikçe belgeselin estetik yapısı da değişmiştir” (Susam, 2015: 128). Susam’ın da ifade ettiği gibi bir dönem sıkıcı olarak değerlendirilen konular, teknolojinin gelişmesi ve yeni mecraların ortaya çıkmasıyla birlikte, farklı estetik anlayışlarla izleyiciye sunulmuştur. Böylece biçimsel tercihler filmlerin izlenebilirliği üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. +90 ve *Cep Hikâyeleri* gibi platformlar ürettikleri içeriklerle çok sayıda izleyiciye ulaşmışlardır. Bu oldukça önemlidir. Çünkü yıllardır belgesel filmlerin izleyici tarafından izlenmediğine dair algı yok olmaya başlamıştır. Sıradan insan hikâyeleri etkileyici bir estetik anlayışla yapıldığında, çok fazla enformasyonun olduğu bir platformda bile izleyicinin dikkatini çekmektedir. Bu durum içeriklerin çok sayıda izleyiciye ulaşması anlamında oldukça önemlidir. Ancak belgesel filmin özgün yapısından geriye ne kalmaktadır? Yapılan bu filmler doğallığı ve samimiyeti yakalarken oldukça yüzeysel bir anlatımla izleyiciye sunulmaktadır. Başka bir deyişle, bu tür platformlardaki belgeseller kısa sürede gerçekleştirilen işlerdir. Belgesel sinemanın araştırmacı ve derinlikli yapısı YouTube için yapılan belgesellerde oldukça zayıftır. YouTube belgesel film yönetmenlerine oldukça önemli fırsatlar sunarken, diğer taraftan belgesel filmin özgün yapısını da yapı bozumuna uğramaktadır. Diğer bir ifadeyle, belgesel film yaratıcılığı tam anlamıyla paradokslar üzerine kuruludur. Çünkü gündelik hayatı gerçekçi bir şekilde yansıtırken, aynı zamanda yönetmenin yaratıcılığını da kullanması gerekmektedir. Belgeseller bu sayede düz gerçeklikten kurtularak bir sanat eserine dönüşmektedir. Ancak dijital platformların ortaya çıkmasıyla birlikte yönetmenin konusu üzerindeki kontrolü fazlasıyla arttığından, belgesel filmlerin gerçeklikle olan bağları zayıflamakta ve manipülasyona uğramaktadır. Yani “göz vicdandır” (Susam, 2015: 125) sözünü referans alarak konuya yaklaştığımızda yönetmen ve izleyicilere daha fazla iş düşmektedir.

SONUÇ

Trenin Gara Giriş görüntüsünün gösterilmesinin üzerinden yüzyıldan fazla bir zaman geçmiştir. Bu zaman diliminde toplumsal, siyasal, sanatsal ve teknolojik gelişmelerle sinema sanatı şekillenmiştir. Çünkü her dönemde sanatçılar içinde buldukları koşullardan etkilenmekte ve bu durumu bir şekilde sanat eserlerine yansıtma yoluna gitmektedirler. Klasik sanatlara göre oldukça genç olan sinema her dönemde yeniliklere açık olmuş ve gelişmelerden olumlu veya olumsuz bir şekilde etkilenmiştir. Mesela savaş dönemlerinde kurmaca filmlerin üretiminde bir düşüş yaşanırken, propaganda amacı olarak kullanılan belgesel filmlerin sayısında ise artış meydana gelmiştir. Aynı şekilde genelde büyük ekonomik buhranlar, savaşlar ve önemli toplumsal gelişmelerden sonra Avangart anlayışlar ortaya çıkmış ve sinema dilinin başka bir yöne evrilmesini sağlamıştır. Tabii ki sinema alanında bu gelişmelerin ortaya çıkmasında teknolojinin çok önemli bir payı olmuştur. Taşınabilir ekipmanlar ve ses kayıt cihazlarının gelişmesi, perdelerin boyutlarının değişmesi, televizyonun ortaya çıkması, yeni medya ortamlarının dijitalleşmeyle birlikte yaygınlaşması, sinemanın günümüze kadar olan yolculuğu üzerinde etkili olmuştur. Tüm bu gelişmeler yani üretim, dağıtım ve gösterim boyutundaki yenilikler filmlerin estetik yapılarını da etkilemiştir. Filmlerin tamamen bilgisayar ortamında tasarlanması gibi bir kamera bir tripotla da film çekilebilir hale gelmiştir. Profesyoneller açısından baktığımızda, yüksek bütçelerle gerçekleştirdikleri yapımlar farklı bir yöne evrilmiş ve göz alıcı efektlerin olduğu filmler yapılmaya başlanmıştır. Amatör film yapımcıları açısından baktığımızda ise dijital ekipmanlar sayesinde yeni olanakların kapısını aralamışlardır. Bu durum medya mecraları arasında yakınsama kültürünü ortaya çıkarmıştır. Başka bir deyişle, daha öncesinde amatör olarak video çeken ve sadece evinde izleyebilen kişiler, YouTube vb. gibi diğer mecralarda içeriklerini paylaşmaya başlamış, böylece yaratıcı yeni seslerin ortaya çıkma olanağı doğmuştur. Bu durum daha öncesinde hayranı oldukları çok sayıda filmin ve televizyon programının, hayranlar tarafından ev bilgisayarlarında yapılabilmesini sağlamıştır. Yani üretici ve tüketici ilişkileri geleneksel yapının dışına çıkmaya başlamıştır.

Özellikle dijital teknolojiyle birlikte ortaya çıkan bu yeni durum herkesin içerik üretmesine olanak tanıdığı gibi herkesi bir kanal sahibi yaparak içeriklerini başkalarıyla paylaşmasına izin vermiştir. Ortaya çıkan bu durum geleneksel film yapım anlayışını baştan sona değiştirmiş, geleneksel film yapım anlayışındaki hiyerarşisinin yıkılarak yerine başka bir anlayışın gelmesine neden olmuştur. Bu anlayış belgesel sinemayı da etkilemiştir. Diğer bir deyişle, belgesel film yapım ve gösterim süreci belgesel sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardaki gibi devam etmemektedir. Toplumsal, teknolojik ve sanatsal alandaki gelişmeler ana akım sinemayı etkilediği gibi belgesel sinemayı da etkilemiştir. Çünkü sinemanın ilk yıllarından itibaren yapım koşulları nedeniyle stüdyo sistemine uygun olmayan belgesel filmler, çevresel koşullardan fazlasıyla etkilenmiştir. Bu nedenle de yapım koşullarına uygun ekipman arayışı her zaman belgesel film üreticilerinin olmazsa olmaz arayışlarından biri olmuştur. 16mm, DV, DSLR vb. gibi alıcılar belgesel film yönetmenlerine her zaman kolaylık sağlamış, teknik ekipmanların değişiklik göstermesi yönetmenlerin konularına ve karakterlerine yaklaşımlarını da değiştirmiştir. Günümüze geldiğimizde ise bir filmin gerçekleştirilebilmesi için en önemli araç olan kamera olmadan da film yapılabilir hale gelmiştir. Bilgisayar arayüzlerinin gelişmesi belgesellerin tamamen dışsal gerçeklikten ayrılarak arayüzlerde tasarlanmasına neden olmuştur. Yani bir taraftan sinemanın kusursuz, büyülü dünyasını ortaya koyan ana akım sinemanın vazgeçilmezi olan stilize dil gelişirken, diğer taraftan oldukça ilkel olan ve sarsıntılı kamera, güvenlik kamerası ve cep telefonu kayıtlarını kullanan filmler yapılmaya başlanmıştır. Normal şartlarda bu kusurlu dilin izleyicileri filmin dışında tutarak yabancılaştırması gerekirken, bunun tam tersi gerçekleşmekte ve izleyicide gerçeklik hissiyatı artırılarak özdeşleşmesi sağlanmaktadır. Başka bir ifadeyle, çevremizin ekranlarla çevrili olduğu dijital çağda, izleyici amatör görüntülere alışkındır ve bunun gerçekliğine olan inancı biçimi nedeniyle daha fazladır. Buradan yola çıktığımızda dijital teknolojinin sinemayı çok yönlü etkilediğini ve daha demokratik bir yapı kurarak geleneksel koşulları dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Aynı zamanda gerçeği yakalama iddiasında olan belgesel sinemada bu dönüşümden etkilenmiş ve farklı estetik kaygılarla belgeseller yapılmaya başlanmıştır.

Dijitalleşme ve yeni medya döneminde belgesel film estetiği başlıklı bu tezde belgesel filmlerin estetik yapıları farklı temalar altında incelenmiştir. Bu bağlamda tezin birinci bölümünde literatür taraması yapılmış, estetik kavramı, sinema estetiği ve özelde de belgesel sinema estetiği bağlamında belgesel sinemanın doğuşu, gelişimi ve belgesel sinemaya dair yaklaşımlar detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Belgesel sinemanın başlangıcından günümüze kadar gelen süreçteki gelişimi yönetmenler, filmler ve kuramcıların bakış açısıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, Paul Rotha, Bill Nichols gibi kuramcıların yaklaşımlarından ve değerlendirmelerinden faydalanılmıştır. Kuramcıların belgesel sinemayı belli biçimler altında değerlendirmeleri, bu sınırların kesin bir çizgiyle belirlendiği anlamına gelmez. Çünkü belgesel sinema, her dönemde ortaya çıkan farklı gelişmelerle çeşitlenmekte ve farklı bir estetik yapıya bürünebilmektedir. Bu biçimler ve yaklaşımlar üzerinden belgesel sinemanın gelişimini ele almamızın nedeni ise, belgesel yönetmenlerinin konularına ve karakterlerine yaklaşımlarının referans alması nedeniyledir. Başka bir ifadeyle, biçimlerin ortaya koyulmasında yönetmenlerin estetik tercihleri belirleyici olmuştur. Tabii ki belgesel sinema toplumsal koşullardan ve siyasal gelişmelerden etkilenmektedir. Ancak bu gelişmeleri belgesel filmde nasıl aktaracağı yönetmenin etik ve estetik yaklaşımıyla ilgili bir durumdur. Paul Rotha'nın doğalcı, gerçekçi, haber gerçel ve propaganda yaklaşımı gibi başlıklar altında belgesel sinemayı değerlendirdiği yaklaşımında yönetmenlerin tavrı referans alınmıştır. Nichols'ün şiirsel biçim, açıklayıcı biçim, gözlemci biçim, katılımcı biçim, dönüşlü biçim ve edimsel biçim olarak yaptığı sınıflandırmada yine yönetmenlerin benimsedikleri estetik tavır ve belgesel filmlerin anlatım dilleri referans alınmıştır. Yani yönetmenlerin konularına yaklaşımları, bakış açıları ve anlatım teknikleri, estetik kaygıları biçimleri ortaya çıkarmıştır. Bu bölümde 1960'lı yıllarda toplumsal gelişmelerden daha çok teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz yaklaşımlarına da değinilmiştir. Bu yaklaşımlara yer verilmesinin nedeni televizyonun ortaya çıkardığı aktüalitenin belgesel sinemayı etkilemesi nedeniyledir. Çünkü yönetmenler kendileri görüntü ve ses kayıt cihazları kullanarak neredeyse tek başına film yapabilir hale gelmişlerdir. Bu durum geleneksel belgesel film anlayışını değiştirmiş ve yönetmenler kimi zaman olaylara müdahale etmeyen “duvardaki sinek” gibi

olmuşlar, kimi zamanda katılımcı bir tavır sergileyerek olaylara dâhil olmuşlardır. Yani ortaya çıkan teknolojik gelişmeler belgesel film yönetmenlerinin tavırları üzerinde etkili olmuş ve bu anlayış yeni bir estetik ortaya çıkarmıştır. Daha öncesinde stilize olarak kabul edilen sinema dilinin yerini sinematografinin genel kurallarının yıkıldığı, ışık, hareket devamlılığı gibi çok sayıda genel geçer kuralın yok sayıldığı bir estetik anlayış benimsenmiştir. Böylece yönetmenler oldukça özgür hareket etmeye başlamıştır. Sinema materyali ve gösterim mecrasının çeşitlenmesiyle birlikte belgesel filmlerin estetik yapılarının nasıl bir değişim, dönüşüm geçirdiğinin anlaşılması açısından belgesel sinemanın doğuşu, gelişimi ve belgesel sinemaya dair ortaya koyulan yaklaşımlar referans oluşturmuştur.

Tezin ikinci bölümünde ise dijitalleşme, yeni medya ve belgesel sinema ilişkisine yer verilmiştir. Öncelikle dijitalleşme ve yeni medya kavramlarına açıklık getirilmiş, daha sonrasında ise ortaya çıkan bu gelişmelerin yarattığı kültürel yapı ve sinema üzerine etkilerine değinilmiştir. Dijitalleşmenin sadece teknolojiyle bağlantılı bir gelişme olmadığı, aynı zamanda toplumsal ve kültürel yapıyı etkileyerek dijital bir kültür ortaya çıkardığı dile getirilmiştir. Bu kültürün ortaya çıkmasına neden olan en önemli gelişme ise kuşkusuz yeni medya alanlarının çevremizi kuşatmasıdır. Çünkü günümüzde, tarihte hiç olmadığı kadar arayüzlerle ve ekranlarla iç içe yaşamaktayız. Bu durum kültürel kodları değiştirirken, izleyici profilini dönüştürmektedir. Geleneksel medya araçları karşısında pasif konumda olan izleyiciler, yeni medya ortamlarının etkileşimli yapısı nedeniyle ekranlar ve arayüzler karşısında daha aktif hale gelmiştir. Ortaya çıkan bu durum hareketli görüntülerle anlatısını kuran sinemayı da etkilemiştir. Bu noktada dijital sinema hakkında bilgi verilmiş ve dijitalleşmenin sinemaya getirdiği avantajlar ve dezavantajlar tartışılmıştır. Daha sonra çalışmamızın ana konusu olan dijitalleşme ve belgesel sinema ilişkisi çok yönlü bir şekilde ele alınmıştır. Dijitalleşmenin çok yönlü etkisi, belgesel sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim koşulları üzerinden açıklanmaya çalışılmış, ardından belgesel sinemanın en önemli dayanağı olan gerçeklik meselesine Walter Benjamin'in aura kavramı ve Jean Baudrillard'ın Simülasyon ve Simülakrlar kavramları üzerinden değinilmiştir. Çünkü dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte belgesel sinemanın özü/aurası'nda değişiklik göstermiştir. Aynı şekilde simülasyonlar

dünyasında yaşadığımız bir dönemde gerçekliğin yerini ondan daha gerçek olan hiper geçeklik almaya başlamıştır. Böyle bir durumda dışsal gerçekliğe bağlı olan belgesel sinema bundan nasıl etkilenmiştir? Bu noktada belgesel filmin yapısını kullanan çok sayıda sahte belgesel ve animasyon belgeselin ortaya çıkması belgeselin gerçekliğine dair sorgulamaların artmasına neden olmuştur. Çünkü içinde bulunduğumuz simülasyonlar dünyasında, neyin gerçek neyin sahte olduğunu anlamamız her geçen gün daha da zorlaşırken, türler arasındaki sınırlar da kaybolmaktadır. Kurmaca filmler izleyicide gerçeklik duygusunu artırmak için belgesel film unsurlarını büyük bir hevesle kullanırken, belgesel filmlerde dramatik yapılarını daha etkili kurmak için kurmaca filmlerin anlatısından faydalanmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında kalın çizgilerle belirlenmiş olan kurmaca-belgesel ayrımı, dijital teknolojiyle birlikte kaybolmaya başlamıştır. Çok sayıda film festivalinde, gönderilen filmlerin kurmaca kategoride mi yoksa belgesel kategorisinde mi yarışacağını belirlemek bile zorlaşmıştır. Çünkü bu filmler, belgesel olduğu kadar kurmaca, kurmaca olduğu kadar belgeseldir.

Tezin üçüncü bölümü olan dijitalleşme ve yeni medya döneminde belgesel film estetiği başlığı altında, 2000 sonrası dönemde yapılmış belgeseller, belirlenen temalar altında değerlendirilmiştir. Belgesel filmde kusurlu estetik başlığı altında çok yönlü bir inceleme yapılmıştır. Burada sadece çekim aygıtı olan kamera ve biçimsel tercihler üzerinden konuya yaklaşılmamıştır. Bunun yerine sinematografik unsurlarla bir duyulur düşünce biçimine sahip olan belgesel filmlerin, derinlikli bir bakış açısıyla ele alınması için görüntü toplayıcılığı meselesine, başkasının çektiği görüntüler üzerine film yapılmasına, alıcının biçimsel yapısına ve belgesel filmde yönetmen, karakterler ve izleyicinin nasıl bir değişim gösterdiğine bakılmıştır. Çünkü kameranın konumunu ve çekim açılarına karar veren yönetmendir. Bu nedenle kamera hareketleri ve belgesel filmdeki karakterlerin filmin anlam bütünlüğü içinde konumlandırılması, yönetmenin tercihlerine göre şekillenmektedir. Böylece yönetmenin benimsediği estetik anlayış filmin bütünü etkilemektedir. Diğer bir ifadeyle, kamera hareketi sadece görüntüleri kaydetmez, aynı zamanda belli başlı düşüncelerin oluşturulduğu ve aktarıldığı bir kadraj oluşturur. Mitry'nin de söylediği gibi, "filmsel imge kendiliğinden bir gösterge olma özelliğine sahip değildir. Sahip

olduğu anlam sunuş biçimine göre değişebilmektedir” (Mitry, 1989: 17). Yani yönetmenin kullandığı ekipman, seçtiği gösterim mecrası estetik anlayışı üzerinde kaçınılmaz olarak etkili olmaktadır. Bu bağlamda üçüncü bölümün ikinci başlığı olan belgesel filmde arayüz estetiğine baktığımızda, yeni medya ortamlarıyla birlikte belgesel filmlerin yapım koşullarının geleneksel belgesel film yapım anlayışından farklı bir yöne doğru evrildiğini görmekteyiz. Çünkü bu anlayışa sahip belgesellerde arayüz önemli bir anlatım aracına dönüşmüştür. Arayüz hem üreticilere hem de kullanıcılara sonsuz sayıda imkânın kapısını aralamaktadır. Bu sayede üretim alanları özgürleşen ve daha demokratik bir yapıya sahip olma yolunda ilerleyen belgesel filmler, gösterim koşullarını yeniden yapılandırmış ve arayüz ortamında tasarlanmış interaktif belgeseller karşısında izleyiciler, aktif ve katılımcı bir hale gelmiştir. Ortaya çıkan bu durumda yönetmenin ve izleyicinin konumu da değişmiştir. Çünkü izleyiciler kimi zaman içeriğin oluşturulmasında yönetmen kadar söz sahibi olabilmektedir. Bu durum geleneksel sinema anlayışındaki “yönetmen” in konumunun sorgulanmasına neden olmuştur. Çünkü ‘yönetmen’, ‘tasarımcıya’ dönüşmüştür.

“Gerçek de tıpkı bir düş gibi, sanatta yalnızca sanatçındır; gerçeğin eti ve kanını edebiyatın ya da sinemanın ağında tutup yakalamak, düşün en ucuz fantezilerini yakalamaktan daha kolay değildir” (Bazin, 1966: 158-159). Bazin’e göre sanat yalnızca sanatçındır ve filmler yönetmenin kurduğu dünyayı yansıtır. Arayüz estetiğine sahip belgesellerde ise yönetmen bir tasarımcıya dönüşmekte ve gerçekliği etkileşim yoluyla belgeleme yoluna gitmektedir. Bu durum gerçekliği yakalama ve izleyici/kullanıcıya sunma anlamında oldukça önemlidir. Çünkü üretim sürecinden tüketim sürecine kadar izleyiciler, yönetmenle birlikte gerçekleştirilen içeriğe karar vermektedir. Böylece yapımın bir parçası haline gelmektedirler. Ayrıca tüm içeriklerin arayüz üzerinden tasarlanması ve çekim anında çoğu zaman tasarımcıların sinemanın en önemli aracı olan kamerayı kullanmamaları, başka kaynaklardan aldıkları görüntüleri arayüze yerleştirmeleri, belgesel filmlerin belge değerini artırırken, onun sanatsal tarafı olan gerçekliğin yaratıcı bir biçimde değerlendirilmesi meselesini de yok etmektedir. Başka bir deyişle, arayüz estetiğine sahip belgeseller, doğrusal olmayan anlatımlarıyla gerçekliği izleyiciye sunmaktadır.

Ancak izlenen veya deneyimlenen bu içerikler bir belgesel filmde daha çok internet gazetesi özelliği taşımaktadır.

Yapım, tasarım ve gösterim mecrasının değişmesi yönetmenin konumunu da değiştirmiştir. İnternetin ve ekran teknolojisinin gelişmesi sonucunda ortaya çıkan arayüzlerle birlikte, bireysel yaratımdan daha çok kolektif üretim ön plana çıkmaktadır. Bu durum belgesel sinemanın başlangıç yıllarından itibaren yaşadığı en önemli dönüşümlerden biridir. Çünkü üretim, dağıtım ve gösterim mecraları farklı bir boyuta evrilmiş, bu durum belgesellerin etkileşimli bir yapıya sahip olmasıyla kalmamış, belgesel filmlerin gerçekliğe yaklaşımlarını ve yönetmenin konumunu sorgulamamıza neden olmuştur. Yani tüm bu değişimlerin sonucunda ortaya arayüz estetiği çıkmıştır. Ulus Baker'in yıllar önce dijital sanatın "henüz gerçekleşmediği ve bütün araçların hazır bir şekilde 'halkı bekleyen' bir sanat" (2015: 311) olarak değerlendirdiği anlayış, günümüzde gerçekleşmiş görünmektedir. Ortaya çıkarılan eserler, gerçekten bir belgesel mi yoksa estetik kaygıdan yoksun bilgilendirici metinler mi? tartışması uzun yıllar devam edecek gibidir. Üçüncü bölümün üçüncü başlığında ise belgesel filmde YouTube estetiği açıklanmaya çalışılmıştır. YouTube'un her geçen gün gündelik hayata daha fazla dâhil olması ve herkesin sınırsız sayıda içerik yükleyebildiği bir platform olması kendi estetik anlayışını ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Çünkü sıradan insanlarda üretim sürecine dâhil olmuş ve çok sayıda özgün içerik bu platformda yerini almaya başlamıştır. Tabii ki şunu da unutmamak gerekir; YouTube her geçen gün çok sayıda gereksiz bilginin de depolandığı bir enformasyon denizine dönüşmektedir. Bu enformasyon denizi, herkesin sesini duyurabileceği demokratik bir platform oluştururken, enformasyon çokluğu nedeniyle nitelikli içeriklerin kaybolduğu bir platform haline de gelmektedir. Sinemanın üvey evladı ve gösterim mecrası kısıtlı olan belgesel filmler de seslerini dijital platformlar ve YouTube üzerinden duyurmaya çalışmaktadır. Burada en önemli mesele ise dijital ekipmanlar sayesinde belgesel film yapmak isteyen herkesin içerik üretebileceği fırsatların dijital çağda var olmasıdır. Çünkü belgesel film çekmek için bir uzun metraj sinema filmi gibi yüz kişilik bir ekibe gerek yoktur. Bir kamera, bir tripod ve ses kayıt cihazınızın olması yeterlidir. Bu durum herkese film yapma fırsatı sunarken herkesi yönetmen yapmaz. YouTube'da

ki belgesel film içeriklerine baktığımız zaman çok sayıda video ile karşılaşmaktayız. Ancak dikkat çekici olanlar ve enformasyon denizinde kendine yer bulabilenler ise daha çok platform oluşturanlardır. Yani *140 Journos*, *+90* ve *Cep Hikâyeleri* gibi YouTube kanallarıdır. Bu kanalların içerikleri milyonlarca kişi tarafından izlenmektedir. Belgesel filmlerin izlenmediğine dair önyargıyı bu platformlar kırmış ve belgesellerin izlenebilirliğini arttırmışlardır. Bunun nedeni ise kuşkusuz seçtikleri konular kadar, estetik anlayışlarıdır. Çünkü günümüz dünyasına uygun bir şekilde hızlı tüketilen kısa içerikler sayesinde izleyici, bu belgeselleri sıkılmadan izlemektedir. Bunun yanı sıra içerikler, kimi zaman bir haberi kimi zaman da bir reklam filmini çağrıştıran anlayışları nedeniyle melez bir yapıya bürünmektedir. Yoğun müzik kullanımı, hızlı geçişler, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış görüntüler, ritmik kurgu bu platformların estetik anlayışlarını özetlemektedir. Çünkü ortaya çıkarılan içerikler, belgesel filmin özgün yapısını yapı bozumuna uğratarak bir imaj filmi etkisi yaratmaktadır. Yani YouTube küçümsenecek bir mecra değildir ve her geçen gün kendi anlatısını kurma yolunda ilerlemektedir. YouTube'un kendi anlatısını inşa etmeye başlaması, belgesel filmleri de kaçınılmaz olarak etkilemektedir. Çünkü buradaki belgesel filmleri izleyenler, bu filmlerin çok izlenmesi nedeniyle benzer içerikler üretmeye çalışmaktadır. Bir süre sonra adı belgesel olan ancak, reklam filmi ve video klip estetiğiyle bezenmiş filmler ortaya çıkmaktadır. Günümüzde, bu estetik anlayışa sahip belgesel filmler, film festivallerinde her geçen gün daha fazla karşımıza çıkacak gibi görünmektedir.

Çalışma kapsamında dijitalleşmenin ve yeni medya ortamlarının belgesel film estetiğine getirdikleri değerlendirmeye çalıştık. Burada önemli olan nokta ise belgesel sinemanın ilk yola çıktığından farklı bir konuma doğru evrildiğidir. Belgesel sinemayı başlatan Robert Flaherty'de zaman zaman belgesellerinde karakterlerini yönlendirmiş ve onları filmin dramatik yapısına göre şekillendirmiştir. Benzer şekilde İngiliz Belge Okulu yönetmenleri belgesellerinin bazı sahnelerinde kendileri oynamış ve stüdyo ortamında çekimler yapmışlardır. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi belgesel sinemanın gerçekliğe yaklaşımı her zaman sorunlu olmuştur. Sonuçta bir sanat eserinden bahsediyorsak o zaman yönetmenin bakış açısından bağımsız bir şekilde belgesel filmin ortaya çıkması düşünülemez. Bu durum çekim anında olmasa

bile kurgu anında mutlaka gerçekleşmektedir. Çünkü “kameranın gerçek’le herhangi bir nesnel ilişki kurması imkânsızdır” (Bonitzer, 2017: 115). Dijital mecraların çeşitlenmesiyle birlikte sinemanın bazı genel geçer olarak kabul edilen kuralları da yok olmaya başlamıştır. Çünkü sanat tekeli bir anlayıştan çıkarak herkesin gerçekleştirebileceği bir yapıya dönüşmeye başlamıştır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi bu durum herkesi sanatçı veya yönetmen yapmaz. Ancak benzer içeriklerin çok fazla üretilmesi ve izlenme sayılarının fazla olması, belgesel filmlerin bu içeriklerden oluştuğuna dair bir yanılgı ortaya çıkarabilir.

Dijital teknoloji ve yeni medya mecralarının yaygınlaşması sonucu ortaya çıkan dijital bir kültürün içinde yaşıyoruz. Her şey sanal olarak üretiliyor ve tüketiliyor. Bu durum gündelik hayatı şekillendirdiği gibi gündelik hayatla sıkı bağı olan belgesel sinemayı da etkilemektedir. Dijital platformlar için yapılan belgesel filmlerin konuları genellikle sıradan insan hikâyeleri olmaktadır. Dijitalleşmeyle birlikte her şeyin teknik olarak çok çabuk yapılabilir hale gelmesi, belgeselin en önemli unsurlarından biri olan derinlemesine araştırmanın bir kenara bırakılmasına neden olmuştur. Bunun yerine tek bir karakterin takip edildiği, müzik ve ritmik kurguyla anlatının kurulduğu yüzeysel içerikler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bu durum dijital teknolojinin belgesel filmi olumsuz etkilediği anlamına gelmez. Gerçekten belgesel yapmak isteyen ve gerçeğin peşinde koşanlar, yine belgeselin özgün değerlerine sadık kalarak teknolojiyi içselleştirecek ve belgesel filmlerini üretmeye devam edecektir.

Yaşanan gelişmelerle bağlantılı olarak, ekranlar ve arayüzlerle çevrili olan dünyamızda belgesel filmlerin estetik yapıları da kaçınılmaz olarak her geçen gün farklılık gösterecektir. Çünkü teknoloji, yönetmenlerin yaratıcılıkları ve izleyicilerin algıları üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Yönetmenler, medya okuryazarlığı gelişen izleyiciyi etkilemek için farklı estetik kaygıların peşine düşecektir. Her dönemde yeni bir özelliğiyle farklılık kazanan dijital mecralar da bunun gerçekleşmesine imkân verecektir. Özellikle içinde bulunduğumuz dönemde Covid-19 salgını süresince dijital platformlar, daha da önemli hale geldi. Çünkü kapalı alanlarda film izlemenin imkânsız hale gelmesi nedeniyle kimse sinema salonlarına

gidemedi. Dijital platformlar, normal şartlarda durması gereken bir sektörü ayakta tuttu. Bu nedenle dijital mecralar gelecekte hem üreticiler hem de tüketiciler için önemini koruyacaktır. Ancak bir süre sonra kendi kurallarını koyacağı için içeriklerin yapısı da günümüzdeki haliyle kalmayacak değişim ve dönüşüm geçirecektir. Çünkü dijital platformların sayısı her geçen gün artmaktadır. Netflix, BluTV, Amazon Prime ve MUBİ gibi platformlara Exxen ve Gain'de eklenmiştir. Platformlar arasındaki rekabet, arayış ve daha fazla izleyiciye ulaşma kaygısı, kaçınılmaz olarak platformların farklı estetik anlayışlara sahip içerikler üretmelerine neden olacaktır. Ortaya çıkan bu durumdan haliyle belgesel filmlerde etkilenecektir.

Sonuç olarak üretim ve gösterim mecralarındaki değişimle de bağlantılı bir değerlendirme yapıldığında dijitalleşme ve yeni medya döneminde üretilen, örneklem olarak belirlenen belgesel filmlerin estetik yapılarını aşağıdaki başlıklar altında özetleyebiliriz.

- Geleneksel norma sahip dijital belgesellerin yönetmenleri taşınabilir görüntü ve ses kayıt cihazları sayesinde kamera-insana dönüşmüşler, konularına dolaysız yaklaşmak adına stilize estetikten vazgeçerek sarsıntılı kamera hareketlerini tercih etmişlerdir.
- Sarsıntılı kamera hareketlerini kurmaca filmler, izleyicide inandırıcılık hissini arttırmak için kullanılırken belgesel filmler gerçeklik hissiyatını arttırmak için kullanmıştır.
- Dijitalleşmeyle birlikte bazı yönetmenler görüntü ve ses bankalarından aldıkları materyallerle çekim yapmadan masa başında “buluntu filmler” yapmaya başlamışlar, anlatılarını başkalarının çektiği görüntüler üzerine inşa etmişlerdir.
- Kurmaca-belgesel estetiği içiçe geçmiş, türsel sınırlar kaybolmaya başlamış ve melez içeriklerin sayısı artmıştır.
- Yönetmenlerin konularına ve karakterlerine yaklaşımları değişmiştir. Dijital kameralar sayesinde çekimi zor olan alanlarda yönetmenler çoğu zaman karakterlerine kamera vermiş ya da onların çektiği görüntüleri kullanmıştır.

Yani yönetmen ve karakterlerin konumu zaman zaman değişmiş, film nesnesi film öznesine dönüşmüştür.

- Teknolojiyle bağlantılı olarak cep telefonu, tablet, bilgisayar vb. gibi gösterim mecralarının değişmesi seyir deneyimlerinin ve bununla bağlantılı olarak yönetmenlerin estetik kaygılarının değişmesine neden olmuştur.
- Dijital platformların sayısının artması rekabeti arttırmış her platform kendi estetik anlayışını oluşturmaya başlamıştır. Bu durum aynı platforma içerik üreten yönetmenlerin üsluplarının birbirine benzemesine neden olurken yönetmen yaratıcılığında daha çok platformun beklentileri ön plana çıkmaya başlamıştır.
- Arayüzler ve ekranlar anlatının kurulduğu alanlar haline gelmiştir.
- Arayüz estetiğine sahip interaktif belgeselerde yönetmenin konumu değişmiş, geleneksel anlamda tanımlanan yönetmenin yerini tasarımcı almaya başlamıştır.
- Arayüz estetiğine sahip belgeseller, sinema filmi yaratıcılığında uzak, daha çok bilgisayar oyunu ve internet gazetesine benzemeye başlamıştır.
- Aritocu doğrusal anlatının yerini epizotlardan oluşan, doğrusal olmayan anlatı yapısı almıştır.
- Gerçeklik, etkileşim yoluyla belgelenmeye başlanmış, böylece izleyici ve yönetmen arasındaki keskin ayrım ortadan kalkarken izleyiciler filmin yapım sürecine dâhil olmuşlardır. İzleyiciler ekran karşısında görüntüleri izlemekten ziyade deneyimlemeye başlamışlar, bu durum farklı estetik anlayışlarla belgesel filmin yapısının kurulmasına olanak tanımıştır.
- Günümüzde en çok video izlenen ve içerik yüklene platformlardan biri olan YouTube kendi estetik dilini oluşturmaya başlamıştır.
- YouTube'a yüklenen belgeseller daha çok izlenme kaygısıyla yapıldığı için yoğun müzik kullanımı ve ritmik kurguyla yapılmaktadır. Bu durum yapılan içerikleri belgesel filmde daha çok imaj filmlerine dönüştürmeye başlamıştır.

Geçmişten günümüze kadar olan süreçte belgesel olarak tanımladığımız tür, tüketim kültürü karşısında varlığını bir şekilde devam ettirebildi. Ancak bundan sonraki dönemlerde “belgesel”in sadece bir sözcükten ibaret kalmasını istemiyorsak, teknolojiyi belgesel filmin özgün yapısını koruyacak şekilde kullanmalıyız. Yoksa ilerleyen yıllarda adı belgesel olan ancak içeriği başka olan filmler ortaya çıkacaktır. Saunders’ın da söylediği gibi, “‘belgesel’ gerçekten de kullanışsız bir sözcüktür: ancak neredeyse bir asır sonra bile ayakta kalmak zorundadır” (2018: 251).

KAYNAKÇA

- ACAR, A. : 2017 **Sessiz Sinema Tarihi**, İstanbul: Doruk Yayınları.
- ADALI, B. : 1986 **Belgesel Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları.
- ADREW D. : 2018 **Sinema Nedir? Bazın'ın Arayışı**, Çev. Melih Tumen, İstanbul: Küre Yayınları.
- ANDREW J. D. : 2010 **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları.
- ALTUN A. : 2019 Belgesel Sinemada Kamera Karşısında Bireyin Durumu, **Birey ve Toplum Dergisi**, Güz 2019, Cilt: 9 Sayı:18.
- AKBULUT, D. : 2012 **Belgesel ve Deneysel Sinema**, İstanbul: Etik Yayınları.
- AK, M. : 2019 Sinemanın Kusurlu Estetiği "Sivas" Filmi, **Son Dönem Türk Sinemasına Bakış**, Ed.Şükrü Sim, Konya: Eğitim Yayınevi.
- AKÇORA,E., KURUOĞLU, H. : 2017 **Beyaz Perdeden Dijital Ortama Belgesel Filmin Serüveni, Belgesel Filmde Zamanın Ruhu: Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım** Ed. Huriye Kuruoğlu ve Alev F.Parsa, Ankara: Detay Yayıncılık.
- ALTAY, D. : 2005 Global Köyün Medyatik Mimarı Marshall McLuhan, **Kadife Karanlık-21.Yüzyıl Aydınlatan Kuramcılar**, Ed. Nurdoğan Rigel, 2.Baskı, İstanbul: Su Yayınları.
- ALTUNAY, A. : 2012 Kes –Kopyala – Yapıştır: Bir Sanat Yüzeyi Olarak Ekran, **Yeni Medya Ve...** Ed. Deniz Yenegin, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

- ANDERSON, L. : 2018 Neoliberal Söyleme Karşı Alternatif Medyanın Eleştirel Gücünün Alternetifsizliği, **Yeni Medya Kuramları**, Ed. Filiz Aydoğan, Çev. Bahar Öztürk ve Aysel Ay, 2. Baskı, İstanbul: Der Yayınları.
- ARTHUR, P. : 1993 Jargons of Authenticity: Three American Moments, **Theorizing Documnetary**, Ed. Michael Renov, New York: Routledge, s.108-34.
- ARMES R. : 2011 **Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ARNHEİM, R. : 2009 **Sanat Olarak Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları.
- ARNHEİM, R. : 2002 **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara: Öteki Yayınevi.
- ASTRUC, A. : 1948 **The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo** L'Ecran français no.144, 30 March 1948, The French New Wave: A Critical.
- ARSLAN U.T. : 2009 Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, **Kültür ve İletişim Dergisi**, 2009/12-1.
- AYTEKİN H. : 2017 **Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema**, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- BAKER U. : 2015 **Beyin Ekran**, Der. Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAKER U. : 2020 **Kanaatlerden İmajlara**, Çev. Harun Abuşoğlu, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAMOUW, E. : 1983 **Documentary A History of the Non-Fiction Film**. Oxford: Oxford University Press.

- BAUDRİLLARD, J. : 2018 **Sanat Komplosu**, Çev. Elçin Gen – Işık Ergüden, 6.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRİLLARD, J. : 2012 **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z. : 2018 **Akışkan Hayat**, Çev. Akın Emre Pilgir, İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- BAZİN, A. : 1966 **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nejat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- BAZİN, A. : 2013 **Sinema Nedir**, Çev. İ.Şener, İstanbul: Doruk Yayınları.
- BENJAMİN, W. : 2015 **Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, Çev.Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap.
- BENJAMİN, W. : 2018 **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 14.Baskı İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BELTON, J. : 2008 “Yeni Teknolojiler”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell – Smith Çev. Ahmet Fethi, 2.Baskı İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- BRİSKİ, Z. & KAUFMAN. (YÖN.). : 2004 Kalküta’nın Çocukları (Belgesel Film). Hindistan. Red Light Films, HBO/Cinemax Documentary, Sundance Institute Documentary Fund, thinkfilm.
- BİRCHALL, D. : 2008 Online Documentary, **Rethinking Documentary New Perspectives**, Ed. T. Austin & W. de Jong. New Practices England: Open University Press, 278-283.
- BROWN, B. : 2014 **Sinematografi Kuram ve Uygulama**, Çev. Selçuk Taylaner, 4.Baskı İstanbul: Hill Yayınları.

- BONİTZER, P. : 2017 **Kör Alan ve Dekadrajlar**, 3.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. : 2012 **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, De ki Yayınları.
- BUCKLAND, W. : 2018 **Sinemayı Anlamak**, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- BRUZZİ, S. : 2006 **New Documentary**, London: Routledge Taylor&Francis Group Published.
- BÜKER, S. : 2010 **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- CANDAN, C. : 2012 ‘Cinema Verite Değil ‘Direct Cinema’, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 114, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayını, 77.
- CANİKLİGİL, İ. :2014 **Dijital Video ile Sinema**, İstanbul: Alfa Yayınevi.
- CARROL, N. : 2016 **Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş**, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, 2.Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- CASTELLS, M. :2008 Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, **Cilt 1 Ağ Toplumunun Yükselişi**, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CHAPMAN, J. : 2009 **Issues in Contemporary Documentary**, United Kingdom: Polity Press.
- CLARKE, J. : 2012 **Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler**, Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- CORNER, J. : 1996 **The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary**, Manchester: Manchester University Press.
- CORNER, J. : 2008 **Documentary Studies': Dimensions of Transition and Continuit, Draft of paper later published (with some amendments to proof)**, Ed. Thomas Austin and Wilma De Jong, Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices. OUP/McGraw Hill, 13-28.
- ÇELENK, S. : 2015 Görsel Gerçekçilik Rejiminin Sonu mu? "Yeni" Medya Döneminde Sinema. **Mülkiye Dergisi**, 39(1), 215-245.
- COŞKUN, E. :2011 **Dünya Sinemasında Akımlar**, 2.Baskı, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- ÇİFTÇİ, A. : 2020 "Başka Türlü Bir Yönetmen", **Ten ve Hafıza: Agnes Varda**, Der. Tolga Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÇÖP DEĞİL. (YouTube İçeriği). : 2017 Türkiye. Cep Hikâyeleri.
- DALY, M.K. : 2008 Cinema 3.0: How Digital and Computer Technologies are Changing Cinema, Doktora Tezi, Columbia University.
- DEBORD, G. : 1996 **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEMOĞLU, E. : 2014 **Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel**, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- DELEUZE, G. : 2014 **Sinema -1 Hareket İmge**, Çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- DE PALMA, B.(YÖN.). : Örtülü Gerçek (Sinema Filmi). Ürdün, ABD. HDNet
2007 Films, The Film Farm.
- DİJK, V. : 2018 **Ağ Toplumu**, Çev. Özlem Sakin, İstanbul: Kafka
Yayınları.
- ELDER, R. B. : 1989 **Image and Identity: Reflections on Canadian Film
and Culture**, Wilfrid Laurier University Press:
Canada, 7.
- ELLİES, J. VE MCLANE, B. : **A New History of Documentary Film**, Continuum,
2005 New York.
- ELSAESSER,T., HAGENER , **Film Kuramı**, Çev. Berhan Soner ve Barış Yıldırım,
M. : (2011) Ankara: Dipnot Yayınları.
- ERDOĞAN, N. : 1993 **Sinema ve Seyirci**, Med-Campus Proje #126
Yayınları:2.
- ERKILIÇ, H. : 2013 “Noel Burch ve Yeni- Biçimci(Neo-Formalist)
Kuram: Prasis Olarak Sinema”. **Sinema Kuramları-2**,
Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınları.
- ERKILIÇ, H. : 2016 “Dijital Sinema: Yapım Pratiği ve Kuramsal
Tartışmalar Üzerine”, **Dijital Sinema Kuramdan
Tekniğe**, Haz. Rıdvan Şentürk ve Ferhat Zengin,
İstanbul: İnsanart Yayınları.
- ERKILIÇ,H.& TOPRAK A. : Belgesel Sinemanın Alternatif Dağıtım Ve Gösterim
2012 Olanığı Olarak İnternet, **The Turkish Online
Journal of Design, Art and Communication -
TOJDAC** April 2012 Volume 2 Issue 2.
- ESEN K. Ş. : 2013 “Sinemada Auteur Kuaramı”, **Sinema Kuramları-2**
Ed.Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınları.

- ESENLER OTOGAR.
(YouTube İçeriği). : 2019 Türkiye. 140 Journos.
- ESPİNOSA, J. G. : 2003 Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Çev. A.Ufuk, Sayı: 12, Nisan-Haziran, 93-102,
<http://www.bagimsizsinema.org/2013/01/mukemmelolmayan-bir-sinema-icin/>, (Erişim Tarihi: 08.10.2020).
- FAURE, E. : 2006 **Sinema Sanatı**, Der.Metin Gönen, İstanbul: Es yayınları.
- FELDMAN, S.: 2003 “The Days before Cristmas and the Days before That” **Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries**, Ed. Jim Leach & Jeannette Sloniowski, University of Toronto Press.
- FERRARİ, P.(Yaz.). : 2008 Gerçekliği Yakalamak: Belgesel Sanatı (Etkileşimli Belgesel). Kanada. Kanada Ulusal Film Kurulu.
- FARUKİ, H. : 2020 **İmajlarla Düşünmek**, Çev. Erdem Üngür, Eskişehir: Yort Kitap.
- FRAMPTON, D. : 2013 **Filmozofi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- FUCHS, C. : 2018 Medya Google Kapitalizmi, **Yeni Medya Kuramları**, Ed. Filiz Aydoğan, Çev. Çağla Çavuşoğlu, 2. Baskı, İstanbul: Der Yayınları.
- GAUDENZİ, S. : 2017 Documenting Reality through Interaction, <https://www.filmexplorer.ch/forum/2017-the-reception-of-moving-images-in-the-digitalera/interactive-digital-narratives-and-moving-images/documenting-reality-through-interaction-sandra-gaudenzi/> (Erişim Tarihi: 29.10.2020).

- GAUDREULT, A. & MARION, P. : 2020 **Kinetantik Dönemeç: On Sorunda Filmin Dijital Çağı**, Eskişehir: Yort Kitap.
- GEOFFREY, N.-S. : 2008 “Sessiz Sinema”, **Dünya sinema Tarihi**, Edit. Geoffrey Nowell – Smith, Çev. Ahmet Fethi, 2.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- GERE, C. : 2019 **Dijital Kültür**, 2.Baskı, İstanbul: Salon Yayınları.
- GERAY, H. : 2002 **İletişim ve Teknoloji Uluslararası Birikim Düzeninde Yeni Medya Politikaları**, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- GLYNNE, A. : 2011 **Belgeseller Nasıl Yapılır Nasıl Dağıtılır**, Çev. Zeynep Mertoğlu Oğur & Nalan Işık Çeper, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- GÜRATA, A. : 2020 Sönmeyen İmajlar, **İmajlarla Düşünmek**, Yaz. Harun Farukı, Çev.Erdem Üngür, Eskişehir: Yort Kitap.
- GÜZEL, E. : 2016 Dijital Kültür Ve Çevrimiçi Sosyal Ağlarda Rekabetin Aktörü: “Dijital Habitus” **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, Cilt:4 Sayı:1
- HANEKE, M.(Yön.). : 2017 Mutlu Son (Sinema Filmi). Fransa. Les Films du Losange.
- HANEKE, M. : 2014 **Haneke Haneke’yi Anlatıyor**, Der. Michel Cıeutat &Philippe Rouyer, Çev. Siren İdemem, İstanbul: Everest Yayınları.
- HANEKE, M.(Yön.). : 1992 Benny’nin Videosu (Sinema Filmi). Norveç. Bernard Lang, Langfilm, Wega Film.

- HEGEL G.W.F. : 2019 **Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler**, Çev. ve Der. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul: Kırmızıkeci Yayınevi
- HEİSE, V. (Yön.). : 2009 24h Berlin - Yaşamın İçinde Bir Gün (Etkileşimli Belgesel). Almanya. İDFA.
- HERZOG, W.(Yön.). : 2005 Ayı Adam (Belgesel Film). ABD.Real Big Production.
- HOLLAND, M. & GABEL, M.(Yaz.). : 2018 Face to Face (Etkileşimli-Sanal Gerçeklik Belgesel).ABD. İngiltere Sanat Konseyi.
- HÜNLER, H. : 2011 **Estetik'in Kısa Tarihi**, Ankara: Doğubatı Yayınları
- JENKINS, H. : 2018 Medya Yöndeşmesinin Kültürel Mantığı, **Yeni Medya Kuramları**, Ed. Filiz Aydoğan, Çev. Esra Çimenci, 2. Baskı, İstanbul: Der Yayınları.
- JENKINS, H. : 2016 **“Cesur Yeni Medya” Teknolojiler ve Hayran Kültürü**, Çev.Nihan Yeğengil, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KAGAN, M. : 1993 **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, 2.Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- KELLNER, D. : 2013 **Sinema Savaşları**, Çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis yayınları.
- KENNEALLY, C. (Yön.). : 2012 **Side By Side** (Belgesel Film). ABD. Company Films.
- KIREL, S. : 2018 **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: İthaki Yayınları.

- KİYARÜSTEMİ A. : 2018 **Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri**, Haz. Paul Cronin, Çev. Pelin Arda, 2.Baskı, İstanbul: Redingot Yayınevi.
- KİYARÜSTEMİ, A. (Yön.). : 1997 Kirazın Tadı (Sinema Filmi).İran. Abbas Kiarostami Productions.
- KOLKER, R. : 2009 **Film, Biçim ve Kültür**, Çev.Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz. 2. Baskı, Ankara: De Ki Yayınevi .
- KOVACS, B. A. : 2010 **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınevi.
- KÖPRÜ, M. : 2018 Görünmeyen Sinema: Eksiltili ve Alan Dışının Film Anlatısı ve Estetiğindeki Yeri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE.
- KÖPRÜ, M. : 2010 Yeni Hollywood'da Yeni Gerçekçilik Arayışı, **Hollywood'a Yeniden Bakmak**, Ed.Y.Gürhan Topçu), Ankara: De Ki Yayınevi.
- KÖPRÜ, M. : 2009 Bazın'ın Dijital Kameraları Eisenstein'in Bilgisayar Efektlerine Karşı: Geleneksel Kuramların Bakışıyla Yeni Film Teknolojileri, Ankara: **İletişim Araştırmaları Dergisi**, 49-79.
- KİLLA. (YouTube İçeriği). : 2020 Türkiye.140 Journos.
- KRACAUER, S. : 2015 **Film Teorisi**, Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.
- KUTAY, U. : 2015 **Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema**, İstanbul: Es Yayınları.

- KÜNÜÇEN, H. & OLGUNTÜRK K. : 2016 “Yeni Film Dili : Amatör Video”, **Dijital Sinema Kuramdan Tekniğe**, Haz. Rıdvan Şentürk ve Ferhat Zengin, İstanbul: İnsanart Yayınevi.
- KUTAY, U. : 2013 **Gerçekliği Öldüren Kamera**, İstanbul: Es yayınları.
- LAFOND, D & LUSSIER, J. (YAZ). : 2012 Ying Jia La Petite Patrie’de Köşe Mağazası(Etkileşimli Belgesel).Kanada. Kanada Ulusal Film Kurulu.
- LAYTON,B.(YÖN.). : 2012 Hayat Avcısı (Belgesel Film). ABD.24 Seven Productions (Madrid), A&E IndieFilms, Channel 4, Film4, Protagonist Pictures, RAW, Randy Murray Productions.
- LİNKİNS, J. : 2013 West Virginia-Based Documentary Site ‘Hollow’ Has Launched, And It Is Magnificent https://www.huffpost.com/entry/hollow-west-virginia_n_3474042 (Erişim Tarihi: 30.10.2020).
- LİSTER, M., JON D., SETH G., İAİN G., KİRAN K. : 2009 **New Media:Critical İnroduction**. London and New York: Routledge.
- LONGFIELD, M. : 2009 Sounds Like Canada, Cineaction, 77: CBCA Complete,16 http://rbruceelder.com/documents/writing/reviews/writing/2009_ReElderOnDocumentary.pdf (Erişim Tarihi: 29.01.2020).
- LOTMAN, M. Y. : 1999 **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev. Oğuz Özügül, 2.Baskı Ankara: Öteki Yayınevi.
- LÓPEZ-GALLEGO, G. (Yön). : 2011 Apollo 18 (Sinema Filmi). Kanada. Dimension Films, Bekmambetov Projects Ltd. , Apollo 18 Productions.
- MANOVİCH, L. : 2018 “Alan Kay ve Evrensel Medya Makinesi”, **Yeni Medya Kuramları**, Ed. Filiz Aydoğan, Çev. Canan Arslan, 2. Baskı, İstanbul: Der Yayınları.

- MANOVICH, L. : 2014 “HTML’den Borges’e Yeni Medya”, **Yeni medyaya Eleştirel Yaklaşımlar**, Ed.Mukadder Çakır, Çev. Sezin Kıpçak Bozkurt İstanbul: Doğu Kitapevi.
- MANOVICH, L. : 1995 What is Digital Cinema <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema> (Erişim Tarihi: 09.05.2020).
- MATARA, B. : 2011 “Belgesel Film”de Anlam Üretimi ve Gerçeklik Üzerine”, **Belgesel Sinema 2009-2010**, Ed. Hakan Aytekin, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- MENDES, J.& ALLISON, L. (Yap.). : 2012 Bear 71 (Etkileşimli Belgesel).Kanada. Kanada Ulusal Film Kurulu.
- MİTRY, J. : 1989 **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- MCKEE, R. : 2017 **Hikâye**, Çev: Orhan Düz, İstanbul: İstanbul Medya Akademisi Yayınları.
- MULVEY, L. : 1974 **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, Çev. Nilgün Abisel <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ahmet.oktan/131334/g%C3%B6rsel%20haz%20ve%20anlat%C4%B1%20sinemas%C4%B1.pdf> (Erişim Tarihi: 24.10.2020).
- MONACO, J. : 2013 **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev: Ertan Yılmaz, 15.Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- MUSSER, C. : 2008 “Cinéma-Vérité ve Yeni Belgesel”, **Dünya sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell – Smith, Çev. Ahmet Fethi, 2.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- MÜKERREM, Z. : 2016 **Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler**, Konya: Literatürk Academia.

- MÜKERREM, Z. : 2012 MÜKERREM, Z. : 2012 **Sinematografi Üzerine Düşünceler**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- NICHOLS, B. : 2007 “Documentary”, Pam Cook Ed. The Cinema Book, 3.Basım, Londra: British Film Institute.
- NICHOLS B.: 2017 **Belgesel Sinemaya Giriş**, Çev.Duygu Eruçman, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- NOUJAIM, J.(YÖN.). : 2013 Meydan (Belgesel Film). İngiltere, Mısır, Amerika Birleşik Devletleri. Noujaim Films, Worldview Entertainment, Roast Beef Productions, BoxMedia.io.
- NOYS B. : 2007. Antiphysis: Werner Herzog’s Grizzly Man, Film-Philosophy, vol: 11. No: 3: ISSN:1466-4615 Online, Universty of Chichester.
- OCAK, E. : 2019 Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda. **SineFilozofi Dergisi**, 4 (8),226-248. DOI:10.31122/ sinefilozofi. 633092.
- OCAK, E. : 2016 Belgesel Sinemanın 3 Boyutlu Olarak Dansla Karşılılaşması: Wim Wenders’in Pina Belgeselinde Mecralararasılık **Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor/ Edebiyat Dergisi**, Lefkoşa: ISSN 1300-7491, Cit:22, Sayı: 86, 2016/2.
- OHAYON, A. : 2018 Watch The Candid Eye, Our Seminal Documentary Series Curator’s Perspective” NFB Blog, <https://blog.nfb.ca/blog/2018/04/24/candid-eye-series/> (Erişim Tarihi:29.01.2020).
- ORR, J. : 1997 **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçivan, Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

- ÖKER, ZUHAL. : 2005 “Kurgusal Dünyanın Gölgesinde Bir Unutkan Jean Baudrillard”, **Kadife Karanlık**, Ed.Nurdoğan Rigel, 2.Baskı İstanbul: Su Yayınevi.
- ÖZDEM, Ö. M. : 2009 Dijital İletişim Çağında Belgesel Sinemada Yükseliş ve/veya Kriz, Ankara: **İletişim Araştırmaları Dergisi**, 111-137.
- ÖZÖN, N. : 2008 **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÖZÇINAR, M. : 2011 “Belgesel Sinemanın Ontolojik Kökeni ve Yarattığı Gerçeklik İmgesi Üzerine Bir Tartışma ” **2009 – 2010 Belgesel Sinema**, Ed. Hakan Aytekin, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- PANAHI, C. & MİRHAHMASB, M. (Yön.). : 2001 Bu Bir Film Değil (Belgesel Film). İran. Jafar Panahi Film Productions.
- PARKAN, M. : 2020 **Brecht Estetiği ve Sinema**, 5.Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- PARKAN M. : 2017 **Sinema Estetiği ve Godard**, 3.Baskı, İstanbul: Kozmos Yayınları.
- PARSA, F. A. & AKÇORA, E. : 2016 Dijital Sinemada Yeni Anlatım Formları: Görsel Efektler, 1.Uluslararası Görsel Sanatlar ve Estetik Sempozyumu 25-28 Ağustos 2016, Greece – Chios. ISBN: 978-605-323-846-1, 219-240.
- PEMBECİOĞLU, N. : 2009 “Belgeselin Sorunları ve Geleceğin Belgeselleri”, **Belgesel Film Üstüne Yazılar**, Ed.Nilüfer Pembecioğlu, 2.Baskı Ankara: Nobel Yayınları.
- PEZZELLA, M. : 2006 **Sinemada Estetik**, Çev. Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- POOL, I. DE S. : 1983 **Technologies of Freedom**, London: Harvard University Press.
- POSTMAN, N. : 2019 **Televizyon: Öldüren Eğlence**, 9.Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- POSTER, M. : 2018 “Neoliberal Söyleme Karşı Alternatif Medyanın Eleştirel Gücünün Alternetifsizliği”, **Yeni Medya Kuramları**, Ed. Filiz Aydoğan, Çev. Ömer Aydınlioğlu, 2. Baskı, İstanbul: Der Yayınları.
- RABİGER, M. : 2020 **Bir Belgeseli Gerçekleştirmek**, Çev. Çiğdem Asatekin & Feyyaz Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ROSENTHAL, L. : 2009 “The future for film has already been written”
<https://www.screendaily.com/the-future-for-film-has-already-been-written/5004727.article>(Erişim Tarihi:18.05.2020).
- ROTHA, P. : 2000 **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, 1. Basım, İzdüşüm Yayınları İstanbul.
- ROTHSTEİN, M. : 1985 37 Documentary Films at the Public, The New York Times,12.Nisan.1985
<https://www.nytimes.com/1985/04/12/movies/37-documentary-films-at-the-public.html>
(Erişim Tarihi: 21.11.2019).
- SAUNDERS, D. : 2014 **Sinemaya Giriş: Belgesel**, Çev. Ali Nejat Kaniyaş, İstanbul: Kolektif Kitap.
- SERTER, S.S. : 2005 Sinemada Biçem: Ömer Lütfi Akad Sineması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, SBE.
- SHELDON, E.M. (Yön.) : The Hollow (Etkileşimli Belgesel). ABD. Tribeca 2013 Film Enstitüsü.

- SMİTH, J. : 2016 Robert Drew ve Özgünlük Politikasının Mirası <http://moviemezzanine.com/robert-drew-essay/> (Erişim Tarihi: 25.12.2019).
- SORENSSEN, B. : 2008 Digital video and Alexandre Astruc's caméra-stylo: the new avant-garde in documentary realized? **Studies in Documentary Film**, Intellect LtdArticle. English language, 2:1, 47-59.
- SUSAM, A. : 2015 **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- STAM, R. : 2014 **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selda Salman & Çiğdem Asatekin İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SÖNMEZ, N. : 2019 Agnes Varda: Bir Sinema Maceraperesti. Altyazı Sinema Dergisi, <https://www.altyazi.net/yazilar/agnes-var-da-bir-sinema-maceraperesti/> (Erişim Tarihi 14.11.2019).
- ŞENTÜRK, R. : 2016 Sinemanın Dramı, **Dijital Sinema Kuramdan Tekniğe**, Haz. Rıdvan Şentürk ve Ferhat Zengin, İstanbul: İnsanart Yayınevi, 7-49.
- TARKOVSKİ, A. : 2009 **Şiirsel Sinema**, Der.John Gianvito, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul Agora Kitaplığı.
- TİMUÇİN, A. : 2017 **Estetik**, 10.Baskı İstanbul: Bulut Yayınları.
- TORUN, A. 2015 Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı, **International Multilingual Academic Journal** Vol.2, No.1.
- TOPÇU, Y.G. : 2013 "Saf Sinemaya Dönüş Denemesi". **Sinema Kuramları-2**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınları.

- TOROSLARDA TİYATRO KURAN KADIN. (YouTube İçeriği). : 2020 Türkiye.+90.
- TUĞBA, E. : 2011 “Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaşan Anlam”, **Belgesel Sinema 2009-2010**, Ed.Hakan Aytekin, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları, 41-50.
- TUNALI, İ. : 1998 TUNALI, İ. : 1998 **Estetik**, 5.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- USUBÜTÜN, S. : 2018 Anlatmadan Anlatmak: Koyaanisquatsi, **SEKANS Sinema Kültürü Dergisi**, Aralık: Sayı,9.
- ÜSTEL, Ö. : 1987 “Bir Sinema Adamının Ardından”, **...Ve Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları, , Kitap 6.
- VARDA, A.(YÖN.). : 2000 Artık Toplayıcılar ve Ben (Belgesel Film). Fransa. C.N.D.P. Canal+, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Ciné-tamaris.
- WINSTON, B. : 2008 **Dünya sinema Tarihi**, Edit. Geoffrey Nowell – Smith, Çev. Ahmet Fethi, 2.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- YALIN, C.O. & GÜNGÖR, A. : 2013 Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması ya da Sinemanın Hakikati, **Sinema Kuramları-2**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınevi, 84-85.
- YAYLAGÜL, L. : 2016 **Kitle İletişim Kuramları**, Ankara: Dipnot Yayınları.

- YEŞİLYURT, M. : 2014 Mükemmel Olmayan Sinema
<https://melekyesilyurt.wordpress.com/2014/12/28/mukemmel-olmayan-sinema/>
(Erişim Tarihi: 08.10.2020.
- YILDIRIM, A. & ŞİMŞEK, H. : 2016 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,**
10.Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- ZİSS, A. : 2016 **Estetik,** Çev. Yakup Şahan, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema ve Televizyon bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Aynı anabilim dalında yüksek lisansını yaptı. Şu anda İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında doktora eğitimine devam etmektedir. Çok sayıda kısa film ve belgesel film çekti. Birçok dizi ve uzun metraj sinema filminde yönetmen asistanlığı yaptı. “Çerde”, “Kafalı”, “Tutunmak”, “Turab”, “Mada” (Mada: 2010-2011 yılı Türkiye’nin en çok ödül alan belgeseli) adlı belgesel filmleri ve “İs” adlı kurmaca filmiyle Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali dâhil olmak üzere ulusal ve uluslararası birçok festivalde çok sayıda ödül aldı. “Salyangoz” adlı kısa film senaryosu Kültür ve Turizm Bakanlığı Geleceğin Sineması, Kısa Metrajlı Film Projelerini Destekleme Yarışmasında Birincilik Ödülünü kazandı. Bunun yanı sıra 11.Uluslararası TRT Belgesel ödülleri proje destek yarışmasında “Uzak” adlı projesiyle en iyi proje ödülünü aldı. Adana Altın Koza Film Festivali, Kayseri Film Festivali ve Altın Safran Belgesel Film Festivali gibi çok sayıda Ulusal ve Uluslararası film festivalinde jüri üyeliği görevlerinde bulundu.

100’ün üzerinde ulusal ve uluslararası film festivalinde ülkesini temsil etti. 30’dan fazla ödül aldı. Şu anda Karabük Üniversitesi Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Bunun yanı sıra uzun metraj filminin senaryo çalışmalarına devam etmektedir. Aynı zamanda bağımsız olarak kısa film ve belgesel film çalışmalarını sürdürmektedir.

Musa AK