

## BELGESEL FİMLERDE KARAKTERLERİN ANLATIYA ETKİSİ: *HAYAT BAZEN* BELGESEL ÖRNEĞİ\*

Cem HAKVERDİ<sup>1</sup>

Öz

Belgesel filmlerin gerçeklik ile ilişkisini sorgulayan çalışmalar çoğu zaman belgesel film aracılığıyla ortaya çıkabilecek olan gerçekliğin yönetmenin gerçekliği olabileceğine vurgu yapmaktadır. Filmsel gerçeklik ve anlatının şekillenmesinde önemli etkileri olabilecek diğer bir unsur da karakterlerin belgeselin yapım sürecindeki durumlarıdır. Durum böyle olsa da mevcut çalışmalar belgeselin öznesi konumundaki kişilerin filmin yapım sürecindeki deneyimlerini aktarmak konusunda sınırlı bir içgörü sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı belgeselin öznesi konumundaki kişilerin belgeselin yapım sürecini nasıl deneyimlediklerini ve filmsel gerçekliği ne yönde etkileyebileceklerini irdeleyerek mevcut çalışmalara katkı sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada amaçlı örnekleme tekniği benimsenmiş ve çalışma için seçilen belgeselin öznesi konumundaki karakterler ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışmaya örneklem olarak karakter odaklı ve gözlemci belgesel yaklaşımı ile gerçekleştirilmiş bir belgesel olan *Hayat Bazen* (*Life Sometimes*, 2017) adlı film seçilmiştir. Örneklem belgeselin yapımcısı ve yönetmeni ile makalenin yazarı aynı kişi olduğu için çalışma otoetnografik yöntemin unsurlarını barındırmaktadır. Bu çalışmanın sonucunda belgeselin öznesi konumundaki karakterlerin, diğer bütün etkenler ile birlikte tartışılan konu özelindeki gerçekliğe etki edebileceği ve anlatının şekillendirilmesinde önemli etkileri olabileceği sonucu çıkarılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sinema, Gözlemci Belgesel, Belgesel ve Gerçeklik, Karakter Odaklı Belgesel, Doğrudan Belgesel

**Jel sınıflaması:** L82, Z, Z0

## THE INFLUENCE OF CHARACTERS ON NARRATIVE IN DOCUMENTARY FILMS: A CASE STUDY OF *LIFE SOMETIMES*

Abstract

Studies on the relationship between documentary films and reality often emphasise that the reality that may emerge through the documentary film may be the director's reality. Another element that can significantly impact the shaping of filmic reality and narrative is the characters' situation while making the documentary. Although this is the case, existing studies offer limited insight into the experiences of the subjects of the documentary during the making of the film. This study aims to contribute to the existing studies by examining how the subjects of the documentary experience the making of the documentary and how they can affect the reality of the documentary. In line with this purpose, a purposive sampling method was adopted in the study, and in-depth interviews were conducted with the characters who were the subjects of the documentary selected for the study. *Life Sometimes* (*Hayat Bazen*, 2017), a documentary made with a character-oriented and observational documentary approach, was chosen as a sample for the study. Since the producer and director of the sample documentary and the article's author are the same person, the study also contains elements of the autoethnographic method. As a result of this study, it was concluded that the characters, who are the documentary's subjects, together with all other factors, can affect the subject's reality under discussion and have essential effects on shaping the narrative.

**Keywords:** Cinema, Observational Documentary, Documentary and Reality, Character-Driven Documentary, Direct Cinema

**Jel classification:** L82, Z, Z0

\*Bu çalışma Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı kapsamında hazırlanmış olan, *Toplumsal Yabancılaşmanın Sinemaya Yansıması: Hayat Bazen* adlı tez çalışmasından üretilmiştir.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Alanya Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, [email@cemhakverdi.com](mailto:email@cemhakverdi.com), ORCID: 0000-0001-7647-8172

## 1. Giriş

Kurgusal anlatılarda rol alan oyuncuların performansları filmin hikâyesinin izleyiciye inandırıcı ve etkileyici bir biçimde aktarılabilmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu nedenle aralarında Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Elia Kazan ve David Mamet gibi isimlerin de bulunduğu pek çok yazar ve yönetmen doğru oyuncu seçimi, oyuncuların nasıl davranması gerektiği, karakterlerin derinliği, oyuncunun film için önemi vb. gibi konularla ilgili çalışmalar yürütmüş ve farklı yönleriyle oyunculuğun önemine dikkat çekmişlerdir (Stanislavski, 2013; Stanislavski, 1989; Strasberg, 1988; Kazan, 1997; Mamet, 1997). Söz konusu belgesel filmler olunca kurgusal anlatılarda olduğuna benzer bir oyunculuktan ve oyuncu seçiminden bahsedebilmemiz pek mümkün değildir. Çünkü belgesel filmler rol yapmayan gerçek kişiler ile ilgilidir ve belgeseldeki kişiler ancak kendilerini oynayabilir veya kendilerini sunabilirler (Nichols, 2017, s.28). Belgesel filmlerde yer alan kişilerin filmin yapım sürecindeki durumları, sadece hikâyenin doğal bir şekilde aktarılabilmesi bakımından değil, aynı zamanda duygunun yaratılması ve film aracılığıyla görünür kılınmak istenen gerçekliğin üzerindeki etkileri bakımından da oldukça önemlidir. Bu nedenle belgeselciler çoğu zaman ele almakta oldukları konuları en etkili ve en doğal biçimde izleyiciye aktarabilecek kişilere ihtiyaç duymaktadır.

Kurgusal anlatılarda yönetmen senaryoda yer alan bir karakterleri en iyi şekilde oynayabilecek olan oyuncuların arayışındadır. Bu doğrultuda oyuncu ajansları, tiyatro okulları veya bunlara benzer diğer kaynaklar filmlere oyuncu bulabilmek için önemli olabilmektedir. Belgesel filmlerde amaç kurgusal bir karakter yaratmak olmadığı için, belgeselcinin arayışı bilgilerini veya deneyimlerini en etkili biçimde aktarabilecek, kamera önünde “iyi” görünebilecek ve “olması gerektiği gibi” davranabilecek gerçek kişilere ulaşmak ve onları filmde yer almaya ikna etmek içindir. Bu süreçte belgesel film yönetmenin filmi için katılımcılar seçebileceği oyuncu ajansına benzer bir kaynak bulunmamaktadır. Belgeselciler için bu kaynak çoğunlukla hayatın içindedir. Doğru kişilerin belirlenmesinde belgeselcinin gerçekleştirmiş olduğu araştırmalar, gözlemler ve sahip olduğu iletişim ağı oldukça önemlidir. Belgesel film aracılığıyla ele alınan bazı konularda katılımcıların kim olduğunun çok bir önemi olmayabilir. Söz gelimi eğitim veya hukuk sistemini konu edinen bir belgesel filmde alanında uzman bir akademisyen veya hukukçuya gidilebilir. Katılımcıların kamera karşısında kendilerini rahat hissedememeleri veya başka herhangi bir olumsuzluk yaşanması durumunda belgeselci alanında uzman diğer kişilere de gidebilir. Ancak bazı belgeseller direkt belirli kişilerin tecrübelerini ya da yaşamlarını filmin merkezine almaktadırlar. Başka bir ifade ile bu filmlerin yapılış amaçları o kişilerin kendileri ile ilgilidir. Bu gibi durumlarda, yaşanabilecek her türlü olumsuzluğa rağmen belgeselcinin

çalışmasına aynı kişiler ile devam etmekten başka pek bir seçeneği bulunmaz. Karakter odaklı belgesel olarak adlandırılan bu tür çalışmalarda (Bernard, 2007, s. 21) film aracılığıyla ortaya çıkabilecek gerçeklik ve duygular çok büyük oranda belgeselin öznesi konumundaki kişilerin ne hissettikleri, ne söyledikleri ve nasıl davrandıkları ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle bu tarz belgesellerde kameranın ve küçük de olsa bir film ekibinin varlığının, belgeselin öznesi konumundaki karakterlerin filmin yapım sürecindeki davranışlarını ne yönde etkileyebileceği konusu, belgesel film aracılığıyla ortaya çıkarılan filmsel gerçekliği irdeleyebilmek bakımından önem arz etmektedir. Belgesel filmlerde yer alan insanlar profesyonel oyuncular değildir. Bu nedenle kamera ile birlikte bir film ekibinin varlığı ve hatta hikâyelerini hiç tanımadıkları çok fazla sayıdaki insanın izleyecek olması ihtimali karakterlerin üzerinde baskı hissetmelerine sebep olabilmektedir. Buna bağlı olarak karakterler duygularını aktarmak konusunda zorlanabilmekte veya çekimser davranabilmektedirler.

Bu çalışmaya örneklem olarak dâhil edilen *Hayat Bazen* adlı belgesel film karakter odaklı bir çalışmadır ([http-2](http://2)). Belgesel aracılığıyla filmin öznesi konumundaki iki ana karakterin yaşamları üzerinden kent ile kırsal yaşamın pratiklerine yönelik eleştiriler getirilmektedir. Diğer bütün belgesel filmlerde olduğu gibi bu çalışmaya dâhil edilen belgeselde de film aracılığıyla izleyiciye sunulan kent ve kırsal yaşama ilişkin gerçeklik, belgeselcinin ele aldığı konu ile ilgili sahip olduğu deneyim ve gözlemler ile birlikte, filmin araştırma sürecinde yapmış olduğu araştırmalardan elde ettiği bulguları “yaratıcı bir biçimde yorumlamasıyla” ortaya çıkmıştır. Belgeselin bir diğer özelliği ise gözlemci belgesel yaklaşımı ile gerçekleştirilmiş olmasıdır. Gözlemci belgesel yaklaşımı ile gerçekleştirilen belgesellerde yönetmen kişilere ve kamera önünde yaşanan olaylara herhangi bir müdahalede bulunmama eğilimindedir. Belgeselci tarafından bu yaklaşımın tercih edilmesindeki temel neden yaşananları yaşadıkları gibi, mümkün olabilecek en gerçek halleri ile izleyiciye aktarmaktır. Bu amaç doğrultusunda belgeselci filmin öznelerini 2,5 yıl süre ile takip etmiştir. Amaç ve yöntem bu olsa da bir belgesel film aracılığıyla, herhangi bir gerçekliği var olduğu gibi aktarabilmek pek çok nedenden dolayı çok olası değildir. Bunun temel sebebi her şeyden önce gerçeklik denen kavramın kendisi ile ilgilidir. Diğer bir neden ise belgesel yapımının olağan süreçleri ile ilgilidir. Bir belgeselin yapım süreci teknik olanakları, yönetmenin “yorumunu” ve karakterlerin durumlarını da kapsamaktadır. Bu sebeplerden dolayı çalışma kapsamında belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisine bir açıklama getirilmektedir. Bir sonraki bölümde ise çalışmaya örneklem olarak dâhil edilen belgeselin yapım özellikleri ile ilişkili olduğu için gözlemci belgesellerin yapım özelliklerine yer verilmektedir. Daha sonra,

çalışmaya örneklem olarak dâhil edilmiş olan belgeselin katılımcıları ile gerçekleştirilmiş olan görüşmelerden elde edilmiş bulgular ile birlikte, belgesel sinemada belgeselin öznesi konumunda yer alan kişilerin anlatının şekillendirilmesindeki ve filmsel gerçekliğin ortaya çıkarılmasındaki etkilerine yer verilmektedir.

## 2- Belgesel Sinema ve Gerçeklik

Belgesel film izlemek üzereyken gerçekliklere tanıklık edileceği düşüncesi belgesel filmleri diğer pek çok anlatı formundan farklılaştırmaktadır. Başka bir ifade ile belgesel filmleri diğer biçemlerden ayıran belirleyici özellik gerçeklik ile kurduğu ilişkidir (Nichols, 2007, s. 161; Adalı, 1986, s. 15). Belgesel sinemanın ne olduğunu tek bir cümle ile tanımlayıp anlaşılır kılabilmek pek mümkün değildir. Fakat belgeseli en yalın haliyle tarif edebilmek için Nichols’a referansla şu tanımlamalar kullanılabilir: “Belgesel sinema gerçeklere değinir” ve “kendileri gerçek olan insanlarla ilgilidir” (2017, s.35). Ancak her şeyden önce gerçeklik kavramının tanımlanmasındaki güçlükten dolayı bu tanımlamalar tek başlarına çok bir anlam ifade etmeyerek eksik kalmaktadır. Çünkü gerçeklik dediğimiz olgunun kapsamı ve anlamı oldukça geniştir. Zaman içerisinde değişiklik de gösterebilen gerçeklik kavramının “toplumsal, politik, kültürel, ekonomik, dini, ahlaki, hukuki, felsefi” vb. gibi pek çok alanda bir karşılığı bulunmaktadır (Adanır, 2015, s.6). İngiliz Belge Okulu’nun kurucusu, yönetmen ve kuramcı John Grierson belgeselin gerçeklik ile olan ilişkisine yaratıcılık ve yorumlama süreçlerini de dâhil ederek belgesel filmler için “gerçeklerin yaratıcı bir biçimde işlenmesi, yorumlanması” tanımlamasını yapmaktadır (Grierson, 1933, s.8). Gerçek olanın ne olduğu, film yapım sürecinde gerçekliğin hangi bölümünün seçildiği ve seçilen bölümü ilgilendiren gerçekliğin ne kadarına ulaşılabildiği konusu bir hayli muğlak iken, bütün bu sürece kaçınılmaz olarak bir de yönetmenin yorumu ve yaratıcı olabilmek amacıyla yapmış olduğu tercihler dâhil olmaktadır. Yönetmen yaratıcı olabilmek için görüntülenmek istenen sahnenin her türlü detayını dilediği gibi yeniden düzenleyebilir (Arhneim, 2002, s.114). Böyle bir durumda ancak filmsel bir gerçekliğin ortaya çıktığından bahsedebilir ki bu da film aracılığıyla temsil edilenler üzerine düşünülmesini gerektirmektedir.

Sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi üzerine paylaşılmış birçok görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerin içinde Roy Arnes *Sinema ve Gerçeklik* adlı çalışmasında sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisini üçlü bir yaklaşımla açıklamaktadır. Çünkü Arnes’a göre aralarında Siegfried Kracauer ve André Bazin gibi isimlerin de yer aldığı bazı kuramcılar, sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi açıklamak bakımından tek yönlü ve dolayısıyla dar bir bakış açısı sunmaktadırlar. Arnes bu düşüncesini Kracauer’in “fiziksel gerçekliğin kefareti” kavramı ve

Bazin'in dışavurumcu stili dışlamış olmasıyla örneklendirmektedir. Armes gerçekliğe yönelik olarak üç temel sinemasal yaklaşım olduğundan bahsetmektedir: gerçekliğin ortaya çıkarılması, gerçekliğin taklit edilmesi ve gerçekliğin sorgulanması (Armes, 2011, ss. 10-11). Bu üç yaklaşımdan ilki belgesel sinema, daha da özelinde bu çalışmanın da odağında yer almakta olan gözlemci belgesel yaklaşımı ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü belgeselcinin amacı bir şeyler yaratmak veya hayal etmek değil insanı, doğayı, olan biten her şeyi mümkün olduğunca müdahalesiz bir biçimde izleyiciye göstermektir.

Belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllara kadar uzanmaktadır. 22 Mart 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından Paris'te gerçekleştirilen toplu gösterim etkinliğinde izletilmiş olan filmler sinema tarihinin ilk filmleri olarak görülmektedir. Her ne kadar bu tarihten önce gösterimler gerçekleştirilmiş olsa da daha önceki zamanlarda kullanılan cihazlar tek bir kişinin film izlemesine olanak tanıyordu. Lumière Kardeşler'in yapmış olduğu gösterimlerde kullanmış oldukları sinematograf adlı cihaz daha öncekilerden farklı olarak bir arada film izlemeyi mümkün kılmıştır. Bu ilk gösterimlerdeki *Bir Trenin La Ciotat Garı'na Girişi* (1895), *Lumière Fabrika'sından Çıkan İşçiler* (1895), *Lyon'daki Cordeliers Meydanı* (1895) gibi gündelik hayatın içindeki sıradan olaylardan oluşan filmler, aynı zamanda belgesel sinemanın ilk örnekleri arasında gösterilmektedir (McLane, 2012, s.9; Saunders, 2014, s. 44). Sinemanın ilk yıllarda üretilmiş olan bu filmlerin önemli bir kısmında kamera bir gözlem aracı olarak kullanılmış ve kamera önünde yaşananlara herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Bu sayede, yaşanmış gerçek olaylar mümkün olabilecek en gerçek halleriyle izleyicilere sunulmuştur. Bu özellikleri sayesinde sinema tarihinin ilk belgeselleri olarak da gösterilebilecek olan bu filmler, aynı zamanda gözlemci belgesel yaklaşımının yapım özelliklerini de taşımaktadırlar. Pek tabii bu filmleri gerçekleştiren yönetmenlerin çalışmalarını belgesel filmlerin ya da gözlemci belgesellerin yapım özelliklerinin bilincinde olarak gerçekleştirmiş olabileceklerinden bahsedebilmemiz mümkün değildir. Henüz çok yeni bir ifade aracı olan sinematografin mevcut potansiyelini gösterebilmesi ve çekilen filmlerin belge değeri taşıyor olması sebebi ile son derece önemli olan bu filmler dramatik yapıdan son derece uzaktadırlar. 1922 yılında Robert Flaherty'nin gözleme dayalı olarak gerçekleştirmiş olduğu *Kuzeyli Nanook* filmi dramatik yapısı ile birlikte etnografik yaklaşım ile gerçekleştirilmiş belgesellerin erken bir örneği olarak kabul edilmektedir. Flaherty belgeselin yapım sürecinde bir Eskimo ailesinin gündelik yaşantısına eşlik ederek onların yaşamı üzerinden Eskimo halkının yaşam koşullarını görünür kılmak istemiştir. Fakat Flaherty filminde çeşitli mizansenlere yer vermesi, filmin yeniden kurgulanmış

olması, kurgulanış biçimi vb. gibi nedenler sebebi ile eleştirilere maruz kalmıştır (Clarke, 2012, s.132). Bu nedenle *Kuzeyli Nanook* her ne kadar dramatik yapıya sahip olan bir belgesel olsa da sinema tarihinde belgesel terimi ilk defa Grierson tarafından, Flaherty'nin *Moana* (1926) filmi için kullanılmıştır (Hardy, 1966, s.13; McLane, 2012, s.9).

Öte yandan, belgesel filmler her ne kadar gerçeklik ile yakın ilişki içinde olsalar da belgesellerin de bir çeşit kurgu olduğunu belirtmemiz gerekir (Austin, 2007, s. 180). Fakat belgesellerin kurgulanış biçimleri kurmaca anlatılara göre oldukça farklıdır. Kurgusal bir filmde bütün detaylar henüz senaryo aşamasındayken tasarlanmaktadır; kim hangi cümleleri kuracak, bir diğeri başkasına nasıl cevap verecek, karakter bir diyalog sonunda nereye bakacak ve nasıl tepki verecek, bu esnada hangi kıyafetleri giyecek, mekâna hangi kapıdan girecek ve içeri girdiği zaman nereye oturacak... Belgesel filmlerin kurgusunda bu türden düzenlemelere pek sık rastlanmamaktadır. Fakat bu durum belgesel filmlerin kurgulanmadığı anlamına gelmemektedir. James Clarke belgesel filmlerin “yapılandırılmış ve kurgulanmış” olan diğer anlatılara kıyasla çok daha “dürüst ve soylu” bir konuma yerleştiriliyor olmasından duyduğu rahatsızlığı ifade ederek, belgesel film malzemelerinin de seçildiğini ve manipüle edildiğini aktarmaktadır. Ancak bu türden düzenlemeler kurgusal olan anlatılarda senaryo aşamasında planlanırken belgesel filmlerde daha çok kurgu sürecinde gerçekleştirilmektedir (Clarke, 2012, s. 123). Yönetmen D.A. Pennebaker'ın *Baby* (1954) filminin kurgu sürecinde filmin üretim sürecinde malzemeye bir hikâye dayatmak veya yönlendirmek yerine, hikâyenin ve ritmin montaj aşamasında ortaya çıkmasının gerektiği yönündeki düşüncesini paylaşmış olması, kurgunun belgesel filmlerdeki rolünün ve öneminin anlaşılması bakımından önemlidir (Saunders, 2007, s.10).

Oyun yazarı Eugène Ionesco “Gerçeğin sayısız veçhesi ve yine ona ulaşmayı mümkün kılan sayısız yol vardır, bunlar arasında kendiniz için en uygun olduğuna inandıklarınızı seçin” diye belirtmektedir (Clarke, 2012, s.25). Fransız oyun yazarının gerçeklik hakkındaki bu yaklaşımı hayatın her alanında uygulanabileceği gibi pek tabii belgesel sinema için de geçerlidir. Belgesel sinemada da gerçeğe ulaşmanın ve gerçekliği aktarmanın çok sayıda yolu bulunmaktadır (Bordwell, 2008, s. 338). Gerçek hayatta olan biteni izleyiciye olduğu gibi anlatabilmeye en yakın olan yöntemlerden biri gözlemci belgesel yaklaşımıdır.

### 3. Yapım Özellikleri Bakımından Gözlemci Belgeseller

1950’li yılların sonlarına doğru Amerika, Kanada ve Avrupa’da yaşanan teknolojik gelişmeler kolay taşınabilen 16mm kameraların ve senkronize ses kaydının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Ortaya çıkan yeni teknolojiler sadece belgesel filmlerin değil, kurmaca ve deneysel anlatıların da yapım biçimlerine etki etmiştir (McLane, 2012, s. 219). Gözlemci belgesellerin ortaya çıkmasında teknolojik gelişmelerin çok önemli payı olsa da tek faktör bu değildir. Genel anlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmlerinin, belgeselcileri gündelik hayatı olan akışı içinde aktarmak üzere teşvik ettiğinden bahsedebilmemiz mümkündür. Öte yandan televizyonda gösterilmek üzere içeriklere ihtiyaç vardır ve haber yayıncılığı yapan kuruluşlar televizyon gazeteciliğine dair yeni bir yaklaşım arayışındadır (Bordwell ve Thompson, 2019, s. 435). Kolay taşınabilen kameraların ve senkronize ses kaydının ortaya çıkması ve diğer faktörler ile birlikte aralarında Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert Maysles gibi isimlerin de yer aldığı pek çok belgeselci olan biteni kendi olağan akışı içinde izlemeye yönelip, “yaşamı yaşandığı gibi gösterme” çabasına girişmişlerdir.

Gözlemci belgesel yaklaşımında belgeselci yaşanan olaylara herhangi bir müdahalede bulunmayarak olan biteni doğrudan aktarma eğilimindedir (Nichols, 1991, s. 38). Bu nedenle gözlemci sinema, doğrudan sinema olarak da bilinmektedir (Buckland, 2015, s. 162). Gözlemci belgesel (observational documentary) -ya da doğrudan sinema (direct cinema)- ile sinema gerçek (cinéma vérité) yaklaşımları zaman zaman karıştırılarak yanlış bir şekilde birbirlerinin yerlerine kullanılabilir. Temelde her iki yaklaşımın da amacı gerçeklere ulaşmak olsa da gerçeği ortaya çıkarmak için izlemekte oldukları yöntemler bakımından bazı farklılıklara sahiptirler. Gözlemci belgesel yaklaşımında belgeselci görünmez olmayı tercih eder. Yani olaylara herhangi bir müdahalede bulunmadan, gözlemci olarak olayları izleyerek filmi için gerekli olabilecek bir şeylerin ortaya çıkmasını beklerler (Vogels, 2005, s.3). Oysa sinema gerçek yaklaşımında belgeselci açık bir şekilde katılımcı konumundadır. Belgeselciler zaman zaman karakterleri ve olayları “kışkırtarak” gerçeği ortaya çıkarma eğiliminde olurlar (Teksoy, 2005, s.503).

Gözlemci belgesel yaklaşımı ile çalışmalar yürüten belgeselciler filmlerini yönetmediklerini, yaşananları kendi akışı içinde takip ettiklerini iddia etmektedirler. Bu nedenle bu yaklaşım ile çalışmalar gerçekleştiren belgeselcilerin filmlerinin sonuna baktığımız zaman, yönetmen ibaresinin çoğu zaman kullanılmadığını görürüz. Örneğin Robert Drew tarafından gerçekleştirilmiş olan *Önseçim* (Primary, Robert Drew, 1960) adlı belgeselin sonunda Drew kendisi için *conceived by* (tarafından tasarlanmış, düşünülmüş) ve *produced by* (tarafından

yapılmış) ifadelerini kullanmayı tercih etmiştir. Gözlemci belgesellerin birçoğu gündelik yaşamda karşılaşılabilecek “sıradan” hikâyelere odaklanmış gibi görünebilmektedir. Ancak gözlemci belgesellerin birçoğunda “gizli bir gündemin” bulunuyor olması muhtemeldir. Buckland, gözlemci belgeselleri açıklamaya yönelik ele aldığı yazısında şu retorik soruları sormaktadır: “Wiseman’ın *Lise (High School)*, Frederick Wiseman, 1968) belgeselini çekmesinin amacı sadece okulların nasıl işlediğini göstermek midir? Yoksa eğitim sistemine bir eleştiri mi getirmektedir?” (2015, s.162). Belgeseli izlediğimiz zaman anlarız ki film aracılığıyla sadece eğitim sistemine değil, sosyal ve kurumsal yapılara yönelik bir eleştiri de getirilmektedir. Aslında Wiseman filmin merkezine bir okulu alarak eğitim sistemi ile birlikte dayatılan cinsiyet rollerine, tektipleştirmeye ve daha pek çok baskıyı gündeme getirerek Amerikan toplumuna yönelik bir eleştiri getirmektedir. Wiseman’ın kendi filmlerinin gerçekliği ile ilgili yaptığı tanımlama da oldukça önemlidir. “Gerçeklik kurguları” olarak tanımlamakta olduğu filmlerinin gerçekliği nesnel olarak temsil etme niyetinde olmadığını -belki de olamayacağını- belirterek, gördüklerini ve bulduklarını aktarmak amacıyla olduğunu savunmaktadır. (Aufderheide, 2007, s. 52).

Gözlemci belgesel yaklaşımının önemli örnekleri arasında yer alan *Önseçim, Lise, Karda Yürüyenler (Les Raquetteurs)*, Michel Brault, Gilles Groulx, 1958), *Seyyar Satıcı (Salesman)*, Davis Maysles, Albert Maysles, Charlotte Zwerin, 1969) vb. gibi filmlerde belgeselciler yaşamı sadece olduğu gibi kaydetmek ile yetinmemiş, olan biteni olduğu gibi aktarabilmek arzusuyla filmlerin kurgu sürecine mümkün olabilecek en az müdahalede bulunma eğiliminde olmuşlardır (Nichols, 2017, s. 191). Bir belgeselin kurgu sürecine az müdahalede bulunmak herhangi bir metne bağlı olmamak, müzik kullanmamak, dış anlatıcıya ve ses efektlerine yer vermemek, sık sık kesmeler yapmak yerine daha uzun planlar kullanmayı tercih etmek vb. gibi anlamlara gelebilmektedir.

Gözlemci belgesellerin yapımında çekimlerin tamamlanması diğer belgesel yapım yöntemleri ile kıyaslandığında daha uzun sürebilmektedir. Zira yaşananlara herhangi bir müdahalede bulunmama eğiliminde olan belgeselci “kamarasını bir gerilim ortamına götürmekte ve bir kriz çıkmasını umutla beklemektedir” (Barnouw, 1993, s. 254) ve bunun gerçekleşmesi zaman alabilmektedir. Benzer şekilde kurgu süreçleri de kurgusal anlatılara kıyasla çok daha uzun sürebilmektedir. Önceden tasarlanmış bir senaryonun olmayışı ve aslında filmin çok büyük oranda kurgu sürecinde ortaya çıkıyor olması sebebi ile çok sık değişiklikler yapılabilmekte ve hatta zaman zaman kurgu devam ederken yeni çekimlerin gerçekleştirilmesine ihtiyaç duyulabilmektedir. Zira Walter Murch’un de belirttiği gibi kurgu sadece bir takım görüntüleri



bir araya koymak işi değil, “bir yolun keşfidir” (Murch, 1995, s. 3-4). Söz konusu belgesel filmler olunca denenmesi gereken çok fazla yol olabilir ve bu da doğal olarak kurgu sürecinin de öngörülenden daha uzun sürmesine neden olabilmektedir.

Gözlemci belgesellerin yapım yaklaşımlarını anlayabilmek için, bu yaklaşımın ilk ve önemli örnekleri arasında yer alan *Önseçim*'e filmine bakmak yerinde olacaktır. Belgeselde Robert Drew; Richard Leacock, Terence Macartney-Filgate ve Albert Maysles ile birlikte Demokrat Parti'nin önseçim sürecinde başkanlık için yarışmakta olan adaylardan John. F. Kennedy ve Hubert Humphrey'in Wisconsin'deki seçim kampanyalarını takip etmektedir. Çekimleri büyük oranda Maysles tarafından gerçekleştirilen film için 7,5 saatlik görüntüden 50 dakikalık bir belgesel ortaya çıkmıştır (McLane, 2012, s. 225). Daha önceleri *Life Magazine* adlı dergide muhabir olarak çalışmakta olduğundan bahseden Robert Drew, film hakkında verdiği bir röportajda daha önce kullanılması mümkün olmayan taşınabilir bir kameraya, kamera ile birlikte ses kayıt olanağına ve yakınlaştırma (zoom) yapabilme özelliği olan bir lense sahip olduklarından bahsetmektedir ([http-1](#)). Sahip oldukları bu yeni teknik olanaklarla bir hikâye arayışına girmiş olduklarından bahseden Drew, bu esnada Demokrat Parti'nin başkanlığı için Wisconsin'de seçim kampanyası yürütmekte olan John F. Kennedy'yi takip etmenin çok etkileyici olabileceğini düşünmüş olduğunu aktarmaktadır. Drew'un, Kennedy'yi belgesel filmde yer almaya ikna etmek için kurmuş olduğu cümleler gözlemci belgeselleri en yalın haliyle tanımlamak bakımından önemlidir. Drew, Kennedy ile arasında geçen diyalogda yürütülmekte olan seçim kampanyasını “beş gündüz ve gece takip etmek” istediğini ve bu amaç doğrultusunda “yanında sürekli bir kameranın ona eşlik etmesi gerektiğini” söylemiş, Kennedy ise ona “Bunu neden yapmalıyım?” sorusuyla yanıt vermiştir. Belgeselci kendisine bunun “yeni bir gazetecilik yöntemi” olduğunu ve bu sayede “süreç içinde neler olup bittiğinin en yalın haliyle izlenebileceğini”, “belgeselin yapım sürecinde kendisini hiç yönlendirmeyeceğini”, “sorular yöneltmeyeceğini”, “herhangi bir metin oluşturmayacaklarını” belirtmiş ve sadece “kendisi ile birlikte hareket ederek onu takip etmek zorunda olduğunu” ifade etmiştir. Kennedy'nin tekrar “Bunu neden yapmalıyım?” sorusunu yöneltmesi üzerine belgeselci “Bu gerçek bir Wisconsin tarihi olacak” yanıtını vermiştir ([http-1](#)). Bu yöntemler ve amaç doğrultusunda belgeselci film aracılığıyla Wisconsin'deki gündelik hayattan kesitler sunmaktadır. Kamera başkanlık seçimleri için mücadele eden Kennedy ve Humphrey'in oldukça yakınında, onlarla birlikte hareket etmektedir. Kamera onları sadece kamusal alanlarda değil, bazen otel odası ya da arabalarının içi gibi özel alanlarda da takip etmektedir. Kamera eldedir ve önceden planlanmış sahneler bulunmamaktadır. Bu sayede izleyici kendisini iki aday

ile birlikte hareket ediyormuş gibi hissedebilmektedir. Robert Drew ile Kennedy arasında geçen diyalogdan da anlaşılacağı üzere kamera uzun süreler kayıta olmalı ve karakterler ile beraber hareket etmelidir. Burada amaç karakterleri olabildiğince uzun süre takip ederek hikâyeyi anlatmaya yetecek olaylara tanıklık etmek ve bu tanıklıkları kayıt altına almaktır. Çekimlerin gerçekleştirilmesi için herhangi bir senaryo oluşturulmadığı gibi çekimler esnasında karakterlere herhangi bir müdahalede bulunulmamakta ve kendilerine sorular yöneltilmemektedir.

Bütün bu çabaya rağmen belgesel film aracılığıyla aktarılanların mutlak bir gerçekliğinin olduğundan bahsedebilir miyiz? André Bazin “Kameranın gösterdiğini anlamak onun neyi, neden dışarıda bıraktığını bilmekle yakından ilişkilidir” diye belirtmektedir (Bazin, 2005, s.30). Bu görüş sadece gözlemci yöntem ile gerçekleştirilmiş olan filmlerin değil, daha genel anlamda belgesel sinemanın doğası hakkında önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Belgesel film yapımında filme dâhil edilenler ile filme dâhil edilmeyip gösterilmeyenler üzerine mutlaka düşünülmesi gerekmektedir. Ayrıca bir önceki bölümde aktarıldığı üzere belgesel sinemanın gerçekliğini etkileyen pek çok başka unsur bulunmaktadır.

#### 4. Yöntem

Bu çalışma belgesel filmlerde belgeselin öznesi konumunda yer alan katılımcıların belgeselin yapım sürecindeki deneyim aktarımları üzerinden, katılımcıların anlatı üzerindeki etkilerini saptayabilmek ve bu deneyimlerin belgesel aracılığıyla ortaya çıkabilecek olan filmsel gerçeklik üzerine olabilecek etkilerini irdeleyebilmek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma aracılığıyla iki temel soruya yanıt aranmaktadır:

- 1- Bir belgesel filme katılımcı olup, belgeselin öznesi konumunda yer almak katılımcılar tarafından nasıl deneyimlenmektedir?
- 2- Katılımcıların filmin yapım sürecindeki deneyimlerinin belgeselin içeriğine ve belgesel aracılığıyla ortaya çıkabilecek olan filmsel gerçeklik üzerine olabilecek muhtemel etkileri nelerdir?

Türkiye’deki mevcut çalışmalar belgesel sinemanın gerçeklik ile ilişkisini belgeselin öznesi konumundaki kişilerin deneyim aktarımları üzerinden sorgulamak konusunda sınırlı bir içgörü sunmaktadır. Belgesel sinemanın gerçeklik ile ilişkisini konu eden çalışmalara bakıldığı zaman daha çok yönetmenin film yapım sürecindeki etkileri ve teknik olanakların sınırlamaları üzerinden yürütülmekte olduğu görülmektedir. Bu çalışma aracılığıyla mevcut çalışmalara,

karakterlerin doğrudan deneyim aktarımlarının da dâhil ederek katkı sağlanması hedeflenmektedir. Çünkü özellikle filmin merkezine karakterleri yerleştiren karakter odaklı belgesel film çalışmalarında katılımcıların yapım sürecindeki etkisi filmin yönetmeni ya da teknik olanakların sınırlamaları kadar önemli olabilmektedir.

Çalışma kapsamında amaçlı örnekleme tekniği benimsenmiş ve örneklem olarak *Hayat Bazen* (2017) adlı belgesel film seçilmiştir. Çalışmaya örneklem olarak bu belgeselin seçilmesindeki iki temel neden bulunmaktadır. Bu nedenlerden ilki belgeselin yapım özellikleri ile ilgilidir. Karakter odaklı bir çalışma olan belgeselin yapım sürecinde katılımcılara ve etraflarında yaşanan olaylara herhangi bir müdahalede bulunulmayarak gözlemci belgesel yaklaşımının yapım özellikleri benimsenmiştir. Bu haliyle düşünüldüğü zaman bahsi geçen çalışma belgesel sinemada anlatının şekillenmesi ve ortaya çıkabilecek filmsel gerçekliğin belgeselin öznesi konumundaki katılımcıların deneyimleri üzerinden sorgulanabilmesi bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çalışmaya örneklem olarak bahsi geçen belgeselin seçilmesindeki ikinci neden ise çalışmanın yazarı ile çalışmaya örneklem olarak belirlenen belgeselin yapımcı ve yönetmenin aynı kişi olmasıdır. Bu nedenle çalışma otoetnografik yöntemin unsurlarını barındırmaktadır.

Belgeselin öznesi konumunda yer alan katılımcıların anlatıya ve filmsel gerçekliğe ne yönde etki edebileceğinin saptanabilmesi için belgeselin öznesi konumunda yer alan iki katılımcı ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yarı-yapılandırılmış biçimde tasarlanan görüşmelerde katılımcılara yöneltilmek üzere 10 soru belirlenmiştir. Görüşmeler sırasında katılımcılara yöneltilmiş olan 10 sorunun ilk 3'ü daha genel sorulardır. Bu soruların katılımcılara yöneltilmesindeki amaç rahat bir başlangıç yapıp konuya giriş yapılmasıdır. İkinci grup içinde yer alan diğer 7 soru ise katılımcıların belgeselin yapım sürecindeki deneyimlerini saptayabilmek amacıyla hazırlanmıştır. Karakterlerin aşağıdaki sorulara vermiş oldukları yanıtlardan yola çıkarak kendilerine başka sorular da yöneltilmiştir. Görüşmeler sırasında katılımcılara şu temel sorular yöneltilmiştir:

### **1. Grup sorular:**

- 1- Belgesel film izler misiniz?
- 2- Sizce belgesel filmlerin yapılış amaçları neler olabilir?
- 3- Belgesel filmlerin gerçekliği hakkında neler söylemek istersiniz?

## 2. Grup sorular:

- 1- Belgeselin yapım sürecinde sizi en çok zorlayan durumlar neler oldu?
- 2- Belgeselin yapım sürecinde belgeselin çekimlerini yönlendirdiğinizi hissettiğiniz anların olduğunu düşünüyor musunuz?
- 3- Belgeselin yapım sürecinde ne kadar “kendiniz” olabildiniz?
- 4- Belgeselin genel olarak izleyiciye sunduğu gerçeklik algısında sizin rolünüzü nasıl görüyorsunuz?
- 5- Günlük yaşantınızdaki davranışlarınız ile belgesel filmin çekim zamanlarındaki davranışlarınızın örtüştüğünü düşünüyor musunuz?
- 6- Belgeselin son halini izlediğinizde kendi katkılarınızı nasıl değerlendirdiniz?
- 7- Eklemek istediğiniz başka düşünceler var mı?

Derinlemesine görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler esnasında ses kayıt ve not alma tekniklerini kullanılmıştır. Görüşmeler gerçekleştirilmeden önce katılımcılara çalışmanın amacından ve kapsamından bahsedilmiş, elde edilen verilerin hangi amaç için kullanılacağı açıklanmış ve kendilerinden onam formu alınmıştır. Görüşmeler Alanya Üniversitesi'nin 25.06.2024 tarih ve 07 sayılı etik kurul kararına müteakiben gerçekleştirilmiştir.

## 5. Analiz ve Bulgular

### 5.1. *Hayat Bazen* Belgeseli Hakkında

*Hayat Bazen* metropol tipi yaşam tarzının üzerlerinde oluşturduğu çeşitli baskılardan yorulup, daha sakin ve daha doğal bir yaşam sürmek amacıyla Bozcaada'ya yerleşen otuzlu yaşların başlarındaki bir çiftin hikayesine odaklanmaktadır. Belgesel aracılığıyla izleyiciler katılımcıların İstanbul'da geçirdikleri son altı aylarına ve Bozcaada'daki yeni yaşantılarından iki yıllık süreçten kesitlere tanıklık etmektedirler. Belgeselin yayımlandığı web sayfasında filmin içeriği ile ilgili açıklama kısmında şu bilgiler yer almaktadır:

Büyükşehirlerde yaşam birçok açıdan oldukça yorucu. Çoğumuz yaşadığımız şehirlerden çıkıp daha sakin bir yaşam sürmenin hayalini kuruyoruz. Merve ve Haluk'un da böyle bir hayali vardı. 2017 yılında İstanbul'daki işlerinden istifa edip Bozcaada'ya yerleşerek bu hayali gerçekleştirdiler. Sanıldığının aksine bu süreç çok da kolay olmadı. Bu belgesel onların İstanbul'daki son birkaç aylarından, taşınma sürecinden ve Bozcaada'daki yeni yaşamlarından kesitler içeriyor.

Çekimleri 2,5 yıl süren belgeselin bir senaryosu bulunmamaktadır. Çekimler sırasında karakterlerin davranışlarına yönelik herhangi bir müdahalede bulunulmamış, kendilerine sorular yöneltilmemiştir. Belgeselin yapım sürecinde kamera mümkün olabildiğince karakterler ile beraber hareket ederek onların yaşamlarına tanıklık etmiştir. Bu yapım özellikleri ile düşünüldüğü zaman film gözlemci belgeselin yapım özelliklerine sahiptir. Belgeselin çekimlerinin ve kurgusunun tamamlanabilmesi başlangıçta öngörülen sürenin oldukça üzerinde mümkün olabilmıştır. Gözlemci belgesellerin yapım özellikleri düşünüldüğü zaman çekimlerin ve kurgunun tamamlanması için geçirilen sürenin tahmin edilenin üzerinde tamamlanmış olması anlaşılır bir durumdur. Zira çalışmada Barnouw’a referansla aktarıldığı üzere belgeselci “kamarasını bir gerilim ortamına götürmüş ve bir kriz çıkmasını umutla beklemiştir” ve bunun gerçekleşmesi zaman almıştır (1993, s. 254). Yine Murch’un ifade ettiği gibi (Murch, 1995, s. 23) kurgu sürecinde denenebilecek yollar oldukça fazladır. Ayrıca belgeselin çekimlerinin 2,5 yıl sürdüğü de düşünülecek olursa, filmin tamamlanmasının öngörülen sürenin üzerinde gerçekleşmiş olması anlaşılabilir bir durumdur. Bahsi geçen belgeseldeki “gerilim ortamı” karakterlerin büyükşehirle, kırsaldaki yaşam koşullarıyla, yeni yerleştikleri bölgedeki farklı sosyal ve kültürel geçmişe sahip olan kişilerle kurmuş oldukları ilişkilerle ve birbirleriyle olan ilişkileri ile ilgilidir. Belgeselci film aracılığıyla bütün yaşamlarını İstanbul’da geçirmiş olan karakterler için “Büyükşehir dışında başka bir yaşam ne kadar mümkün?” başta olmak üzere; “Kırsal kesimde yaşayan farklı sosyo-ekonomik statüden olan yerel halk ile iletişim kurmakta zorlanacaklar mı?”; “Zaman kavramının oldukça farklı deneyimlendiği kırsal hayatta, büyükşehirde özgü alışkanlıklarından vazgeçebilecekler mi?”; “Modern dünyanın kurallarını bozabilecekler mi? Yoksa şehri de arkalarından götürecekler mi?” vb. gibi sorulara yanıtlar aramakta ve bu sayede kent yaşamı ile kırsal yaşamın pratiklerini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Belgesel tamamlandığı 2017 yılında Türkiye’de *Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali* ve *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali*’nde; *Middle East Now Film Festivali* kapsamında ise İtalya’da gösterilmiştir. Daha sonra 2018 yılında Bulgaristan’ın Burgaz şehrinde düzenlenen *Burgaz Uluslararası Film Festivali*’ne de katılım sağlayarak festival sürecini tamamlamış, 2022 yılından bu yana ise *Youtube* üzerinden izlenebilmektedir.

## 5.2. Belgeselin Yapım Sürecinde Karakterlerin Durumu: *Hayat Bazen* örneği

Erving Goffman *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı çalışmasında gündelik yaşamdaki insan ilişkilerini tiyatro üzerinden, tiyatroya özgü bazı kavramları kullanarak açıklamaktadır. Goffman’a göre insanlar sosyal etkileşimlerinde tıpkı tiyatro sahnesindeki benzer biçimde

çeşitli roller sergilemektedirler (Goffman, 2021, s. 79). Goffman'ın çalışması tıpkı gündelik yaşamda olduğu gibi, belgesel sinemada benliğin sunumu konusunda da açılım sağlamaktadır. Belgeselin katılımcılarından herhangi bir rol yapması beklenmiyor olmasına rağmen, gündelik yaşantısında belirli roller icra etmekte olan bir insanın belgeselin yapım sürecinde var olan kameranın ve belgesel ekibinin varlığı ile birlikte, potansiyel gösterimlerde bir izleyici karşısına çıkacaklarını bile bile “kendisi gibi” olup, kendi gerçekliklerini olduğu gibi aktarabilmesi mümkün olabilir mi? Çalışmaya örnekleme olarak dâhil edilen belgesel film özelinde bu pek mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Belgeselin her iki öznesi de kendilerine bu konu ile ilgili olarak yönlendirilen sorulara kameranın ve film yapımcısının varlığının üzerlerinde oluşturmuş olduğu baskından bahsetmektedirler:

Tam olarak kendim gibi olamadığımı düşünüyorum. Bir değer üzerinden belirtmem gerekirse 5 üzerinden 3 kadar kendim olabilmişimdir en fazla. Burada benim için birkaç farklı sebep vardı. Her şeyden önce kameranın varlığı önemli bir sebepti. Şu an burada başka herhangi bir şey için de kamera açılrsa ben yine çok fazla kendim gibi olamayabilirim. Bu biraz benimle ilgili bir şey de olabilir, bilemiyorum. Kameranın olduğunu bilmek izleniyor olduğumu hissettiriyor. Böyle bir durumda daha ölçülü olmalıyım, cümlelerimi daha özenli seçmeliyim vb. gibi düşünceler geliyor aklıma. Aynı zamanda dış görünüşümün nasıl olduğunu merak ediyorum. Bu da benim kaygılanmama neden oluyor olabilir. Bir taraftan da anlatacaklarımı çok fazla insanın izleyecek olması düşüncesi var. Ayrıca içinde bulunduğumuz durum tabii ki. İstanbul'dan yeni ayrılmış, İstanbul'a 8-10 saat uzaklıkta olan küçük bir adada yeni bir yaşama başlamanın belirsizliği ve onun getirdiği bir sürü farklı düşünce vardı. Bir yandan da kamera sürekli açık ve olan biteni kayıt altına alıyordu (Merve Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024).

Tiyatroda yukarıdan oynamak diye bir şey vardır. Normalde bir insan güler ama en arkadaki seyirciye kadar ulaşabilmek için çok daha yukarıdan gülerler ya, böyle de bir şey vardı. Ben bir şey güldüysem biraz fazladan gülmüş olabilirim. Veya herhangi küçük bir şaka ile geçirilebilecek bir konuyu kameranın varlığını da bildiğim için o şakanın üzerine biraz daha gitmiş olabilirim. Onun ilgi çekici olabileceğini düşünmüş olabilirim o sırada. Yani kameranın orada olduğunu bildiğim sürece ister istemez davranışlarımın doğal olmadığını düşünüyorum. Yüzde yüz bir yapaylıktan ya da yüzde yüz bir doğallıktan bahsetmiyorum. İkisinin arasında değişen bir şey. Bu tabii benimle alakalı bir durum. Yönetmen bana herhangi bir yönlendirmede bulunmadı, içgüdüsel olarak “kameralara oynamak” diye bir şey var sanırım, sanki bazı anlarda kameralara oynadığımı hissediyorum. Zaten sosyal bir ortama girdiğimizde bile ne kadar doğal davranıyoruz ki? (Haluk Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024).

Siegfried Kracauer, Marie Epstein'e referansla “hiçbir profesyonel taklidin bir topçunun ya da bir balıkçının hayranlık uyandıran jestlerini üretemeyeceğinden” bahsetmektedir. Kracauer'e göre kurmacaya dayalı anlatılarda profesyonel olmayan insanların oyuncu olarak tercih

edilmesi belgesel yaklaşımı ile ilgilidir ve oyuncu olmayan kişiler gerçekliği aktarmak konusunda çok daha etkili olabilmektedir (Kracauer, 1960, s. 98). Ancak çalışmanın katılımcıları tarafından aktarıldığı üzere kameranın varlığı, hikâyelerinin çok fazla kişi tarafından izlenecek olması vb. gibi sebeplerle belgeselin öznelere üzerlerinde bir baskı hissetmiş ve kendilerini rahat ifade etmekte zorlanmışlardır. Belgeselcilerin katılımcı bir yaklaşımla filmlerini gerçekleştirmeyi tercih ettikleri sinema gerçek yaklaşımının öncü filmleri arasında yer alan *Bir Yaz Günceci (1961)* adlı belgesel de karakterin üzerinde hissetmiş olduğu bu baskıya vurgu yaparak başlamaktadır. Filmin hemen başlarında Jean Rouch, Edgar Morin'e insanları bir masanın etrafına oturtarak konuşturmalarının iyi bir fikir olabileceğinden bahsetmekte ve ona "Ortada bir kamera varken bir konuşmayı nasıl normalmiş gibi kaydedebiliriz ki?" diye sormaktadır. Daha sonra Rouch, Marceline'i işaret ederek onun kamera önünde ne kadar rahat olup olamayacağına yönelik bir soru yöneltmektedir. Morin'in bu soruya yanıtı "Deneyebilir." olur. Ancak Marceline daha en başında epey zorlanacağını düşündüğünü ifade etmektedir: "Kesin tedirgin hissedeceğim." Rouch'un sormuş olduğu "Sizi tedirgin eden nedir?" sorusuna kesin bir yanıt alamayız ama Marceline kendisini hazır hissetmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Sinema gerçek yaklaşımı ile çalışmaya dâhil edilen belgeselin yapım tekniği olan gözlemci belgesel yaklaşımı arasında temel farklılıklar olsa da belgeselin katılımcılarının üzerlerinde hissetmiş oldukları baskının anlaşılabilir olması bakımından bu önemli bir örnektir. Marceline tarafından paylaşılmış olan "tedirginlik" ve kendini "hazır hissetmeme" duygularına benzer bir şekilde Merve de bazı paylaşımlarda bulunmuştur:

Ben gündelik hayatımda bile kurduğum cümleleri oldukça özenle seçmeye çalışırken bir de bunların kayıt altına alınıyor olması... Sanki dünyanın en önemli açıklamalarını yapıyormuşum gibi kaygılarım oldu. Her şey kayıt altına alınıyor, ben bunu tekrar düzenleyemem ve bunun bir geri dönüşü yok gibi bir düşünce oluştu. Bu benim için oldukça zor bir süreçti. Bu tabii o zamanki düşüncelerim. Şu an olsa muhtemelen çok daha rahat olurum. Çünkü artık zihinsel olarak çok daha rahatım. O zaman zaten kendi kendime de rahat değildim, çünkü her şey bizim için çok yeniydi (Merve Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024).

Bill Nichols gözlemci belgesellerin yapım yöntemine ilişkin olarak "toplumsal oyuncular yaşamlarına devam ederken kamera orada değilmiş gibi onları izler" diye belirtmektedir (Nichols, 2007, s. 169). Ancak buradaki "miş" gibi vurgusu oldukça önemlidir. Çünkü kameranın varlığını görmezden gelebilmek ya da tamamen untabilmek profesyonel olmayan oyuncular için pek de kolay değildir:

Ben kamerayı ne kadar görmesem de, ne kadar arkadan ya da uzaktan takip ediyor olsa da filme alındığımı biliyordum. Bunu biliyor olmak yeterli zaten. Çünkü ben oyuncu değilim. Belki oyuncular sürekli kameralarla birlikte oldukları için kameraları unutabiliyorlardır. Sürekli kameranın önünde olmak zor bir deneyimdi. Kameranın önünde olup da doğal davranabilmek de ayrıca zordu. Kamera normalde hayatımızda olmadığı için, doğal olmayan bir şey ile birlikte hareket ediyorken doğal olabilmek çok zor oluyor. Ayrıca biz Merve ile baş başa da değildik, yanımızda hep bir üçüncü kişi (belgeselci) vardı. Benim normal gündelik hayatımda yönetmen de yok kamera da yok (Haluk Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024).

Çalışmaya örneklem olarak dâhil edilen belgeselde belgeselci zaman zaman karakterlerin üzerlerindeki baskıyı hafifletmek ve kendilerini rahat hissetmelerini sağlamak için kamerayı ortadan kaldırmayı düşünmüştür. Ancak belgeselin tamamlanıp ortaya çıkabilmesi için yaşananların gözlemlenmesi ve kayıt altına alınması gerekmektedir. Baskıyı hafifletmek amacıyla zaman zaman kamera kullanılmamış ve bunun yerine konuşmaların takip edilebilmesi için bir ses kayıt cihazı kullanılmıştır. Bu sayede belgeselin öznelerinin kendi aralarında veya başkalarıyla gerçekleştirecekleri diyalogların kaydedilmesi, içlerinde hikâyeye katkı sağlayacak bölümlerin olması durumunda bu diyalogların ilgili görüntüler ile eşleştirilerek kullanılması düşünülmüştür. Bu yöntem sayesinde karakterler zaman zaman kameranın varlığını unutabilmiş ve kendilerini daha rahat hissedebilmişlerdir: “Kamerayı unutmam mümkün değildi. Fakat bazen kamera yerine ses kayıt cihazı oluyordu, onu unuttuğum zamanlar oldu. Kamera bir göz gibiydi ama ses kayıt cihazı bir süre sonra kendisini unutturuyordu. Kameranın olmadığı zamanlar benim için daha az stresliydi” (Merve Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024). Gözlemci belgeselerde belgeselcinin katılımcıların davranışlarına herhangi bir müdahalede bulunmadığı yönünde bir düşünce vardır. Dolaylı olarak da olsa bir müdahalenin olup olmadığını saptayabilmek oldukça güçtür. Bu konuyla ilişkili olarak Bill Nichols “İnsanlar, ne istediğini açıkça söylemeyen bir yönetmeni tatmin etmek için, onlar hakkında görüşümüzü olumlu ya da olumsuz etkileyebilecek şekilde davranışlarını değiştirirler mi?” sorusunu yönelmektedir (Nichols, 1991, s. 193). Bu konuda katılımcılardan Haluk’un paylaşmış olduğu deneyimler oldukça önemlidir. Çünkü belgeselci kendisinden herhangi bir talepte bulunmamış olmasına rağmen, o zihninde oluşturmuş olduğu “köylü imajına” göre hareket etmektedir:

Biz o dönemde büyükşehirden kırsala göçüyoruz düşüncesiyle geldik. Zaten kafamızda “köylü olmak” vardı. Şimdi fark ettiğim kadarıyla davranışlarımın bir kısmı bu düşünce ile paralel şekilleniyormuş. Mesela odun kırarken gündelik kıyafetlerle de odun kırabilirdim. Ne bileyim ayağımda her zaman giydiğim ayakkabılarım, bir jean pantolon ve gömlekle de odunları kırabilirdim. Fakat o sırada o köylülük düşüncesi biraz daha perçinlensin diye olacak ki ayağımda sarı çizme, üstümde dedemden kalma hırka, saç baş dağınık... Kendi kendime köylülük temasını



biraz daha öne çıkarmaya çabalamış olabilirim. Köylü böyle davranır, köylü şöyle davranır... Zaten buraya gelirken de kafamızda bir köylü modeli vardı. Fakat bunların hepsi bir kalıp yargıymış. Çünkü ilerleyen zamanda bizim zihnimizdeki köylünün burada olmadığını gördük. Zaten süreç sonra daha da garipleşti. Sen köylü olmaya çalışıyorsun da etrafında o köylü yok. Zaten burası da (Bozcaada) o köy değilmiş en azından, bu da işin en ilginç kısmı (Haluk Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024).

Katılımcıların aktardığı deneyimlerden anlaşılacağı üzere kameranın ve belgeselcinin belgeselin özneleri ile birlikte hareket ediyor olması onların üzerinde bir baskı oluşturmuştur. Bu nedenle zaman zaman “içinden geldiği gibi davranmak” ve “düşüncelerini içinden geldiği gibi ifade edebilmek” vb. gibi konularda zorluk yaşamışlardır. Peki, acaba kamera ve kamera ile birlikte belgeselci onların hayatlarında olmasaydı orada olup biten şeyler ne kadar farklı olabilirdi?: “Hayatta çok fazla ihtimal var, birçok şey farklı olabilirdi veya olamazdı. Bence hiç kesintisiz kayıt yapılırsa bile insan kendisi gibi olamayıp, farklı davranıyor olabilir. Bunu bilebilmek bana kalırsa pek de mümkün değil” (Merve Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024). Nichols belgesel sinemanın ne olduğundan bahsederken belgesellerin “rol yapmayan ya da oynamayan gerçek kişiler hakkında” olduğundan söz etmektedir. Nichols’a göre kişiler oyuncu olmayan gerçek kişilerdir ancak onlar da “kendilerini oynamaktadırlar”. Bu “oyunculuğu” layığıyla yerine getirebilmek için önceden elde etmiş oldukları deneyimlere başvurmaktadırlar (Nichols, 2007, s. 28).

## 6. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma belgesel sinemada filmin öznesi konumunda yer alan katılımcıların, belgeselin yapım sürecindeki deneyim aktarımları üzerinden anlatının üzerine olabilecek etkilerini irdelemek amacıyla hazırlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmaya örneklem olarak bir belgesel film seçilmiş, karakterlerin filmsel gerçekliğe olan etkilerinin saptanabilmesi için ise belgeselin katılımcıları ile yarı-yapılandırılmış biçimde tasarlanmış olan derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışmaya örneklem olarak seçilen belgesel film gözlemci belgesel yaklaşımı ile gerçekleştirildiği için çalışmada gözlemci belgesel yaklaşımına bir açıklama getirilmiştir.

Çalışma kapsamında literatürden ve gerçekleştirilmiş olan derinlemesine görüşmelerden elde edilen bulgular, belgesel filmlerde yer alan katılımcıların filmin yapım sürecinde kendilerini rahat hissedemedikleri durumların olabileceğini ve bu durumun belgeselin içeriğine etkilerinin olabileceğini göstermektedir. Katılımcıların kendilerini rahat hissedememelerindeki temel neden kameranın ve küçük de olsa bir ekibin varlığıyla ilişkilidir. Profesyonel oyuncu olmayan

hemen herkes için kamera oldukça yabancı bir objedir. İnsanlar sosyal kaygıları veya performans baskısı sebebiyle kameranın varlığında kendilerini rahat hissedemeyebilirler. Bu durumda belgeselcinin katılımcıları kameranın varlığına alıştırmaları veya daha farklı yöntemler geliştirmesi gerekmektedir. Belgeselin yapım şartları uygunsa kameranın katılımcıların görüş alanına girmemesi, mümkün olabiliyorsa çok daha küçük ekiplerle çalışılması vb. gibi yöntemler katılımcıların kendilerini rahat hissedebilmeleri için denenebilecek yöntemler arasında olabilir.

Katılımcıların kendilerini rahat hissedememelerindeki diğer önemli bir neden ise anlatacaklarının hiç tanımadıkları insanlar tarafından izlenecek olması ihtimalidir. Bu durum katılımcılar için bir anlamda hiç tanışık olunmayan insanlara özel hayatların açılması anlamına gelebilmektedir. Bu konu özelinde de belgeselciye çok önemli görevler düşmektedir. Her şeyden önce belgeselci belgeselin katılımcıları ile daima iletişim halinde olup onları süreç ile ilgili bilgilendirmelidir. Gerekli olan güven ortamının sağlanması her koşulda mutlaka gerekmektedir. Eğer katılımcı belgeselcinin amacını anlar ve belgeselciye güvenirse kendisini daha rahat hissedebilir.

Öte yandan belgeseller her ne kadar gerçek kişiler ile ilgili olsa da gerçek kişiler de “kendilerini oynamaktadırlar”. Belgeselin öznesi konumundaki kişiler kendilerini oynarken filmin gerçekliğine ne derece etki edebilir? Çalışma kapsamında gerçekleştirilmiş olan derinlemesine görüşmelerde katılımcıların aktarmış olduğu düşünceler bu konu özelinde de düşünmeye değerdir. Söz gelimi Haluk bir espriyi ya da bir tartışmayı fazla uzattığından veya her zaman giymiş olduğu gündelik kıyafetleri giymek yerine kendi zihnindeki imaja en yakın olan “köylü kostümünü” de giyerek “köylüyü oynuyor” olduğundan bahsetmektedir. Bu “oyunun” film içinde görünür olduğu pek çok bölüm bulunmaktadır. Örneğin Haluk’un İstanbul’dan ayrılma fikri aklına gelmeden önce bir köpek sahiplenmek gibi bir niyeti yoktur. Ancak kırsal bir alanda yaşayacaklarına karar verdikten sonra bir köpek sahiplenmek gerektiğini düşünmeye başlar. Üstelik sahip olunacak olan bu köpeğin, bahçelerinin girişine “Dikkat köpek var!” tabelası yazmayı gerektirecek kadar büyük olması gerektiği düşüncesini de İstanbul’dan ayrılmadan önce arkadaşlarıyla bir araya geldiklerinde paylaşmıştır. Çünkü Haluk’un zihnindeki köylü imajına göre köylülerin bir takım özellikleri vardır. Bu özelliklerden biri de köylülerin çoğunun bahçesinde yabancılara havlayan büyük bir köpeğinin olmasıdır. Nitekim yeni yaşantılara başladıktan kısa bir süre sonra civar köylerden birine giderek Sivas Kangal cinsi bir köpek sahiplenmişlerdir (http-2). Yine benzer şekilde Haluk’u gündelik “temiz” kıyafetleri ile odun kırarken görürüz (http-2). Odun kırarken gündelik temiz kıyafetler giyilmez diye genel

bir kural bulunmuyor olmasına rağmen normal şartlarda bu eylemi gerçekleştiren insanların eyleme uygun kıyafetler giydiğini ve uygun ekipmanlar kullandığını biliriz. Bu veya buna benzer örneklerdeki durumlar -miktarı ve tekrarı ile orantılı olarak- katılımcıları “doğal görünmekten” uzaklaştırabilmektedir. Buna bağlı olarak izleyiciyi hikâyeden kopabilir ve hikâyeden kopan bir izleyici için artık belgeselin gerçekliğinin veya başka herhangi bir detayının pek de bir önemi kalmayabilir. Normal şartlarda belgeselcinin küçük bir müdahalesi ile kolaylıkla düzeltilebilecek bu durumu düzeltmek söz konusu gözlemci belgeseller olunca çok kolay olamayabilir. Zira makalede aktarıldığı üzere filmlerini bu yaklaşım ile gerçekleştiren belgeselciler olaylara müdahale etmeme ve karakterleri yönlendirmeme eğilimindedirler. Bu örnekler karakterlerin “kendilerini oynaması” esnasında ortaya çıkabilecek olan sayısız ihtimalden sadece birkaçıdır.

Bunlar dışında belgeselin yapım koşulları ve konuya göre değişmekle birlikte içinde bulunulan durumun kendisi de katılımcıların üzerinde bir baskı oluşturabilmekte ve bu da belgeselin duygusuna ve içeriğine etki edebilmektedir. Örneğin, Merve belgeseli izledikten sonra belgeselin yapım sürecinde gerek Haluk ile olan iletişimde gerekse kendi davranışlarının bir bölümünde “kendisi gibi olmadığını” ifade etmektedir. Bunu ona düşündüren nedenlerden biri belgeselin belirli yerlerinde Haluk ile aralarında geçen tartışmalardır ve onun düşüncesine göre bu tartışmaların ortaya çıkmasında veya uzamasında kameranın varlığının da etkisi olabilir. Aralarında geçen tartışmanın temel çıkış noktası belgeselin yapılıyor olması değil, tartışmaya devam edilip tartışmanın sonucundan “haklılık ile ayrılma” ısrarıdır. Bunun nedeni belgeseli daha sonra başka pek çok insanın izleyecek olmasıyla ilişkili olarak, o günkü duygular içinde “bu tartışma benim haklı çıkmamla neticelenmelidir” gibi bir düşüncenin varlığı olabilir. Merve’nin düşüncesine göre olan biten ne varsa belgeselci tarafından gerçeğe en yakın haliyle yansıtılmak istenmiştir ama bu pek de mümkün olamamıştır. Onun düşüncesine göre bunun sebebi kameranın varlığı sebebiyle kendisini rahat hissedemiyor olmasından kaynaklanmaktadır. Kendi belgesel deneyiminden yola çıkarak belgesel filmlerin gerçekliği hakkında düşüncesini şu sözlerle ifade etmektedir: “Bu süreci kendim bizzat deneyimledim. Belgesel filmler gerçekliği en yakın haliyle anlatmaya çalışıyor ama mutlak gerçeklik diye bir durum söz konusu olamaz” (Merve Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024). Görüşmeler sırasında benzer bir düşüncüyü Haluk da ifade etmektedir. O da özellikle Merve ile olan ilişkilerinin belgesel aracılığıyla normalden farklı yansıtıldığını, “sanki sürekli gergin ve sürekli tartışan bir çift” oldukları gibi gördüklerini, normalde durumun bundan çok farklı olduğunu ve bunun belgeselin gerçekliği hakkında bir sorun teşkil ettiğini düşündüğünü belirtmektedir

(Haluk Yavuzer, kişisel görüşme, 18.07.2024). Belgeselin her iki öznesine de benzer düşünceleri paylaştıran birden fazla neden bulunmaktadır. Her şeyden önce belgeselin yapım sürecinde var olan kamera ve belgeselci nedeniyle katılımcılar kendilerini yeterince rahat hissedememiş olduklarından bahsetmektedirler. Ayrıca çok kısa bir süre önce her ikisi de İstanbul'daki işlerinden istifa edip evlerini boşaltıp, İstanbul'a dair sahip oldukları her şeyi geride bırakarak kısa vadeli de olsa bir planları olmadan İstanbul'a 8 saat uzaklıkta küçük bir adada yeni bir hayata başlamak üzeredirler. Yani durum sadece belgeselin teknik olarak yapım koşullarıyla ilgili değil, ayrıca karakterlerin kendi duygusal durumlarıyla da ilişkilidir. Bütün bunlar birleşince karakterlerin birbirleriyle, doğayla, komşularıyla vb. diğer her şey ile kurduğu ilişki daha stresli veya daha olumsuz yaşanmış ve bu da belgesele yansımış olabilir.

Bütün bunlara rağmen belgeselin aktarmış olduğu gerçekliğe sadece yapım koşulları ve karakterlerin duygusal durumu üzerinden bir eleştiri getirmek eksik olacaktır. Belgesel her ne kadar gözlemci belgesel yaklaşımı ile gerçekleştirilmiş olsa da gözlemlenen ve kayıt altına alınan her şey, belgeselci tarafından "yaratıcı bir biçimde yorumlanarak" yansıtılmıştır. Bu yaratıcı yorumlama sürecinde belgeselci filmin yapım koşullarıyla ilgili birçok konuya maruz kalmakta ve bilinçli ya da bilinçsiz olarak pek çok duygu geliştirmektedir. Walter Murch'un "çerçeve dışı" bilgi olarak tanımladığı bu durumun belgeselci tarafından filme dâhil edilenler - ve edilmeyenler- konusu üzerine oldukça önemli etkileri bulunmaktadır (Murch, 1995, s. 23). Öte yandan makalede aktarıldığı üzere, gözlemci belgesel yaklaşımının doğasına uygun bir biçimde belgeselci kamerasıyla birlikte "bir gerilim ortamına gitmiş ve beklediği krizin çıkmasını umutla beklemiştir". Bu amaç doğrultusunda karakterlerin yaşamış oldukları "çatışmalar" belgeselci tarafından "beklenen kriz" olarak görülüp filme yansıtılmış ve bunun dengesi yönetmenin önceliklerine göre herhangi bir yöne doğru daha ağır basmış olabilir. Çalışma kapsamında elde edilen bulgular belgeselin öznesi durumundaki kişilerin de diğer bütün faktörler ile birlikte belgeselin gerçekliğine etki edebileceğini ve anlatının şekillendirilmesinde önemli etkilerinin olabileceğini göstermektedir.

## Kaynakça

- Adalı, B. (1986). Belgesel sinema. Hil.
- Adanır, O. (2015). Sinematografik imge ve gerçeklik. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(1), 1-8.
- Armes, R. (2011). Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme (1. baskı) (Çev. Z. Özen Barkot). Doruk.
- Arnheim, R. (2002). Sanat olarak sinema. Öteki.
- Aufderheide, P. (2017). Documentary film: A very short introduction (1. baskı). Oxford University.
- Austin, T. (2007). Watching the world: Screen documentary and audience (1. baskı). Manchester University.
- Barnouw, E. (1993). Documentary: A history of the non-fiction film (2. baskı). Oxford University.
- Bazin, A. (2005). What is cinema?. University of California.
- Bernard, S. C. (2007). Documentary storytelling: Making stronger and more dramatic nonfiction films (2. baskı). Focal.
- Bordwell, D. (2008). Film art: An introduction (8. baskı). McGraw-Hill.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2019) Film history: An introduction (4. baskı). McGraw-Hill.
- Brault, M. ve Groulx, G. (Yönetmen). (1958). Les Raquetteurs [Film]. National Film Board of Canada.
- Buckland, W. (2015). Film studies: An introduction. Hachette.
- Clarke, J. (2012). Sinema akımları: Sinema dünyasını değiştiren filmler (1. baskı) (Çev. Ç. E. Babaoğlu). Kalkedon.
- Drew, R. (Yönetmen). (1960). Primary [Film]. Robert Drew.
- Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1922). Nanook of the North [Film]. Revillon Frères.
- Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1926). Moana [Film]. Flaherty, R. J., Frances, H. Flaherty.
- Goffman, S. (2021). Gündelik yaşamda benliğin sunumu (4. baskı) (Çev. B. Cezar). Metis.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. Cinema Quarterly, 2(1), 7-9.
- Hakverdi, C. (Yönetmen). (2017). Hayat Bazen [Film]. Cem Hakverdi.
- Hardy, F. (1966). Grierson on documentary. Berkeley and Los Angeles: University of California.
- Kazan, E. (1997). Elia Kazan: A life. Da Capo.
- Kracauer, S. (1960). Theory of film: Redemption of physical reality (1. baskı). Oxford University.
- Lumière, L. ve Lumière, A. (Yönetmen). (1895a). La Sortie de l'usine Lumière à Lyon

[Film]. Société Lumière.

Lumière, L. ve Lumière, A. (Yönetmen). (1895b). L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat Ciotat [Film]. Société Lumière.

Lumière, L. ve Lumière, A. (Yönetmen). (1895c). Lyon'daki Cordeliers Meydanı [Film]. Société Lumière.

Mamet, D. (1997). True and false: Heresy and common sense for the actor. Vitage.

Maysles, D., Maysles, A., Zwerin, C. (Yönetmen). (1969). Salesman [Film]. Maysles Films Inc.

McLane, B. A. (2012). A new history of documentary film (2. baskı). Continuum.

Morin, E. ve Rouch, J. (Yönetmen). (1961). Chronique d'un été [Film]. Argos Films.

Murch, W. (1995). In the blink of an eye: A perspective on film editing (2. baskı). Silman-Lames.

Nichols, B. (1991). Representing of reality: Issues and concepts in documentary (1. baskı). Indiana University.

Nichols, B. (2007). Belgesel sinemaya giriş (1. baskı). Boğaziçi Üniversitesi.

Pennebaker, D.A. (Yönetmen). (1954). Baby [Film]. D.A. Pennebaker.

Saunders, D. (2007). Direct cinema: Observational documentary and the politics of the sixties (1. baskı). Wallflower.

Saunders, D. (2014). Belgesel. Kolektif.

Stanislavski, C. (1989). Creating a role. Routledge.

Stanislavski, C. (2013). An actor prepares. Bloomsbury Academic.

Strasberg, L. (1988). A dream of passion: The development of the method. Plume.

Teksoy, R. (2005). Rekin Teksoy'un sinema tarihi. Oğlak.

Vogels, J. B. (2005). The direct cinema of David and Albert Maysles. Southern Illinois University.

Wiseman, F. (Yönetmen). (1968). High school [Film]. Zipporah Films.

http-1: <https://www.youtube.com/watch?v=1pqS2Piu-2E> (Son Erişim Tarihi: 15.10.2024)

http-2: [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_zUD0R1G2A&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=r_zUD0R1G2A&t=1s) (Son Erişim Tarihi: 15.10.2024)