



## Bill Nichols'un Belgesel Sinema Biçemleri Bağlamında Çağdaş Türk Belgesel Sinemasına Bakmak: *Asfaltın Altında Dere*ler Var! Örneği

*Examining Contemporary Turkish Documentary Cinema in the Context of Bill Nichols' Documentary Cinema Modes: A Case Study on Under The Road, The River!*

### ÖZET

Sinema toplumsal dönüşüm süreçlerinden ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek sürekli değişen ve gelişen bir sanattır. Bu değişim ve gelişim belgesel sinemada da varlığını göstermektedir. Geçmişten günümüze kadar olan sürece bakıldığında birçok yönetmenin kendine has kuralları ile belgesel sinemaya dahil olan eserler ortaya koydukları görülmektedir. Teknolojinin gelişmesi, seyircinin talepleri ve yönetmenlerin alışılmışın dışında anlatı arayışları belgeselin tür başlığı altında kategorilere ayrılmasına yol açmıştır. Farklı araştırmacıların belgesel filmleri farklı türler altında gruplandırması belgeselin kesin ve net bir çerçeveye yerleştirilemeyeceğinin göstergesidir. Çağdaş belgesel sinema araştırmacısı Bill Nichols belgesel sinemayı biçimsel olarak incelemiş ve bir janr olarak belgesel sinemayı tanımlamak noktasında yardımcı olacak bir gruplandırma yapmıştır. Şiirsel biçim, açıklayıcı biçim, gözlemci biçim, dönüşlü biçim, edimsel biçim ve katılımcı biçim başlıkları altında toplanan bu gruplandırma belgesel sinemayı biçimsel bir kuram içerisinde analiz etmeye yaramaktadır. Türk Belgesel Sineması'nın da özellikle sinemanın dijital teknolojilerle değişim sürecine girdiği ve yaygınlaştığı son dönemde biçimsel açıdan zenginleştiği görülmektedir. Günümüzde birçok platformda farklı biçimleri işlevsel bir şekilde barındıran Türk belgesel yapımlarıyla karşılaşmak mümkündür. Bu çalışmada Türk Belgesel Sineması'nın biçimsel zenginliğinin Bill Nichols'un biçim gruplandırılması aracılığıyla ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda "*Asfaltın Altında Dere*ler Var!" (Semiz, 2019) belgeseli örneklem olarak seçilmiş ve Bill Nichols'un biçimleri bağlamında betimsel analize tabi tutulmuştur. Araştırma sonucunda örnekleme konu olan belgeselin ağırlıklı olarak katılımcı ve açıklayıcı bir üslubu benimsediği fakat dönüşlü biçim dışında diğer biçimleri de işlevsel bir şekilde kullandığı saptanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Belgesel, Bill Nichols, Biçim, *Asfaltın Altında Dere*ler Var!, Gerçeklik.

### ABSTRACT

Cinema is an art that is constantly changing and developing under the influence of social transformation processes and technological developments. This change and development is also evident in documentary cinema. Looking at the process from the past to the present, it is seen that many directors have created works that are included in documentary cinema with their own rules. The development of technology, the demands of the audience and the directors' search for unusual narratives have led to the separation of documentary under the title of genre. The fact that different researchers group documentary films under different genres is an indication that documentary cannot be placed in a precise and clear framework. Contemporary documentary theorist Bill Nichols analyzed documentary cinema stylistically and made a grouping that will help to define documentary cinema as a genre. This grouping under the headings of poetic mode, expository mode, observational mode, reflexive mode, performative mode and participatory mode serves to analyze documentary cinema within a stylistic theory. It is seen that Turkish Documentary Cinema has also enriched stylistically, especially in the recent period when cinema has entered a process of change with digital technologies and has become widespread. Today, it is possible to encounter Turkish documentary productions that functionally incorporate different styles on many platforms. This study aims to reveal the stylistic richness of Turkish Documentary Cinema through Bill Nichols' categorization. For this purpose, the documentary *Under the Road, the River!* (Semiz, 2019) was selected as a sample and subjected to a descriptive analysis in the context of Bill Nichols' modes. As a result of the research, it was determined that the documentary mainly adopts participatory and expository modes, but also uses other styles except reflexive mode in a functional way.

**Keywords:** Documentary, Bill Nichols, Style, *Under The Road, The River!*, Reality.

### GİRİŞ

Belgesel sinemanın tanımını yapmak oldukça zor bir eylemdir. Birçok kişinin belgesel sinema anlayışı ve onunla ilişkisi farklılık gösterebileceğinden, ilgili film türünün tanımlanması noktasında çok sayıda fikir

Erdoğan Yılmaz<sup>1</sup>   
Gülperi Alkan<sup>2</sup>

### How to Cite This Article

Yılmaz, E. & Alkan, G. (2023). "Bill Nichols'un Belgesel Sinema Biçemleri Bağlamında Çağdaş Türk Belgesel Sinemasına Bakmak: *Asfaltın Altında Dere*ler Var! Örneği", *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, (Issn:2630-631X) 9(78): 5386-5397. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/smryj.73825>

Arrival: 22 October 2023

Published: 25 December 2023

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölüm, Gaziantep, Türkiye  
<sup>2</sup>Yüksek Lisans Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Böl. Gaziantep, Türkiye

ortaya atılmıştır. Ancak bütün tanımlamaların temelinde gerçeklik olgusunun konumlanması şaşırtıcı değildir. Belgesel film, gerçek olayları, mekânları ve insanları konu edinen ve gerçek dünyayı yeniden üreterek seyirciye sunan bir sinema anlayışının ürünüdür. Grierson'a (1939, s. 7) göre seyirci, belgesel filmler aracılığıyla, içinde bulunduğu zamana ve mekâna dair düşüncelerle temas kurma imkânı bulabilmektedir. Dahası, bu temas sinema dünyasında bulunan en dürüst koşullarla gerçekleşebilmektedir. Belgesel sinema, seyircinin sayısız konuyu daha yakından anlama, onlar hakkında düşünme ve onları yorumlama noktasında bir görev üstlenmektedir. Dolayısıyla, belgesel sinemanın insanların gerçeklikle bağ kurmalarına ve belleklerinde yer alan bazı boşlukları doldurmalarına yardımcı olduğu söylenebilir.

Belgeselin ilk ve en geçerli tanımlamalarından birini yapan John Grierson, belgesel sinemayı “*Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması*” cümlesi ile açıklarken onun sadece bir film pratiği değil aynı zamanda bir üslup olduğunu söylemektedir (Nichols, 2017, s. 27). Nichols (2017, s. 13) ise belgesel sinemayı, “*Gerçekliğin yeniden üretilmesi değil, hâlihazırda içinde bulunduğumuz dünyanın temsil edilmesidir*” ifadesi ile açıklamaktadır. Belgesel filmlerin, kurmaca filmler gibi kendini inandırmak, gerçeklik izlenimi vermek gibi bir gayesi yoktur. Kurmaca sinemanın temelinde, bir alıcı marifeti ile kaydedilen görüntülerin seyircilerin zihninde oluşturduğu gerçeklik yanılsaması vardır. Grierson'un doğrudan gerçeklikle ilişkilendirdiği belgesel sinema, yapılış amacı itibarıyla kurgusal sinemadan ve aktüaliteye dayalı diğer film biçimlerinden ayrılmaktadır. Rotha (1939, s. 68), belgesel türünü sinemanın birçok görünümünden ayırıştırarak “*öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, tanıtım filmlerinden daha yaratıcı ve etkileyici, haber filmlerinden anlam ve üslup bakımından daha derin, gezi/seyahat filmlerinden gözlem bakımından daha geniş*” olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda, kurgusal sinemanın yapay bir dünya inşa ederek yapıtı hikâyeler aracılığıyla izleyicileri gerçeklikten uzaklaştırma eğiliminde olduğu, fakat belgesel sinemanın izleyicilere gerçek dünyayı daha yakından anlama ve keşfetme fırsatı sunduğu söylenebilir.

1895 yılında sinemanın toplumsal alana entegre edilmesinden itibaren, belge niteliği taşıyan ve gerçeklikle yakından ilişkilendirilen filmler yaygın hale gelmiştir. Ancak, bilinçli bir şekilde yapılandırılmış ve belirli bir sinema diline sahip belgesel yapımlar, 1920'lerde Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) ve *Moana* (1926) filmleriyle başlayarak zaman içinde gelişen bir gelenek oluşturmuştur. İlk belgesel sinema örneğinden bu yana geçen bir asırlık sürede düşünsel, kültürel, ekonomik ve toplumsal dönüşümler yaşanmış ve aynı zamanda teknolojinin gelişimi film yapım pratiklerini de değiştirmiştir. Bu uzun süreçte hem içerik hem de biçimsel anlamda belgesel sinema değişime uğramış ve çeşitlenmiştir. Birçok yönetmen, sinema eleştirmeni ve sinema araştırmacısı, belgesel sinemayı daha net ifadelerle tanımlayabilmek için onu gruplandırma yoluna gitmiştir. Wolf Rilla belgeseli film gazeteciliği, genel konulu filmler, doğa belgeselleri, belirli bir amaca yönelik belgeseller, sponsor destekli belgeseller, eğitim filmleri, sinema-gerçek olarak ayırırken, Paul Rotha, gerçekçi gelenek, haber-gerçek gelenek, doğacı (romantik) gelenek, propaganda geleneği ve John Izod ve Richard Kilborn ise açıklayan, gözlemsel, etkileşimli, yansıtıcı biçim olarak ayırmıştır (Tağ, 2003). Eric Barnouw, John Grierson ve Siegfried Kracauer gibi isimler de belgesel türleri hakkında ayırım yapmışlardır. Farklı insanların belgeseli farklı türlere ayırması belgeselin kesin ve net bir kuralının olmadığını göstergesidir (Öngen, 2021, s. 420).

Türk belgesel tarihinde de belgesel türlerini inceleyen isimler vardır. Bu kişiler arasında önde gelen isimler yönetmen Semir Aslanyürek ve sinema araştırmacısı Nijat Özön'dür (Salman, 2020, s. 398). Semir Aslanyürek belgeseli savaş, deprem (vakai belgeseller), doğa belgeselleri türlerine ayırırken, Nijat Özön araştırma filmi, bilimsel film, öğretici film, haber filmi, gezi görüşüm filmi, belgesel film, yarı belgesel film, derleme film, siyasal film, sanat üzerine film gibi türlere ayırmıştır (Özön, 2008, s. 196-205).

Bill Nichols, yönetmen ve özne arasında etkileşim yaratan olguları, “Biçemler”<sup>3</sup> (Modes) başlığında incelemektedir. Nichols, belgesel sinemayı “şiirsel” (poetic), “açıklayıcı” (expository), “gözlemci” (observational), “dönüşlü” (reflexive), “edimsel” (performative) ve “katılımcı” (participatory) olmak üzere 6 biçim başlığında incelemiştir. Bu çalışmada Nichols'un önerdiği biçim gruplandırmasının Çağdaş Türk Belgesel Sineması'nda ne denli görünür olduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Nichols'un belgesel ayırımlarından yola çıkılarak yönetmenliğini Yasin Semiz'in üstlendiği *Asfaltın Altında Dereleler Var!*<sup>4</sup> belgeseli betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Betimsel Analiz yöntemi, çeşitli veri analiz yöntemleriyle daha önceden belirlenmiş temalara uygun bir şekilde özetlenmesi ve yorumlanmasını içermektedir (Özdemir, 2010, s. 336). Semiz'in *Asfaltın Altında Dereleler Var!* belgeseli, hem son dönem Türk belgeselciliğinin yapısal özelliklerine hem de Nichols'un biçimsel gruplandırmasına uygun bir örnek teşkil ettiği gözlemiyle amaçlı örnekleme ile seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırma evrenini en iyi şekilde temsil

<sup>3</sup> Üslup.

<sup>4</sup> Filmin künyesi için bkz. <https://mubi.com/tr/films/under-the-road-the-river> (Semiz, 2019).

ettiği düşünülen ve evren hakkında en zengin veriyi sunan örneğin araştırmada yer almasıdır (Büyüköztürk, 2012: 9).

Bu çalışmada *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgesel filminin betimsel analizini geçerli kılmak adına öncelikle Bill Nichols'un belgesel sinema yaklaşımı ve bu konuda ürettiği gruplandırmaya yer verilmiş ve daha sonra ilgili biçemlerin izleri filmde aranmıştır. Belirli aralıklarda kullanılan biçemler belgeseldeki anlatıyı desteklerken katılımcı ve açıklayıcı biçemler ise diğer biçemlere göre belgeselin tamamında anlatıyı desteklemektedir.

### Belgesel Sinemanın Tarihi ve Türkiye'deki Gelişimi

Sinema tarihinin belge niteliği taşıyan filmlerle başladığı kabul edilmektedir. Bu başlangıç onun daima değişip gelişmesini sağlamıştır (Ekinci, 2016, s. 12). Sinema, 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından toplumsal yaşama sunulmuştur. Sinematograf cihazının patentini alarak dünyadaki ilk film gösterimini yapan Lumière Kardeşler'in ilk kaydı ise herkes tarafından bilinen *Trenin Gara Girişi* adlı görüntü kayıdır. Bu kayıt sinema tarihinin ilk belge sineması olma niteliğini taşımaktadır. Aynı zaman diliminde Georges Méliès de öykülü sinema konusunda birçok deneme yapmıştır. Lumière Kardeşler filmlerinde gerçeğe dayalı anlatıyı ararken Georges Méliès kurguya dayalı eserler ortaya çıkarmıştır (Kibaroglu, 2015, s. 68). Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki sinemanın ilk yıllarında gerçekliğe ve kurguya yaklaşım, bilinçli bir ayırımın sonucunda gelişmemiştir. Nichols'un (2017, s. 139) da belirttiği gibi "*Kimsenin yola bir belgesel geleneği yaratmak için ya da bu sesi bulmak için çıkmadığının altını çizmek gerekir*".

Lumière Kardeşler'in sinema anlayışı belgesele yakın olarak görülse de geleneksel anlamda ilk belgesel film, 1922 yılında Robert Joseph Flaherty tarafından çekilen *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)* filmidir. Belgesel teriminin ilk defa bir film yapım pratiğini tanımlayacak şekilde kullanılması ise John Grierson'ın yayınladığı bir yazısında Flaherty'nin 1926 yılında çektiği *Moana* filmi belgesel olarak tanımlamasıyla olmuştur (McLane, 2012, s. 4). Belgesel sinema, ortaya çıkışının ilk yıllarında Grierson, Flaherty, ve Vertov gibi yönetmenlerin ve sinema yazarlarının çabalarıyla kendi dilini inşa etme yönünde ilerleme sağlamıştır, ancak aynı zaman diliminde çoğu film eleştirilene tarafından sanat olarak görülmemiştir. Belgesel sanatının eser sahipleri, yaratıcı değil teknik niteliklere sahip kişiler olarak nitelendirilmiştir, çünkü onlara göre bu çalışmalar gerçekliğin bir yansımasından ibarettir. Sanat ise gerçekliğin bir yansıması değil gerçekliği yeniden üreten estetik bir yapıdır (Mükerrem, 2016, s. 34). Bu eleştirilere karşılık olarak, Rus film yönetmeni Dziga Vertov, "sine-göz" kuramını kullanarak yanıt vermiştir. 1929'da Vertov, *Kamerahı Adam* belgeseliyle deneysel bir yaklaşım kurarak, senaryosuz, oyuncusuz ve gerçeği doğrudan yansıtan bir eserle belgesel sinemanın, gerçeği olduğu gibi ve o anki halini yakalamayı amaçlayan bir araç olduğunu savunmuştur (Hicks, 2007, s. 23). Bu nedenle belgesellerinde doğum, ölüm, doğa olayları gibi birçok eylem, yönetmenin gözlemlene aracılığıyla yansıtılarak sanata dönüştürülmüştür (Çelik & Çiçekli, 2021, s. 45).

Türk Sinema Tarihi'nde ise belgesel sinemanın 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi ile başladığı kabul edilmektedir. Bu ilk adımdan sonra Türk Belgesel Sineması'na öncülük eden Nazım Hikmet, Ali İpar, Metin Erksan, Suha Arın, Hazım Hörmükçü, Seyfi Havaeri, İlhan Arakon, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi yönetmenler Türk belgesel tarihine çalışmalar kazandırmışlardır (Çelikcan, 2020, s. 533). Osmanlı Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın 1915 yılında İstanbul'da Ordu Film Merkezi'ni kurmasıyla Türk Sineması endüstriyel anlamda ilk adımını atmıştır. I. Dünya Savaşı'na denk gelen bu dönemde hem Osmanlı'da hem de diğer birçok ülkede sinema bir savaş propagandası aracı olarak kullanılmıştır. Bu durum Osmanlı Devleti'nin de sinemaya yaklaşımını etkilemiştir (Çomak, 1998, s. 300-303).

1922'de yönetmenliğini Fuat Uzkınay'ın yaptığı *İstiklal* ya da *İzmir Zaferi* olarak bilinen kayıt, Türk Belgesel Sineması'nda yapısal olarak belgesel niteliği taşıyan ilk eser olarak gösterilmektedir. Daha sonra 1922 yılında ilk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulmasıyla yönetmenliğini Fuat Uzkınay'ın yaptığı *Zafer Yollarında* belgeseli çekilmiştir. Sonraki yıllarda dünya genelinde çeşitli yönetmenler farklı tekniklerle sinemaya katkı sağlarken Türk Sineması'nın önde gelen yönetmenleri de bu gelişime eşlik edebilmek için çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Nazım Hikmet Ran'ın yönettiği *Bursa Senfonisi* ve *İstanbul Senfonisi* filmleri bu dönemin örneklerinden gösterilebilir. Ali İpar'ın yönetmenliğini yaptığı 1952 yılı yapımı *Bir Şehrin Hikâyesi* filminde İstanbul tarihi detaylı bir şekilde ele alınmıştır (Demirkıran, 2021).

Türk Sineması'na birçok katkı ve başarı sağlayan yönetmen Metin Erksan da belgesel sinemaya katkıda bulunan isimlerdendir. Erksan, *Dünya Havacıları Türkiye'de* ve *Nehir ve Uygurluk* adlı belgesel çalışmaları yapmıştır (Demir, 2015, s. 135). Erksan'ın çalışmalarının yanı sıra, devlet desteği ile yurt dışında sinema eğitimi alan Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, İstanbul Film Merkezi'ni kurmuştur. Merkez, Türk Sineması'nda belgesel film çekmek adına kurulan ilk kurumdur. Bu kurumun asıl hedefi arkeolojik

kazılardan çıkan eserlerin dünyaya tanıtılması ve eserlerin Türk topraklarına ait olduğunun ileriki yıllarda kanıtlanması açısından belge niteliği taşıyan çalışmalar yapmaktır. İstanbul Film Merkezi'nin kurucularının yönetmenliğini yaptığı ilk film, yapımı 1954'de başlayıp 1956'da biten *Hitit Güneşi*'dir. Bu belgesel, Berlin Kısa Film Festivali'nde ikincilik elde ederek Gümüş Ayı ödülünü almıştır (Avcı, 2002, s. 723-725).

1970'li yıllarda Türk Belgesel Sineması Suha Arın'ın etkisiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Arın, *Anadolu Uygarlıklarından İzler* isimli belgesel serisiyle belgesel sinemacılıkta ismini duyurmuştur. Yurt dışında eğitim alan Suha Arın belgesel çekimlerinde öğrencileriyle beraber çalışmış böylelikle teknik anlamda görsel eğitimin etkin olacağını kanıtlamıştır. Toplum olayları ve kültürel mirasları konu alan belgesel filmler çekmiştir. Arın'ın 1979 yılında çektiği *Tahtacı Fatma* belgeseli en çok bilinen eserlerinden biridir. Burada çocuk işçilerden, iş sağlığı ve güvenliğinin yetersizliğinden, zorlu çalışma koşulları gibi pek çok soruna ışık tutup daha gerçekçi bir üslup ile anlatımı sağlamıştır (Özgen, 2020).

Son birkaç on yılda Türk belgeselciliğinde konu ve biçim olarak çeşitlilik sağlanmış ve gelişim kaydedilmiştir. Toplumsal cinsiyet, sıradan insanlar, hayvanlar, kentsel dönüşüm, portreler, yerel kültürler gibi farklı belgesel konuları ortaya çıkmıştır. Ulusal ve uluslararası belgesel kanallarının ortaya çıkışı belgesel merakı artırmıştır. Türk Belgesel Sineması'nda ulusal ve uluslararası festivaller düzenlenmeye başlanmıştır. Böylelikle belgeselciler filmlerini gösterebilecekleri bir saha oluşmaya başlamış ve genç yönetmenler uluslararası düzeyde tanınma fırsatı bulmuştur. Ayrıca dijitalleşen dünyada YouTube, Vimeo, Dailymotion gibi çeşitli internet televizyonları yönetmenlerin eserlerine farklı dil seçenekleri eklemesiyle küresel anlamda çalışmasını sağlamıştır (Demirkıran, 2021).

### Bill Nichols'un Belgesel Sinema Modları

Gerçeklik kavramı toplumsal dönüşüm süreçlerine paralel olarak değişim gösteren ve her dönemde farklı algılanan ve anlamlandırılan bir kavram olmuştur. 19. yüzyılda hız kazanan Sanayi Devrimi'nden itibaren kitle iletişim araçları imajlara dayalı hale gelmiş ve görsel çağı ortaya çıkarmıştır. Bu durum, gerçekliğin imajlarla donatılmasına ve dolayısıyla farklılaşmasına yol açmıştır. Fotoğraf ve kameranın yardımıyla görsel materyal olarak sunulan belgesel, reklamlar vb. çalışmalar gerçek olarak sunulmaktadır çünkü onlar görünen gerçek olarak kabul edilir (Çelikcan, 2020, s. 532). Lumière Kardeşler'in filmindeki *Trenin Gara Girişi* görüntülerine izleyicilerin verdiği tepki, filmde yer alan olayın ve oyuncuların gerçek olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden, belgesel sinemanın diğer sinema türlerine göre daha gerçekçi olduğu kabul edilmektedir (Demirkıran, 2021). Belgeseller, dünyanın bir yönünün fotografik kaydını farklı bir perspektif veya bakış açısıyla şekillendirerek tarihsel dünyayı temsil etmektedir (Nichols, 2001, s. 43). Belgesel sinemanın gerçeklikle ontolojik bağlantısı, ona toplumsal dönüşüm süreçlerinde tetikleyici bir rol atfetmektedir. Toplumun her düzeyinde ortaya çıkan mücadele alanları belgesel sinemanın söylemine taşmakta ve bireyin değişim talebini pekiştirmektedir (Akt. Smaill, 2010, s. 10).

Belgesel sinemanın bu denli gerçekle ilişkili ve yaşamın içinden olan doğası, zamanla geniş bir yönetmen ve izleyici kitlesinin onu takip etmesine sebep olmuştur. Bu gelişmenin belgesel sinemanın gerçekliği yeniden üretmesi dışında birkaç sebebi daha vardır. Öncelikle son yıllarda ucuz kameralar ve görüntü düzenlemesi ile ilgili yazılımlar hemen hemen herkesin kullanımına açık olduğundan, dünya çapında üretilen belgesellerin sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte, belgesel yapımcısının filmi sayısız insanla paylaşabileceği internetteki satış noktaları da dâhil olmak üzere dağıtım genişlemiştir (Rosenthal & Eckhardt, 2016, s. 1). Teknolojik ilerleme ve anlatımın zaman içerisinde gerçekliği daha iyi yansıtacak şekilde gelişmesi, izleyicinin sinematik gerçekliğe inanmasını kolaylaştırmak için büyük bir etkidir. Örneğin, efektlerin oluşturduğu sahicilik algısı sayesinde seyirci filmin kurmaca yapısını unutmakta ve filmlerin yeni anlamlar üretmesi mümkün olmaktadır. Böylelikle belgesel sinema çalışmaları yapan genç yönetmenler, teknolojinin gelişmesiyle çeşitli dijital ortamlarda toplumsal konuların yanında bireysel konuları da belge niteliği taşıyan eserler olarak yayınlamaktadır. Bu bağlamda belgesel, genç yönetmenler için kurmacanın ilk basamağı olmaktan çıkıp bir amaç olarak görülmeye başlanmıştır (Nichols, 2017, s. 22). Bir film pratiği olarak ikincil konumdan çıkıp kendi başına bir ifade biçimi haline gelen belgesel sinemanın önemli bir özelliği toplumsal dönüşüm süreçlerinde aktif rol oynamasıdır. Dolayısıyla, belgesel sinema sadece insanlar hakkında yüzeysel bilgiler veren bir araç değil, toplumun bütün paydaşları ile birlikte ve onlar için yapılan bir anlatı pratiğidir (Waugh, 2011, s. 5). Bu durumda, özellikle son birkaç on yılda belgesel sinemanın, bireysel ifade alanlarının filizlenmeye başladığı bir toplumsallığın inşa sürecinde başat bir sanat haline geldiği söylenebilir.

Hem toplumsal hem de bireysel bir ifade aracı olarak belgesel sinemanın yaratım sürecinde yönetmen ve yaratıcı ekibin diğer üyelerinin gerçekliği yeniden üretmek noktasında büyük rolü vardır. Ulusal ve uluslararası seyirciye ulaşmış yönetmenler görüşlerini ve deneyimlerini, sadece bir dış ses olmanın ötesinde, filmin diegetik anlatısında bizzat yer alarak filmlerine yansıtır. Yönetmen, sahne sıralamasıyla, kadrajıyla, ara

yazısıyla ve sesin düzenlenmesine kadar birçok sinematik süreçte yer alarak kendi görüşlerinden oluşan belgeselini ortaya koyar. Bu yönetmenler, geleneksel belgesellerin alışıldık yorumları ve televizyon haberlerinin izleyiciye mesafeli bakan soğuk tutumunu alt üst ederek, kendilerini ilgilendiren konu hakkında bir inanç geliştirerek anlatılarını inşa ederler (Nichols, 2017, s. 26). Dolayısıyla, bir belgesel film yönetmeni filmin her aşamasında yaratım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Belgesel film yönetmeni Dennis O'Rourke (Akt. Horsfield, 2006, s. 1022) yönetmenin film gerçekliğine dâhil olma durumunu akademik veya teknik katılımın ötesinde duygusal bir katılım olarak tanımlamaktadır. O'Rourke, belgesel film yönetmeninin bazen rasyonel kararların dışına çıkarak filmin ürettiği gerçekliğin bir parçası olması gerektiği ve böylelikle belgeselin estetik yönüne katkı yapabileceğini savunmuştur.

Belgesel sinemaya karşı duygusal ve estetik yaklaşım, onun gerçeklikle ilişkisini belirleyen önemli bir noktadır. Belgesel filmler gerçek olanı ele alırken onu yeni bir estetik biçime dönüştürmektedir. Bu durumda belgeseller sadece birer belge olmanın ötesinde gerçekliğe belirli bir yaklaşımı öne sürmektedir. Belgesel filmler gerçek durum ve olayları konu ederken bilinen olgulara saygı gösterirler ve yeni gerçekleşmiş olan, doğruluğu kanıtlanmamış olguları ortaya atmaktan kaçınırlar. Tarihsel dünyayı kurmaca sinemanın yaptığı gibi bir alegorik çerçeve içerisine yerleştirmek yerine, ona hiçbir ek anlam ithaf etmeksizin, doğrudan seyirciye iletirler (Nichols, 2017, s. 28). Bu nedenle çoğu belgeselin belirli bir türü yoktur. Yaratıcılığın olduğu belgesellerde özgün kurallar yok denecek kadar azdır. Belgesel niteliği taşıyıp taşımadığı, izleyici, kurumlar hatta filmin yaratıcısı yönetmen tarafından bile tartışmaya açıktır. Teknolojinin gelişmesi ve izleyicinin beklentisinin değişmesiyle belgesel algısı değişmiştir. Belgeselin belirli bir kalıba ve tanıma sokulmaması canlılığını korumasını sağlamıştır. Bu durum, belgeselin sinema tarihinin başlangıcından bu yana varlığını devam ettirmesinin yanı sıra son 25 yıldır hızlı bir şekilde güç ve popülerlik kazandığını göstermektedir (Nichols, 2017, s. 162).

Görüldüğü üzere, belgesel sinemanın gerçekliğin çeşitli görünümünü belirli bir estetik süzgeçten geçirerek yeniden üretmesi ve seyirciye sunması, ilgili sinema pratiğinin ana eksenini oluşturmaktadır. Gerçekliğin yeniden üretimi sürecinde belgesel sinemanın nasıl stratejiler izleyebileceği ve biçimsel olarak nasıl anlam yaratabileceği ise birçok sinema araştırmacısı tarafından ele alınan bir konu olmuştur. Nichols, yapılandığı belgesel sinema sınıflandırmasıyla bahsi geçen araştırmacılar içerisinde en dikkat çeken isimlerden biridir. Nichols bir sinema tarihçisi olmamasına rağmen, belgesel türlerinin çeşitliliğine, gerçek olanı temsil etme işinin gerçekleştirildiği geniş biçemlere her zaman ilgi duymuştur (Corner, 2006, s. 995). Biçemler belgeselin sesidir. Yönetmenin üslubunu ortaya koyması sonucu biçemler iç içe geçmekte veya belirli ritimde tek başına anlatımı desteklemektedir. Anlatımda daima aynı yolu tercih eden yönetmenlerin aksine, farklı yol arayan yönetmenler belgesele canlılık kazandırmıştır (Nichols, 2017, s. 163). 1991'de Amerikalı film eleştirmeni ve teorisyeni Bill Nichols, belgeselleri biçemlerine ayırarak belgesel filmlere yeni bir bakış imkânı sunmuştur. İlgili biçemler, açıklayıcı biçem, şiirsel biçem, gözlemci biçem, edimsel biçem, dönüşlü biçem ve katılımcı biçem olarak adlandırılmaktadır.

Nichols'un kategorileri belgesel sinemayı türlere bölmek ve sınıflandırmak için müsait bir çerçeve sunuyor olsa da ilgili biçemlerin filmlerde net bir şekilde karşılık bulması gerektiği anlamına gelmemektedir. Nichols'un da belirttiği gibi "*Bu altı biçem, bireylerin çalışabileceği gevşek bir bağlam oluşturur; belirli bir film tarafından benimsenebilecek kuralları belirler; ve izleyicilerin bekledikleri belirli beklentileri sağlar*" (Nichols, 2001, s. 99). Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki belgesel sinema günümüzde son derece heterojen ve karmaşık bir hale gelmiştir ve filmlerin sadece bir biçem altında değerlendirilmesi onların belirli bir çerçeveye indirgenmesi anlamına gelmektedir (Bruzzi, 2006, s. 3). Bu sebeple Nichols'un ortaya koyduğu biçemlerin akışkan kategoriler olduğunu ve bir film içerisinde farklı biçemlerden uyumlu bir şekilde yararlanılabileceğini belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın örnekleme olan *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeseli içerisinde Bill Nichols'ın dönüşlü biçem dışındaki biçem kategorileri betimsel analiz yoluyla çözümlenmiştir. Böylece anlatımda farklı yolları bir arada işlevsel bir şekilde kullanan yönetmenlerden Yasin Semiz'in hangi biçemlerle belgeselini inşa ettiği ortaya konmuştur.

### Açıklayıcı Biçem

Açıklayıcı biçem bir görüşü veya önermeyi doğrudan izleyiciye seslenerek anlatır. Bu ses Tanrı'nın sesi olarak varsayılır ve çoğunlukla profesyonel eğitim almış gür erkek sesi tercih edilir (Nichols, 2017, s. 184). Her şeyi bilen didaktik bir dış-sesin varlığı en eski ve ilkel belgesel biçemidir (Akt. Bruzzi, 2006, s. 48). Bu biçem, anlatıya hâkim duruşuyla görüntüdeki anlatımın mantığını desteklemek için vardır. Belirtilen Tanrı-sesin her şeyden haberi var izlenimi yaratılmakta ve izleyicinin bilgilendirilmesi amaçlanmaktadır (Nichols, 2017, s.

185-186). Bilgi vermek ve destek toplamak amacıyla yapılan anlatı, temelde retorik<sup>5</sup> bir sorgulama eylemini başlatır. Geleneksel ve ana akım sinemada görüntüye verilen önem, bu biçimin benimsendiği belgesel filmlerde yerini açıklayıcı sese bırakmıştır. Bu biçimde görüntü, örneklendirmek, açıklığa kavuşturmak veya söylenenleri vurgulamak için kullanılmaktadır. Görüntü ve sözün eş güdümlü düzenlenişi kurguda devamlılığı sağlar. Açıklayıcı biçimde, olayın tamamen dışında yer alan dış sesin her şeyi bildiği izlenimi güven telkin eder ve inandırıcılığı artırır. Bu durum, nesne izlenimini ve iyi desteklenmiş bir bakış açısı hissiyatını yaratmaktadır. Görüntülerin yardımcı rolde olduğu açıklayıcı belgeseller bireylerin mantığına hitap etmektedir. Profesyonel anlatıcının sesi, haber sunucusu gibi olaylara mesafeli, nesnel, tarafsız, kayıtsız fakat olayla ilgili bütün bilgilere hâkim bir üslup ortaya koymaktadır. Bu sayede dış sesin olayların dışında olduğu yönünde güçlü bir kanı oluşturulur ve bu kanı sayesinde dış sesin tarihsel olayları yargılama yetkisi yadırganmayan bir durum haline gelmektedir. Sonuç olarak, açıklayıcı biçim, kendisine verilen çerçevede içerisinde anlatıyı destekleyip bilgi vermektedir. Retorik gibi mantıktan çok sağduyuya hizmet eden açıklayıcı anlatım bilgiye hizmet edecek fakat sorgulamaya veya yok saydırmaya katkı sağlamayacaktır (Nichols, 2017, s. 187-188).

### Şiirsel Biçem

Modernist avangart sinema ile benzer bir iskelete sahip olan şiirsel biçim, süreklilik kurgusu ve zaman-mekan birliği gibi sinema geleneklerine meydan okumaktadır. Özellikle modernitenin hala etkisinin görüldüğü 1920'ler ve 1930'larda popüler bir belgesel sinema pratiği olan şiirsel biçim, parçalanma, duygusalılık, ifade gücü ve belirsizlik nitelikleriyle tipikleşen modernist özellikler sergiler (Natusch & Hawkins, 2014, s. 104). Dolayısıyla, şiirsel biçimin sinemanın geleneksel pratiklerinden sıyrılarak estetik ve duygusal deneyimi öne çıkarmayı amaçlamadığı söylenebilir (Nichols, 2001, s. 102).

Şiirsel biçimde, açıklayıcı biçimde olduğu gibi derleme görüntüler kullanılır. Anlatıdaki bu görüntüler anlamı destekleme görevindedir. Yönetmen ve öznesi arasında bir bağ oluşturulmaz, görüntünün anlatıyla bağı ön plandadır. Farklı filmlerden alınan görüntüler derlenir ve büyük resmin anlatımını destekler. İzlenimin oluşturduğu atmosfer ön plandadır. Şiirsel biçim, devamlılık kuralına hizmet etmez. Ritim ve mekânsal dizilimi motiflendirir. Şiirsel biçimde olgular ve ikna çabasındaki retorik yöntemlerden çok yarattığı etkideki ruh hali ön plandadır. Modernizm dönemiyle şiirsel biçim, gerçekliğe farklı bir temsil anlayışı getirerek, birbirinden bağımsız, öznel yaklaşım, tutarsız ve uzak çağrışımlar ortaya çıkarmıştır (Nichols, 2017, s. 179-180). Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan modernleşme döneminin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki aşamasında geleneksel anlatıyla gerçekçi bir tutum sergilemek zor hale gelmiştir. Dürüstlük hissi ön plana çıkmasıyla gerçekçilik, farklı bir anlayış kazanmıştır. Belgeselde yönetmenin seçtiği konudan çok kullandığı biçimsellik ve estetik bütünlük ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle şiirsel biçimin pek çok kullanım şekli vardır (Nichols, 2017, s. 181-183).

### Gözlemci Biçem

İnsan, varoluşunun her evresinde çevresindekilere merak duymuştur. Görme duyusunun verdiği hazla detayı görme arzusu güven duygusunu kazandırır. Kişi ne kadar detay görürse kendisini o kadar güvende hisseder. Bu durum insan bedeninin yanı sıra nesnelere de arzulanır (Berger, 1986, s. 8-9). Gözlemci biçimi takip eden belgesel filmlerde yönetmen bir gözlemci gibi hareket ederek, olabildiğince objektif bir bakış açısıyla konuya yaklaşır. Böylelikle, yönetmenin veya yaratıcı ekibin filme konu edinen gerçekliğe hiç dâhil olmadıkları izlenimi hakimdir. Aynı zamanda bu biçimi benimseyen filmlerin sadece filme alınan an veya zaman dilimi ile ilgilendiği mesajı, biçimin nesnel estetik yapısıyla seyirciye iletilmektedir. Gözlemsel bir temsil tarzı, film yapımcısının, kameraya açıkça hitap etmedikleri zamanlarda insanların yaptıklarını dikkat çekmeden kaydetmesine olanak sağlamaktadır (Nichols, 1991, s. 32).

Bu biçimin insanlar üzerinde iki türlü etkisi vardır. Öncelikle insanın gözlemeleme arzusunu tatmin ederek görüneni daha gerçekçi kılabilir, ama diğer taraftan ise izleyicide bir çeşit "anahtar deliğinden bakma" hissi yaratarak rahatsız edici de olabilir. Yönetmen gözlemci konumundadır. Böylelikle izleyici, söylenenler ve gördükleri hakkında çıkarım yapabilir. Gözlemci biçim, bir durumun içinde yer almanın hissettirdiği duygudur. Tekrar edilmiş çekimlerin, müziğin, ses efektlerin, ara yazıların kısacası kurgusal hiçbir etkinin görülmediği anlatımdır. Gözlemci filmlerde olayların doğrusal zaman akışı izleyiciye açık bir şekilde iletilmektedir. Gözlemci biçim, şiirsel ve açıklayıcı belgesellerin aksine kurgusal oyunlardan uzak durur. Gözlemci biçim var olan sorunun görünmesini sağlar. Yönetmen gözlemci rolündedir. Oyuncuya müdahale etmesi, görmek istediğini göstermesi aslında "eğlendirici sinemanın" bir parçası olduğu için bu durum gözlemci

<sup>5</sup> Retorik, söz söyleme sanatıdır, söz sanatlarını konu alan bilgi dalı. 1980'den günümüze kadar süren bu döneme "Altın Çağ" olarak adlandırılmaktadır. Bağımsız belgesel filmler, biçimsel farklılıkları ortaya koyarak ritüel haline gelen öyküleri siyasi ve kısıtlı anlatımını aşarak zihni harekete geçiren, yeni teknikler deneyen belgeseller ortaya çıkarmıştır (Nichols, 2017).

biçemi bilimsel sinema algısından uzaklaştırmıştır. Gözlemci biçem, kurmaca filmlerdeki dramatik ilerleyiş, açıklayıcı ve şiirsel anlatımdaki zamansal kavrama göre olayların doğrusal zaman akışını yansıtır. Kamera olay yerine tanık olarak görevlendirilir. Böylelikle gözleyen, olaylara karşı bağlılık geliştirir ve aslında kurgusal olaya katılımcı konumuna girer (Nichols, 2017, s. 192-195). Bu durum biçemlerin aslında tek başına ilerlemediğini birbiriyle belirli bir ritimde eşlik ettiklerini göstermektedir.

### Dönüştürücü Biçem

Belgeselin nasıl çekildiğini gösteren bu biçemin amacı yönetmen ve izleyici arasındaki gerçeklik algısını oluşturmaktır. Aynı zamanda dönüştürücü biçem, gerçekliğin çıkardığı sorunlarla da ilgilenir. Gerçeklik kusursuzluk durumu olarak görülmektedir. Edimsel biçimde gerçek pürüzlü olabilir. Gözlemci biçimde yönetmenin kamera önü gerçekliğe müdahale etmemesi, izleyiciye gerçek gibi gösterilen hayali bir algı sunarken, dönüştürücü biçimde içerik ne kadar başarılıysa gerçeklik o kadar geri plandadır. Gerçeklik kusursuzluk olarak kurguya yansıtılırken dönüştürücü biçem gerçekliğin oluşturduğu kusursuzluğu yok saymaktadır (Nichols, 2017, s. 212-213). Kurguda devamlılık, karakter inşası, anlatı yapısı gibi tekniklerle fiziksel psikolojik ve duygusal bağlantıların dönüştürücü biçem için hiçbir önemi yoktur (Nichols, 2017, s. 214). Dönüştürücü biçem belgeselin belirli kalıplarda kabul edilen kurgu anlayışıyla ortaya çıkmayacağını ve belgesel yönetmenlerinin bu biçemle görmek istedikleri kuralsızlığı aktarabileceklerini göstermektedir.

### Edimsel Biçem

Edimsel biçem, film yönetmeninin ve yaratıcı ekibinin öznel tecrübesini filme yansıtarak kişisel bir bakış açısı sunmasıdır. Bu tür filmlerde çoğunlukla yönetmeni veya film ekibinin diğer üyelerini bir karakter olarak ekranda görmek mümkündür ve onların tepkileri anlatıyı geliştiren önemli faktörlerdir (Nichols, 2001, s. 131). Canlandırma -kurmaca- tekniği kullanılan bu anlatıda var olan durum ve olayları öznel bir dille aktararak bilgiyi irdeler. Eylem yapılmadan önce hissiyatı anlayabilmek için oyunculuğa öncelik vermişlerdir. Edimsel belgesellerde, canlandırmanın yanı sıra müzik ve süslü bir anlatıma da yer verilebilir. İkinci bakış açısını benimseyen edimsel biçimde bilgi gösterilerek çağrıştıırılabilir. “*Anlam, oldukça öznel ve duygu yüklü bir olgudur*” (Nichols, 2017, s. 219). Herkes için her şey aynı anlamda değildir. Edimsel belgesellerde toplumların ortak noktasını sıkça konu edinen belgesellerin aksine bu öznel ve duygusal boyutun karmaşıklığına değinilir. Retorik arzuyu yoğunlaştıran edimsel belgeseller anlatılanı en gerçekçi şekilde deneyimleyip hissetmemizi sağlamaktadır. Edimsel belgeseller genelde toplumda kadınlar, LGBTQI ve azınlıklar gibi toplumda farklı kabul edilen grupların anlatımını destekler. Toplumun yetersiz veya yanlış temsil edilen bu gruplarına kendi doğru bakış açısıyla yaklaşarak bu yanlış bilinci düzeltme görevini üstlenmektedir. O gruptaki insanların kendi ifadeleriyle kendilerini anlatmasını sağlar. Böylece konu olan kişiler izleyiciye “*size kendimizden bahsediyoruz*” veya “*size kendimden bahsediyorum*” derler (Nichols, 2017, s. 220-224). Dışavurumcu anlatımıyla deneysel ve avangart sinemaya benzese de biçimsel ritme ve tonlamaya önem vermez. Edimsel belgeselle anlatılan dünya, görsel kanıtlardan daha fazlası olduğunu aktararak dışavurumcuyu yansıtmaktadır. Bu durum edimsel belgeseli diğer belgesel türlerinden ayıran özelliklerindedir (Nichols, 2017, s. 225-227).

### Katılımcı Biçem

1960’larda sinemada ses teknolojisinin gelişmesiyle birlikte ses kaydının her mekanda yapılabilmesiyle birçok biçem ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri de katılımcı biçemdir. Belgesel yönetmenleri özneleriyle etkileşime geçerek diyaloglar oluşturmuştur. Böylelikle kameranın önündekiyle, yönetmenin özne ile arasındaki etkileşimin doğal oluşumu gerçekleşmiştir. Katılımcı biçem, yönetmenin seyirciye yönelik “*ben size ondan bahsediyorum*” imasının yerine “*Ben, onlarla bizim (ben ve sen) için konuşuyorum*” imasını inşa ederek seyircinin daha önce fark edilmeyen gerçeklerin fark edilmesini sağlar (Nichols, 2017, s. 29).

Katılımcı biçem, seyircisinin gelişen internet aracılığıyla kendi ilgi alanına yönelik yönetmen ve çalışmalar bulmasını sağlamıştır. Katılımcı biçemin bazı örnekleri, öncelikle doğrudan iletişimin gerçekleştiği radyo programları, daha sonra ise televizyon ve sinemada da görülmektedir. Katılımcı biçem bu katkısıyla topluluklar arası iletişimi sağlamaktadır. Katılımcı belgeseller, yönetmenin olayın içinde olduğu durumlarda sonucun nasıl değiştiğini gösterirken, gözlemci belgeseller ikna vurgusunu ortadan kaldırarak yönetmenin olay üzerindeki etkisini göstermekten kaçınmaktadır (Nichols, 2017, ss. 198-199).

Katılımcı belgeseller, edimsel biçem gibi yönetmenin deneyimleri ve bakış açısını yansıtarak filme büyük katkı sağlar. Katılımcı belgesellerde izlediğimiz belgeselin tarihsel anlamda biri tarafından yansıtılması istenilir fakat bu kişinin kenardan gözlemleyen, şiirsel veya tartışmacı bir üsluptan uzak olması tercih edilir. Yönetmen dış sesin çerçevesinden çıkarak kamera önündeki toplumsal oyuncuyla benzeşir fakat o olamaz çünkü kamera yönetmenin elindedir. Bu durum yönetmene belgeseli üzerinden güç ve kontrol sağlar. Ses

kayıtlarındaki eş zamanlılık yönetmene orada izlenimi kazandırır. Özne ile yönetmen arasındaki birleşimi sağlarken orada olma izlenimi yönetmene araştırmacı, deneyim sahibi, eleştirmen gibi sıfatlar kazandırmaktadır (Nichols, 2017, ss. 200-202).

Katılımcı belgesel anlayışını benimseyen yönetmenler, etraflarını saran dünyayla ilişkilerini belgesellerine yansıtmak için röportaj ve derleme görüntüleri kullanmaktadır. Bu katılımcı belgeselleri meydana getiren iki başlık bulunur. Bunlar; denemeciler ve tarihçilerdir. İzleyici yönetmenin konu fark etmeksizin tüm diyaloguna tanık olmasını sağlayarak samimiyet hisseder. Katılımcı biçem tarihsel ve rastlantısal olayları kişisel görüşü ile harmanlayarak politik bir dille izleyiciye sunar. Katılımcı belgeselde röportajlara yer verilmesi, toplum ve özne arasındaki etkileşimi etkin bir şekilde ekrana yansıtır. Bir bilgi aktarma yöntemi olarak röportaj, çeşitli uzmanlık alanlarını kapsayan birçok alanda izleyiciye sunulur. Yönetmenler röportajları kullanarak farklı konuları tek bir öyküyle birleştirir. Katılımcı biçemde geçmişle ilgili bilgilendirme yaparken geçmiş hakkında bilgi sahibi olanların anlattıkları odak noktası olur (Nichols, 2017, ss. 205-210).

### ***Asfaltın Altında Dereeler Var!* Belgesel Filminin Bill Nichols'un Belgesel Sinema Modları Bağlamında Çözümlemesi**

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında verilen büyük kararlardan birisi Ankara'nın başkent ilan edilmesidir. Ankara, jeopolitik merkezi konumu, geniş demiryolu ağlarının merkez noktası olması ve savaş alanlarına yakın olması gibi birçok sebepten dolayı 13 Ekim 1923'de başkent ilan edilmiştir. Hızlı bir şehirleşme sürecine girmeden önce birçok dere yatağının yer aldığı şehirde zamanla çarpık kentleşme ve plansız projeler sebebiyle derelerin üzeri kapatılarak asfaltın altına alınmıştır. Bu durum günlük kargaşanın ve hayat koşuşturmasına kapılan toplumun dikkatini çekmese de ciddi bir kentsel sorun olmaya devam etmektedir. Yağış sebebiyle taşan dereler can ve mal kaybına sebep olurken, oluşan kuraklığa da davetiye çıkarmaktadır. 2019 yılında yönetmenliğini Yasin Semiz'in üstlendiği *Asfaltın Altında Dereeler Var!* belgeseli Ankara'nın saklı derelerinin izini sürmektedir. Semiz, şehirleşme sorununu ve onun ekolojik sonuçlarını ele alırken birçok biçemi bir arada kullanmaktadır. Bu bölümde her bir biçemin filmde nasıl işlevsel olduğu ortaya konmaktadır.

### ***Asfaltın Altında Dereeler Var!* Belgeselinde Açıklayıcı Biçem**

Açıklayıcı biçemde anlatım ön plandadır. Doğrudan veya dış ses aracılığıyla görsel materyaller desteğiyle anlatımı pekiştiren açıklayıcı biçem belgesel boyunca en çok görülen biçemlerdendir. Açıklayıcı belgeseller büyük ölçüde konuşulan sözlerin taşıdığı bilgi verici mantığa dayanmakta ve iyi desteklenmiş argümanlarla nesnellik izlenimini vurgulamaktadır (Nichols, 2001, s. 107). Açıklayıcı biçem, *Asfaltın Altında Dereeler Var!* filminde baskın stillerden birini oluşturmaktadır. Ancak, bilgi vermek ve nesnel bir ton yaratmak için bu biçemin gereği olan Tanrısal ses kullanımı yerine uzmanların görüşlerine başvurulmuştur. Konuyla ilgili araştırma yapan ve bildiklerini aktarmaya çalışan uzmanların görüşleri film boyunca seyirciye iletilmektedir.

Filmin gelişim sürecinde araştırmacıların görüşlerinin yanı sıra Ankara'nın ekolojisi ve şehirleşmesiyle ilgili tarihi bilgiler de açıklamalar halinde iletilir. Örneğin, Hasan Akyar, Evliya Çelebi'nin "*Bağı azdır ama bahçeleri çoktur. Lakin sahralarında köyleri bakımlı, bütün halkın zengin ve mutlu, ekinlikleri güzel, halkı garipleri sever, sevimli ve verimli köylerinde etkinlikleri bol, hayrat ve bereketleri çok, nimetleri çok çok bol, kaynak suları akar ve çağlar, bakımlı ve şenlikli bir beldedir ki kalesi ve şehri benzersizdir. Allâh-u Teâlâ Dünya'nın sonuna kadar Osmanlıların elinde ebedi ede...*" yazısıyla Ankara'nın geçmişte kurak bir yer olmadığını tanık göstererek açıklamıştır. Bunun yanı sıra, arka planda Ankara'nın dere kenarlarında çekilen tarihi fotoğraflar gösterilmektedir. Ayrıca, 1928 yılında Ankara'yı modern bir kente dönüştürme amacıyla düzenlenen uluslararası bir şehir planlama yarışmasının Alman Profesör Hermann Jansen tarafından kazanıldığı bilgisi verilmektedir. Derelerin ön planda olduğu bu proje Atatürk'e sunulmuştur. Alman Profesör dünyadaki bütün büyük başkentlerin ortasından dereler geçtiğini savunmuştur. Fakat kapitalizmin olduğu her yerde doğal varlıklar zamanla yok edilmiştir. Belgeseldeki bu tarihi gelişme seyirciye farklı uzmanlar tarafından aktarılırken aynı zamanda projenin çizimleri de gösterilmektedir. Buna paralel olarak başka bir sekansta ise Hasan Akyar'ın anlatımıyla dünya haritası üzerinde büyük kentlerin tatlı su etrafında yerleşme haritası gösterilir. Şehrin haritadaki yoğun nüfusu ve çarpık kentleşmesi görüntülenir. 1930'lu yılların Ankara fotoğrafları ekrana taşınarak günümüzde asfaltın altında gizli olan derelerin varlığı kanıtlanır. Ankara tarihi boyunca gelen yönetimlerin dereleri kapattığı veya kanalizasyon olarak kullandığı görüntüler, fotoğraf ve video aracılığıyla verilmektedir. Benzer şekilde, Hasan Akyar'ın anlatımıyla 1957'de Hatip Çayı'nın taşması sonucu 192 kişinin kaybolması hadisesi açıklayıcı biçem aracılığıyla iletilmektedir. Şehrin sular altında kaldığı görüntüler video olarak gösterilmektedir. Bu bilgi her ne kadar haber niteliği taşısa da belgeseldeki açıklayıcılığa hizmet etmektedir. Erman Tamur (inşaat Mühendisi-yazar) Çubuk Çayı, Hatip Çayı ve İncesu Deresinin yerlerini söylerken Hasan Akyar cümlelerinin devamında Ankara'nın mevcut nüfusunun sınırlarının bu



sular içerisinde olduğunu söyler. Yönetmen, bu iki kişinin farklı zamanlarda kaydedilen görüntüsünü kurgu aracılığıyla birleştirerek verilen bilginin doğru olduğunu ve sorunun aynı olduğunu göstermektedir.

Belirtilen noktalar göz önünde bulundurulduğunda, söz ile anlatılan anlamların görüntülerle desteklendiği kolayca anlaşılmaktadır. Açıklayıcı biçime hizmet eden bu görüntüler kanıt niteliği taşımaktadır. Ankara'nın geçmiş yıllara ait fotoğrafları ve yeni görüntülerinin oluşturduğu tezat ve açıklayıcı anlatı bire bir örtüşerek nesnel bir anlam üretimi sunmaktadır. Böylece gerçekliği belgeselde hem anlatı hem de imajlar yoluyla yeniden üretildiği söylenebilir.

### ***Asfaltın Altında Dereler Var! Belgeselinde Şiirsel Biçem***

Gerçekliğin yeniden üretiminde nesnel anlatılar ve imajlar yerine sübjektif bir tonla estetik hazzı önceleyen şiirsel biçimin izleri örnek filmde sıklıkla görülebilmektedir. Belgeselin özellikle giriş ve sonuç bölümlerinde estetik bir görüntü düzenlemesi oluşturarak anlatımı güçlendirmek için şiirsel biçim kullanılmıştır.

Şiirsel biçimin en yaygın kullanımlarından biri müziğin oluşturduğu ritim ile paralel düzenlenen imajların uyumlu kullanımınıdır. Filmin başlangıcında ve sonunda, asfalt altında kalan ve adeta bir kanalizasyona benzeyen derelerin üzerinde yüzen kâğıttan yapılmış kayık görüntüsü şiirsel biçimin en net örneğidir. Burada duygulara hitap edilmekte ve gerçekliğin çarpıcı etkisi estetik bir uygulama ile seyirciye sunulmaktadır. Aynı zamanda müziğin ritmi kurguya da yansımakta ve filmin geri kalanında takip edilen süreklilik kurgusunun dışına çıkmaktadır.

Aynı zamanda belgesel Bertolt Brecht'in bir şiiriyle başlamaktadır. "Karanlık zamanlarda şarkı da söylenecek mi? Elbette, şarkı da söylenecek, Karanlık zamanları anlatan" dizeleri gerçekliğin değil estetik hazzın alanına girerek filmin geri kalanından daha farklı bir ton yaratmakta ve daha sonraki ritmik sahnelerle bütünleşmektedir. Film, buradaki müzik-görüntü eşliğine benzer başka şiirsel biçim örnekleri de sunmaktadır. Örneğin, Hasan Akyar'ın konuşması sırasında fonda müzik sesi duyulmaktadır. Dere üzerinde ilerleyen kâğıttan gemi ve fonda devam eden Teneke Trampet grubunun "Ölü Çiçekler" adlı şarkısı çalmaktadır. Kapatılan derelerin üzerindeki çöp görüntüleri, kirlenen sular gösterilir. Bu görüntülere slow fon müziği eşlik etmektedir. Eski Dikmen Deresi yatağının üzerindeki kaldırımın çökme haberini Hasan Akyar anlatımı sırasında fondaki müzik anlatıma şiirsellik katmaktadır. İzleyicinin günlük hayattaki haberlere tepkisizliğini ortadan kaldırmaya çalışıp dikkat çekmeye çalışan belgesel, burada şiirsel biçimin özelliklerinden faydalanmaya çalışmıştır.

### ***Asfaltın Altında Dereler Var! Belgeselinde Gözlemci Biçem***

Gözlemci biçim, konu edinilen öznelerin genellikle kameranın varlığından haberleri yokmuşçasına hareket ettikleri ve bu sebeple gerçekliğin müdahalesiz bir şekilde iletildiği izlenimini veren belgesel pratiğidir. *Asfaltın Altında Dereler Var!* filminde bu biçime az da olsa rastlanmaktadır. Belgeselde profesyonel oyuncu olmayan, toplumsal alandan seçilen ve rol yapmayan insanların yer aldığı görülmektedir. Bu durum, yaşadığımız dünyanın gerçekliğinin temsilinin kurulduğu algısını güçlendirmektedir. Belgeselde yer alan İsa Çapanoğlu (Kavaklıderem Derneği Başkanı), Ahmet Demirtaş, Bülent Batuman (mimar-akademisyen), Önder Algedik (iklim ve enerji uzmanı-aktivist), Ahmet Soyak (kent kaşifi), Hasan Akyar (orman mühendisi-yazar), Doğan Altınbilek (Dünya Su Konseyi Eski Başka Yrd.) Onur Bektaş (inşaat mühendisi), Mehmet Tunçer (şehir plancısı-akademisyen), Kumru Arapgiriloğlu (şehir plancısı-akademisyen), Besen İdil Börtüçene (performans sanatçısı), Duygu Cihanger (şehir plancısı) gibi farklı mesleklerden insanların gözlemci bakış açılarından yararlanılmıştır. Özellikle bazı sahnelerde kullanılan kamera açıları gerçekliğin doğal akışı içerisinde nesnel bir şekilde kaydedildiği izlenimini yaratmaktadır.

### ***Asfaltın Altında Dereler Var! Belgeselinde Edimsel Biçem***

Edimsel biçim, gerçekliğin ortaya çıkarılması sürecinde yönetmenin de aktif bir rol oynayarak yer almasını içermekte ve hâlihazırda var olan gerçekliği deneyim sonucunda ortaya çıkarma amacını gütmektedir. *Asfaltın Altında Dereler Var!* filminin gelişme bölümünde Ankara'nın saklı dere yataklarının izi sürülme ve yönetmen kamera önünde görülme de uzmanların deneyimlerini takip etmektedir. İlgili sahnelerde 3 şehir planlama uzmanı caddelerdeki rögar kapaklarını açarak altta akan derelerin güzergahını saptamaya çalışırken aynı zamanda bu derelerin nerelerde görünür olduğunu seyirciye göstermeye çalışmaktadır. Bu süreç, filmin geri kalanında yararlanılan diğer biçimlerden farklılık göstermekte ve konu edinilen gerçekliğin deneyim yoluyla aktarıldığı bir görsellik inşa etmektedir.

Deneyimden yararlanarak toplumsal bir gerçekliğe değinen edimsel biçimde anlatıya duygusal bir boyut kazandırılır. Belgesel boyunca uzmanlar Ankara'da gerçekleşen dere taşkınlarını anlatır. Anlatım esnasında Ankara'nın boğucu ve sakin görüntüleri zıtlık yaratacak biçimde gösterilir. Burada Ankara bir şehir olarak

değil bir insan izlenimi kazandırılarak aktivistler aracılığıyla sorunlarını söylenmektedir. Abartılı ve kızgın üslubun yanı sıra soru sorarak izleyiciye kaybolan derelerin sorgulaması istemektedir. İzleyiciyi bilinçsel olarak harekete geçiren bu durum belgeseldeki edimsel biçimin dolaylı bir eseridir.

### ***Asfaltın Altında Dereler Var! Belgeselinde Katılımcı Biçem***

Katılımcı belgeseller, yönetmenin olayın içinde olduğunda sonucun nasıl değiştiğini gösterirken gözlemci belgeseller ise ikna olgusunu ortadan kaldırarak yönetmenin olay üzerindeki etkisini göstermekten kaçınır. *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeselinin yönetmeni Yasin Semiz, çalışmasında çoğu zaman Ankara'nın fotoğraf ve video görüntülerini göstererek izleyicinin düşünmesini sağlar. Katılımcı biçimde yönetmen, sunucu, yapımcının kamera önünde sesli (kurguda sonradan veya olayın gerçekleştiği mekânda aynı zamansal doğrultuda) veya görsel olarak röportaj, arşiv görüntüsüne yer verir. Böylelikle orada izlenimi sağlayarak izleyiciyle belgeseli ortaya çıkarana etkileşimi sağlanmıştır. Katılımcı biçimin bu özelliği sayesinde toplumsal sorunları konu edinen belgeseller izleyici üzerinde etkin bir rol oynar. *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeselinde yönetmen kamera önünde görünmese de veya röportaj yapılan uzmanlara soru yöneltilmesi de filmin anlatısı üzerinde mutlak bir kontrole sahip olduğu izlenimi filmin her anında hakimdir. Bu durum izleyiciye Ankara'nın değişim süresince yönetmenin orada olup araştırmalar yaptığı izlenimi vermektedir.

Katılımcı biçimin özelliklerinden birinde filmin yönetmeni veya yapımcısının olay içerisinde olduğu görülmektedir. Toplumsal oyuncular olarak nitelendirilen kişiler kameranın varlığını bildikleri halde izleyiciyle doğrudan iletişim kurarcasına seslenmektedir. Yönetmen eş zamanlı ses kaydıyla olayın gerçekliğini oluşturarak izleyiciyi yaratılan atmosfere çekmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeselinde yer alan toplumsal oyuncuların yönetmenin kontrolünde Ankara hakkında izleyiciye detaylı bilgi vermeleri, filmin katılımcı niteliği taşımasını sağlayan durumlardandır.

Belgeseldeki kişilerin (toplumsal oyuncu) anlatısı kameraya karşı röportaj anlatısı gibi değil yönetmenle sohbet ediyor izlenimi vermektedir. Ahmet Demirtaş "*vadiler, dereler kenti*" söylemiyle Ankara'nın kentsel önemini vurgulamaktadır. Hasan Akyar, (orman mühendisi-yazar) Ankara'nın tarihinden bahsederken, Mehmet Tunçer, (şehir plancısı-akademisyen) fiziki önemini anlatmaktadır. Belgeselde araştırma yapan kişiler Ankara halkıyla ve kendi aralarında konuşup şehrin değişen tarihi hakkında sohbet ederler. Ahmet Soyak da Ankara'daki derelere yapılan olumsuz müdahalenin görüntülerini yıllardır belgelemektedir. Bu belgeler filmde kullanılarak "*belgeselin içinde belgesel var*" izlenimi yaratılmaktadır. Belgesellerin çekilmesi için en önemli duygulardan biri meraktır. Belgeselde toplumsal oyuncu olarak görev alan insanlar merak duygusuyla yeraltında kalmış dereler tarihinin olumsuz değişimini anlatmakta ve bu anlatı aracılığıyla izleyiciye üzerinde yaşadığı asfaltın altındaki yaşam gösterilmeye çalışılır.

Belgeselde yer verilen kişisel görüşmelerin tamamı yönetmenle yapılan diyalogların tek taraflı aktarılmasından oluşmaktadır ve bu görüşmelerden elde edilen verilere göre Ankara'da üzeri kapatılan dereler insan yaşam alanını tehdit etmektedir. Derelerin kapalı olması iklimi de olumsuz etkilemektedir. Mühendislerin hazırladığı programda Ankara şehrinin geçmiş görüntülerinden yola çıkılarak dere yataklarının yeri tespit edilir. Üzeri kapatılan derelerin şu anki durumu bilinmemektedir. Yeraltında kalan dereler ani kaldırım çökmeleri, rutubet gibi durumlar yaşatmaktadır. Dikmen Deresi yatağı bu durumun en çok yaşandığı yerdir. Alt geçitlerin veya yol çalışmalarının bitiş süreleriyle övünülürken doğanın dengesiyle oynanmaktadır. Yapılan çalışmalar ne süreklilik ne de güvenlik açısından yeterlidir. Yağmur yağarken asfaltın sularla kaplanması filmde ismi geçen insanların bu yağışlardan sonra çektiği görüntüler belgeselde kullanılmıştır. Röportajlar filmde konu edinilen gerçekliğin ortaya çıkarılması noktasında kullanılan en önemli verilerdir ve birbirine paralel ilerleyen röportajlar ve görüntüler gerçekliğin bir süreç dâhilinde ortaya çıkmasına izin verir.

Belgesel boyunca en çok katılımcı biçime bilgisiyyle katkı sağlayan Hasan Akyar ile başlayan belgesel yine onunla aynı yerde "*Ankara'nın yüzlerce deresi bugün için hala asfaltın altında toprağın altında akmakta. Şu rögar kapağının altındaki Kiraz Dere'nin kıyısında oturmak bugün için belki bir hayal...Ama bir gün kim bilir?*" sözleriyle biter.

### **Sonuç ve Öneriler**

Belgesel sinemayı birçok yazar çeşitli türler dahilinde incelemiştir. Bu durum belgeselin kesin ve net kalıplara girmeyeceğinin göstergesidir. Belgeseli türlerine ayıran kişilerden biri de belgesel sinema hakkında kapsamlı çalışmalarıyla bilinen Bill Nichols'dur. Nichols'un 6 biçem kategorisi temel alınarak; şiirsel biçem, açıklayıcı biçem, gözlemci biçem, dönüşlü biçem, edimsel biçem ve katılımcı biçem incelenmiştir. Bu biçemler bağlamında yönetmenliğini Yasin Semiz'in üstlendiği *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeseli betimleyici analiz aracılığıyla çözümlenmiştir.

Çalışmada analizi gerçekleştirilen filmde Nichols'un ortaya koyduğu 6 biçem içerisinde dönüşlü biçem dışında kalan 5 biçemin izine rastlanmıştır, ancak filmde ilgili biçemlerden eşit düzeyde yararlanılmadığı saptanmıştır. Bazı biçemler daha fazla görünür iken bazı biçemler ise daha geri planda kalmıştır. Katılımcı ve açıklayıcı biçemlerin hâkimiyeti dikkati çekmektedir. Ancak, bütün biçemlerin belli bir düzeyde etkileşimi söz konusudur ve bu etkileşim önemli bir estetik ritim oluşturmaktadır. Yapılan analizde biçemler her ne kadar ayrı başlıklar altında incelenirse de birbiriyle bağlantılı ve iç içe geçmiş halde oldukları görülmüştür. Yönetmen, belgeselde biçemleri kullanırken anlatıyı destekleyip izleyiciye gördükleriyle duygusal bir bağ oluşturmaları noktasında yardımcı olmanın yanı sıra gerçeklikten uzaklaştırmamaktır. Yasin Semiz, *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeseliyle biçemleri belirli bir ritimde kullanmıştır.

Katılımcı ve açıklayıcı biçemlerin ağırlıkta olduğu belgeselde gözlemci biçemin de varlığı dikkat çekmektedir. Öyle ki 5 yıllık çekim sürecinde elde edilen görüntüler yönetmenin gözünden yansıtılmaktadır. Belgesel boyunca Ankara'nın tarihsel olarak görüntüleri, arşiv bilgilerinin gösterilmesi açıklayıcı biçemin özelliklerini üstlenirken, şiirsel biçemi dere üzerindeki kağıttan gemi ve dereler görüntüsündeki arka fon müziği desteklemektedir. Burada yönetmen yeraltında kalmış derelerin görüntülerini çekerken gerek ışık kullanımının kameraya yansması gerekse sallanan kamera görüntüsü kusurlu yansımaları gösterirken gerçeğe hizmet etmekle kalmaz aynı zamanda estetik bir seyir keyfi yaratır. Edimsel biçem ise diğer biçemlere göre yok denilecek kadar az olsa da belgeselde görülmektedir. Edimsel biçem kurmacaya hizmet ederken belgeseldeki oyuncular gerçek kişilerdir. Film yapım sürecinin de kamera önü alana taşmasıyla karakterize edilen dönüşlü biçemden ise örnek filmde yararlanılmamıştır.

Belgesel sinemanın kesin bir kuralının olmayışı, onu üreten yönetmenin sanat anlatısına bağlıdır. Bu anlatının biçemler başlığı altında toplanması, yönetmenin sanatını bir çeşit kalıba indirgemek için değil, sanatını anlamak içindir. Bu doğrultuda incelenen biçemlerin kesinlik taşımamasının yanı sıra zamanla değişim ve yok oluşu da gerçekleşebilmektedir.

Çalışmanın sonucundan anlaşılacağı üzere *Asfaltın Altında Dereler Var!* belgeseli zengin bir biçemsel yapı sunmaktadır. Türk Belgesel Sineması'nın biçemsel çeşitliliğinin belirlenmesi amacıyla Nichols'un kavramları kullanılarak daha fazla çalışma yapılabilir. Böylelikle Türkiye'de belgesel sinemanın estetik haritası çıkarılabilir ve belgesel filmlerin kuramsal bir çerçeve içerisinde değerlendirilmesi sağlanabilir. Bu durumda Türk Belgesel Sineması'nı incelemek için yapılacak çalışmalarda Nichols'un biçemsel kategorizasyonunun daha geniş bir şekilde kullanılması önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Avcı, B. (2002). Sabahattin Eyuboğlu ve Belgesel Filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(14), 715-730.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary* (2. Baskı). Londra: Routledge.
- Corner, J. (2006). Nichols, Bill. I., *Encyclopedia of the Documentary Film* içinde (s. 994-997). New York: Routledge.
- Çelik, R., & Çiçekli, S. (2021). Bir Bakış Açısı Olarak Sine-Göz: Dziga Vertov'un Kameralı Adam Filmi. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 37-47.
- Çelikan, P. (2020). Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 529-542.
- Çomak, N. A. (1998). Türk Sinemasında Ordu-Merkezli Sinema Dairesi'nin Önemi ve Yeri Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Girişi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(7), 297-304.
- Demir, Ü. (2015). *2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirkıran, P. D. (2021, 05 23). *Türk Belgesel Sinema Tarihi*. 10 01, 2023 tarihinde YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=Kgc7oUHbi0&t=188s&ab\\_channel=K%C3%BCl%C3%BCrelG%C3%BCncel](https://www.youtube.com/watch?v=Kgc7oUHbi0&t=188s&ab_channel=K%C3%BCl%C3%BCrelG%C3%BCncel) adresinden alındı
- Durhan, G. (2020). Açık Uçlu Sorgulama Biçimi Olarak Sokratik Konuşma. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi – USBED*, 2(3), 271-283.
- Ekinci, B. T. (2016). Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(25), 12-33.

- Grierson, J. (1939). Preface By John Grierson. P., *Documentary Film* içinde (s. 7-9). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. New York: I.B. Tauris.
- Horsfield, B. (2006). O'Rourke, Dennis. I. Aitken, *Encyclopedia of the Documentary Film* içinde (s. 1021-1023). New York: Routledge.
- Kıbaroğlu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- McLane, B. A. (2012, 05 24). *A New History of Documentary Film* (2. Baskı). New York: Continuum.
- Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler "Kuram ve Uygulamalar"*. Konya: Literatürk Academia.
- Natusch, B., & Hawkins, B. (2014). Mapping Nichols' Modes in Documentary Film: Ai Weiwei: Never Sorry and Helvetica. *The IAFOR Journal of Media, Communication and Film*, 103-127.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press .
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (D. Eruçman, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Öngen, O. (2021). Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(50), 409-433.
- Özgen, K. (2020). Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz. *Etkileşim*(5), 170-185.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Rosenthal, A., & Eckhardt, N. (2016). *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos* (5. Baskı). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Rotha, P. (1939). *Documentary Film*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Salman, S. (2020). Belgesel Türünde Katılımcı Biçim: Inside The World's Toughest Prisons Programı Örneği. *Asos Journal*, 8(108), 394-403.
- Semiz, Y. (Yöneten). (2019). *Asfaltın Altında Dereler Var!* [Sinema Filmi]. MUBİ.
- Smaill, B. (2010). *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema Türleri*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Waugh, T. (2011). *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.