

Edimsel belgeselde deneyimin temsili: Ahtapottan Öğrendiklerim (2020) filmine dair bir çözümleme

The representation of experience in performative documentary: An analysis of My Octopus Teacher (2020)

Erdirç Yılmaz^{1*} , Cemile Oktay² 

¹ Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, Gaziantep, Türkiye

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, Türkiye

Özet: Belgesel sinema, başlangıcından bu yana gerçekliği temsil etme ve aktarma biçimleri konusunda farklı yaklaşımlar geliştirmiş ve zaman içinde teknolojik, kültürel ve estetik dönüşümlerle birlikte önemli ölçüde çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik, belgesel filmleri sınıflandırma, kategorize etme ve kuramsal olarak konumlandırma sürecinde belirli zorlukları da beraberinde getirmiştir. Bill Nichols'un ortaya koyduğu belgesel modları, bu çeşitliliği anlamlandırma çabası açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunarak belgeselin farklı temsil stratejilerini sistematik biçimde değerlendirme olanağı sağlamaktadır. Bu modlardan biri olan edimsel belgesel biçemi, nesnel bilgi aktarımından çok deneyimi, öznel bakışı ve duygulanımsal etkileşimi merkeze almaktadır ve gerçekliği bireyin yaşantısı üzerinden yeniden kuran bir yaklaşım ortaya koymaktadır. 2020 yapımı Ahtapottan Öğrendiklerim / My Octopus Teacher filmi, yönetmenin doğayla ve özellikle tek bir canlıyla geliştirdiğı kişisel ilişki üzerinden bireysel dönüşümü aktarmasıyla edimsel modun çağdaş ve güçlü bir örneğini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, filmin edimsel anlatı yapısını inceleyerek öznel deneyimin belgesel sinemadaki temsil biçimlerini görünür kılmaktır. Araştırmada betimsel analiz ve tematik analiz yöntemleri kullanılmış ve filmin kişisel ses anlatımı (voice-over), günlük benzeri düşünsel yapısı, deneyim odaklı sahne kurgusu ve görsel estetik tercihleri üzerinden nasıl bir öznel anlam dünyası yarattığı değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, Ahtapottan Öğrendiklerim filmi edimsel belgesel biçimin temel özellikleriyle büyük ölçüde örtüşen bir anlatı kurmakta ve öznel deneyimi merkeze alan yapısı, anlatıcının olayların içinde konumlanması, duygulanımsal bağın belirleyici rolü ve deneyimin estetik-etik boyutlarla bütünleşmesi sayesinde edimsel biçimin belirgin bir örneğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Belgesel sinema, belgesel sinemada türler, Bill Nichols, edimsel biçim

Abstract: Documentary cinema has developed various approaches to representing and conveying reality since its inception, and it has diversified significantly over time through technological, cultural, and aesthetic transformations. This diversity has brought certain challenges to the processes of classifying, categorizing, and theoretically positioning documentary films. Bill Nichols' documentary modes offer an important theoretical framework for making sense of this diversity and provide a systematic way to evaluate the different representational strategies of documentary filmmaking. Among these modes, the performative documentary mode centers not on the transmission of objective information but on experience, subjective perspective, and affective engagement, presenting an approach in which reality is reconstructed through the lived experience of the subject. The 2020 film My Octopus Teacher constitutes a contemporary and compelling example of the performative mode, as it conveys the filmmaker's personal transformation through a deeply developed relationship with nature and, in particular, with a single sea creature. The aim of this study is to examine the film's performative narrative structure and to reveal the representational forms of subjective experience in documentary cinema. Descriptive analysis and thematic analysis were employed, and the film was evaluated through its use of personal voice-over narration, diary-like reflective structure, experience-centered scene construction, and visual aesthetic choices that together create a subjective world of meaning. In conclusion, My Octopus Teacher constructs a narrative that aligns closely with the core features of the performative documentary mode. Its emphasis on subjective experience, the narrator's positioning within the events, the central role of affective engagement, and the integration of experiential elements with aesthetic and ethical dimensions clearly demonstrate the film as a notable example of the performative mode.

Keywords: Documentary cinema, genres in documentary cinema, Bill Nichols, performative mode

Citation: Yılmaz, E. ve Oktay, C. (2025). Edimsel belgeselde deneyimin temsili: Ahtapottan Öğrendiklerim (2020) filmine dair bir çözümleme. *Uluslararası İletifim ve Sanat Dergisi*, 6(16), 255-271.

Extended Abstract

Introduction: Documentary cinema occupies a distinctive position within film studies due to its direct engagement with reality. Unlike fiction, which constructs imagined worlds, the documentary form records events shaped by lived experience while simultaneously presenting them through an aesthetic and interpretive lens. This hybrid nature places documentary cinema at the intersection of art and actuality, making it not only an informative medium but also a form capable of delivering intellectual, emotional, and aesthetic depth. Despite its long history, documentary cinema does not have a single, universally accepted definition. The definition “creative treatment of actuality” remains influential and underscores the genre’s interpretive and creative dimensions. Each documentary reflects the social conditions of its production and employs distinct narrative and formal strategies. Over time, the genre has undergone significant transformations in ethical, aesthetic, and technical terms, broadening the ways in which reality can be represented. Since the early years of cinema, scholars have sought to distinguish the documentary from fiction and to conceptualize its unique artistic and epistemological status. Among influential theorists, Paul Rotha offered an early typology that categorized documentaries as naturalistic, realistic, propagandist, or news-reel-based. Likewise, Bordwell and Thompson proposed sub-genres such as compilation films, interview-driven documentaries, direct cinema, nature documentaries, and portrait films. More recently, Bill Nichols’ mode-based framework, which includes poetic, expository, observational, participatory, reflexive, and performative modes, has become central to contemporary documentary theory, providing a systematic vocabulary for analyzing how documentaries construct meaning and position the viewer. Within this theoretical landscape, the present study engages specifically with the performative mode, which foregrounds subjectivity, personal experience, and emotional resonance as key components of documentary representation.

Purpose and Scope: This study examines how subjective experience reshapes the representation of reality within the performative documentary mode, focusing on the question of how experiential narration influences meaning-making and emotional engagement. The primary aim is to reveal how the experiential and subjective features defined within Bill Nichols’ performative mode are manifested in *My Octopus Teacher* (Ehrlich & Reed, 2020). By analyzing the film’s use of personal narration, expressive techniques, and emotionally charged storytelling, the study seeks to demonstrate how performative documentaries construct reality through individual experience rather than objective exposition. The scope of the research is limited to the theoretical framework of Nichols’ documentary modes, with *My Octopus Teacher* serving as a case study due to its strong emphasis on personal transformation and its narrative built around Craig Foster’s intimate connection with an octopus. The study assumes that the film closely aligns with the principles of the performative mode and offers a representative contemporary example of this documentary form.

Method: This study adopts a qualitative research design to analyze how the sample film reflects the characteristics of the performative documentary mode. Descriptive analysis was used to identify the film’s key narrative and stylistic features, while thematic analysis enabled the detection of recurring patterns related to subjective voice, experiential narration, emotional engagement, and personal transformation. Analytical categories were derived from Bill Nichols’ framework on documentary modes and refined through repeated viewing of the film. The final themes (voice-over narration, experiential scene construction, emotional resonance, and the human–nature relationship) guided the systematic evaluation of the film.

Findings and Conclusion: The findings of the study demonstrate that the film aligns closely with the core characteristics of the performative documentary mode, particularly through its emphasis on subjective experience and emotional engagement. First, the film constructs reality through Craig Foster’s embodied presence and personal testimony. Rather than remaining an external observer, Foster becomes the experiential center of the narrative. His physical proximity to the camera, emotional reactions, and direct involvement in the events exemplify the performative mode’s focus on lived experience. The underwater environment, filmed through Foster’s movements and perspective, transforms reality into a subjective journey shaped by personal perception and emotional depth. Second, the theme of personal transformation is strongly reflected in Foster’s evolving relationship with the octopus. Daily immersion in the ocean allows him to confront exhaustion and reconnect with his emotional world. The octopus becomes a symbolic mirror for Foster’s vulnerability, resilience, and healing process. Scenes such as the shark attack, where the octopus loses an arm, trigger existential reflections and reinforce the film’s introspective tone. As the octopus regenerates, Foster also finds renewed hope, illustrating the parallel between natural cycles and personal recovery. Third, the narrative structure operates like a personal diary. Foster’s voice-over conveys memories, reflections, and emotional states, blending past and present and offering insight into his inner world. This technique strengthens the film’s subjective dimension and allows viewers to engage directly with the narrator’s experience. Finally, the film’s visual

and acoustic design plays a crucial role in creating an immersive emotional atmosphere. The kelp forests, shifting light, close-up textures, and rhythmic underwater sounds draw the viewer into a sensorial encounter. Ethical considerations also emerge prominently, as Foster refrains from intervening in natural processes, adopting a respectful, observational stance toward nature. In conclusion, the film exemplifies the performative mode by constructing reality through personal experience, emotional resonance, and ethical awareness, offering a compelling contemporary example of experiential documentary storytelling.

Giriş

Belgesel sinema, gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki nedeniyle sinema sanatının en özgün ve tartışmalı alanlarından birisidir. Kurmaca yapıdan farklı olarak belgesel, olup biteni estetik bir yorumla kayda geçirirken, zamanın ve yaşamın izlerini taşıyan bir anlatı biçimi olarak öne çıkmaktadır. Belgesel film, sanat ile gerçeğin sınırlarında dolaşmakta ve gerçekliğe tanıklık ederken onu yeniden üretme işlevini üstlenmektedir. Bu bağlamda, belgesel sinemanın sadece bilgi verme misyonu ile tanınması bir hata olacaktır. Belgesel sinema, ilgili misyonun ötesinde, düşünsel, duygusal ve estetik bir deneyim sunan güçlü bir anlatı formu olarak kabul edilmektedir.

Belgesel sinemanın kapsamı ve sınırları üzerine yapılan tartışmalar göz önüne alındığında, bu türün üzerinde uzlaşılan tek ve kesin bir tanımının bulunmadığı söylenebilir. Günümüzde hala John Grierson'ın 1930'larda ortaya attığı belgesel tanımı geçerliliğini korumaktadır. Grierson'a göre belgesel "Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi veya yorumlanması" olarak tanımlanmaktadır. Bu görüş, belgeselin yaratıcı bir uğraş olduğunu kabul etmektedir (Nichols, 2017, s. 27). Belgesel sinema, gerçek yaşamdan esinlenen, belgeler doğrultusunda biçimlenen ve üretildiği dönemin izlerini taşıyan bir anlatı şekli olarak öne çıkmaktadır. Her belgesel, toplumsal anlamda belirli işlevler üstlenirken, ayrıca kendine özgü bir biçimsel yapısı, anlatım tarzı ve amacıyla da dikkat çekmektedir. İlk örneklerinden günümüze kadar etik, estetik ve teknik boyutlarda bu tür önemli değişimler geçirmektedir. Birchall'ın da belirttiği gibi, belgeseller çoğu zaman savaş, istismar ya da işkence gibi rahatsız edici ve çarpıcı gerçeklikleri gözler önüne sermektedir. Genellikle bu tür içerikler, film içinde ya da izleyiciyi harekete geçmeye davet eden bir mesaj eşliğinde, politik veya etik bir söylem içerisinde sunulmaktadır (Arda, 2015, s. 2).

Belgesel sinemanın tarihine göz atıldığında, birçok yönetmenin farklı dönemlerde ve çeşitli koşullar altında, farklı perspektiflerle filmler ürettiği görülmektedir. Bu filmlerin doğru biçimde yorumlanabilmesi ve değerlendirilebilmesi açısından, sinema kuramcılarının geliştirdiği yaklaşımlar büyük önem taşımaktadır. Sinemanın özgün ve bağımsız bir sanat dalı olarak kabul görmesi amacıyla, sinemanın doğuşundan bu yana pek çok kuramcı bu alanda teorik çalışmalar ortaya koymuştur. Zaman içinde belgesel sinemanın kurmaca sinemadan ayrılarak kendi yolunu çizmesi, bu alandaki kuramsal çalışmaları da artırmaktadır. Bu çerçevede, Paul Rotha, Bill Nichols ve Bordwell & Thomson gibi kuramcılar, belirli sınıflandırmalarla belgesel sinemayı ele almaktadır. Paul Rotha, yönetmenlerin yapım yöntemleri ve anlatım tarzlarına dayanarak belgeselleri doğalcı, gerçekçi, propagandacı ve haber gerçek olmak üzere dört başlık altında gruplandırmaktadır. Diğer yandan Bordwell & Thomson, belgesel filmlerin tıpkı kurmaca filmler gibi kendi iç türlerine sahip olduğunu belirterek bu türleri, derleme filmler, röportaj veya konuşan kafalar belgeseli, doğrudan sinema (dolaysız sinema), doğa belgeselleri ve portre belgeselleri olarak sınıflandırmaktadır. (Ak, 2025, s. 5).

Belgesel sinema, tarihsel süreçte bilgi aktarma, gerçekliği temsil etme ve toplumsal olgulara ışık tutma amacıyla gelişmiştir. Ancak son dönem belgesel filmlerde geleneksel anlatım biçimlerinin ötesine geçen yeni anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın problemi, "Edimsel belgesel modunda öznel deneyimin anlatıya dahil edilmesi, gerçeklik temsili hangi açılardan yeniden kurmakta ve bu yeniden kurulum izleyiciyle nasıl bir duygulanımsal ilişkişellik yaratmaktadır?" sorusu etrafında şekillenmektedir. Problem durumuna bağlı olarak bu çalışmanın amacı, Bill Nichols'un edimsel belgesel modu kapsamında tanımlanan

deneyimsel ve öznel özellikleri, *Ahtapotlan Öğrendiklerim* (Ehrlich & Reed, 2020) filmi aracılığıyla görünür kılmak ve bu biçimin uygulamadaki yansımalarını ortaya koymaktır. Belgeselin anlatı yapısında yer alan öznel deneyim, dışavurumcu teknikler ve duygusal etkileşim unsurları üzerinden edimsel biçimin özelliklerinin nasıl yansıtıldığını ortaya koymak hedeflenmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, belgesel sinemanın gerçekliği aktarırken aynı zamanda bireysel deneyimi, içsel dönüşümü ve duygusal etkileşimi de anlatsal bir düzlemde kurabildiğini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Özellikle edimsel biçimin modern belgesel sinemadaki yeri henüz yeterince tartışılmamış bir alan olup, bu araştırma söz konusu biçimin uygulamalı bir örneğini derinlemesine inceleyerek kuramsal katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın temel varsayımı, *Ahtapotlan Öğrendiklerim* (Ehrlich & Reed, 2020) belgeselinin edimsel biçimin kuramsal çerçevesine büyük ölçüde uygun bir anlatı yapısına sahip olduğudur. Belgesel, bilgi aktarmaktan çok öznel deneyimi öne çıkararak izleyicide güçlü bir duygusal etki yaratmakta ve bu yönüyle edimsel biçimin temsil olanaklarını örneklemektedir. Ayrıca, Craig Foster'ın Güney Afrika kıyılarında bir ahtapotla kurduğu bağ üzerinden gelişen kişisel keşif ve dönüşüm hikâyesini ele alması nedeniyle edimsel biçimi analiz etmek için nitelikli bir örnek sunmaktadır. Araştırma, Bill Nichols'un kuramsal çerçevesiyle sınırlı tutulmuş ve yalnızca *Ahtapotlan Öğrendiklerim* (Ehrlich & Reed, 2020) belgeseline yer verilerek analiz edilmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, *Ahtapotlan Öğrendiklerim* (Ehrlich & Reed, 2020) belgeselinin edimsel belgesel biçimi bağlamında nasıl yapılandığını ortaya koymak amacıyla nitel bir araştırma deseni olarak tasarlanmıştır. Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve tematik analiz birlikte kullanılmıştır. Böylece filmin öne çıkan özelliklerinin sistematik biçimde çözümlenmesi ve edimsel biçime özgü tema ve anlatı öğelerinin daha derinlikli biçimde ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Betimsel araştırmanın temel amacı, bir olguya, olaya, nesneye, kişiye ya da sürece ilişkin belirgin özellikleri ortaya koymak ve bunları sistemli biçimde tanımlamaktır (Gürbüz & Şahin, 2017, s. 101). Bu yöntem, veriyi yalnızca özetlemekle kalmamakta; aynı zamanda belirli kategorilere ayırarak karmaşık bilgiyi anlaşılır hâle getirmektedir. Böylelikle araştırma nesnesinin ana hatları, özellikleri ve yapısal ilişkileri daha görünür olmaktadır. Tematik analiz ise nitel verilerde tekrar eden örüntüleri, anlam kümelerini ve temaları belirlemek amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Veriye açıklayıcı bir yorum katması, bağlamsal okuma yapmaya imkân vermesi ve araştırmanın anlam derinliğini artırması nedeniyle özellikle yorumlayıcı çalışmalarda tercih edilmektedir. Tematik analiz, temaların sıklığı ile içerik arasındaki bağlantıyı kurarak araştırmanın bütüncüllüğünü ve yorum gücünü artırmak amacıyla kullanılmaktadır (Marks & Yardley'den akt. Alhojailan, 2021, s. 40). Bu doğrultuda, öncelikle Bill Nichols'un belgesel modları kategorizasyonu ve özellikle edimsel belgesel modu üzerine kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Betimsel analiz yönteminin gereği olarak bu kuramsal çerçeve, araştırmanın başlangıç kategorilerinin belirlenmesinde temel dayanak olarak kullanılmıştır. Literatürde edimsel biçimin karakteristik unsurları olarak tanımlanan öznel ses, deneyimsel anlatı, kişisel tanıklık, duygulanımsal aktarım ve bireysel dönüşüm vurgusu gibi özellikler, araştırmanın ilk kodlama setini oluşturmuştur. Ardından ilgili kategoriler doğrultusunda örnek film tematik çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Bu süreçte, literatürde yer alan temalar filmdeki yeni gözlemler doğrultusunda genişletilmiş ve yeniden yapılandırılmıştır. Böylece kişisel deneyim aktarımı, öznel ses kullanımı (voice-over), duygulanımsal etkileşim, doğa ile kurulan ilişkisellik, kişisel dönüşüm vurgusu ve deneyim odaklı anlatı, araştırmanın nihai tematik eksenleri olmuştur. Film bu temalar üzerinden sistematik biçimde çözümlenmiş ve her bir temanın film boyunca nasıl kurulduğu, karşılıklı olarak nasıl ilişkilendiği ve edimsel biçimi hangi anlatsal stratejilerle görünür kıldığı tematik analiz kapsamında ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Böylece edimsel belgesel biçiminin filmdeki yansımaları hem kuramsal hem de sahne-temelli çözümleme üzerinden bütüncül bir yaklaşımla ortaya konmuştur.

Belgesel Sinemanın Kavramsal Çerçevesi ve Tarihsel Evrimi

Sinematografinin icadıyla birlikte görüntünün kayıt özelliği hem yeni bir tanıklık biçimini hem de kamusal alana yönelik güçlü bir anlatı aracını mümkün kılmıştır. Bu dönemde belgesel, yalnızca olup biteni gösteren bir kayıt tekniği olmaktan çıkmış; toplumsal belleği biçimlendiren, kamusal tartışmaları yönlendiren ve gerçeklik algısını yeniden kuran bir sinema türü olarak önem kazanmıştır. 1920'li yıllardan itibaren ise özellikle Britanya'da iç savaş dönemine ait yazıların ve belgesel yapımlarının çoğalmasıyla birlikte "belgesel film hareketi" kavramı ortaya çıkmıştır. 1927 ile 1939 yılları içinde *Empire Marketing Board Film Unit* ve ardından *General Post Office Film Unit* gibi ardışık devlet destekli film birimleri aracılığıyla bu hareket maddi anlamda desteklenmiştir. Bu oluşum, İkinci Dünya Savaşı sırasında ise, Haber Alma Bakanlığı'nın (Ministry of Information) bir parçasına dönüşmüş ve zamanla propaganda amaçlı faaliyet yürüten bir yapıya evrilmiştir. Fakat belgesel film hareketini sadece bir film arşivi olarak görmek eksik olmaktadır. Bu hareket, siyasal ve kültürel dönüşüm amacı taşıyan filmlerin üretildiği, mektupların yazıldığı, fikir alışverişlerinin yapıldığı bir tartışma alanı olarak da var olmaktadır. Hareketin öncüsü Grierson, yurt dışı gezileri düzenleyerek halka bilgilendirici toplantılar yapmış, bir anlamda belgesel sinema eğitiminin temellerini atan bir işleyiş benimsemiştir (As ve Parsa, 2023, s. 426).

1895'te Louis Lumière'in kayda aldığı görüntüler, insan yaşamını belgeleyen ilk görsel kayıtlar olarak kabul edilmektedir. Ancak belgesel film ilerleyen yıllarda bağımsız bir tür olup yalnızca gerçekleri yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda bu gerçekliğe dair algıyı dönüştüren yeni bakış açıları geliştirmiştir. Belgesel sinema, doğrudan yaşamdan beslenmesine rağmen ne yalnızca fotoğraf gibi donuk bir gerçeklik sunmakta ne de kurmaca sinemanın imgesel anlatımına benzemektedir. Aksine, gerçekliği yeniden kurgulayan yaratıcı bir anlatım biçimi olarak evrilmiştir (Cereci, 2012, s. 4).

Belgesel türünün sinemada temel taşlarından biri, Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook (1920) filmidir. Sanayileşme ile ortaya çıkan doğal olmayan yaşam biçimlerine karşı, doğayla uyumlu bir yaşamın izini sürmektedir. Flaherty'nin çalışması, kısa sürede diğer ülkelerde de belgesel sinemaya dönük bir ilgi ve yönelim yaratmıştır. Örneğin Dziga Vertov Sovyetler'de Kameralı Adam'ı (1929), Alberto Cavalcanti Fransa'da Sadece Saatler'i (1926), Walter Ruttmann Almanya'da Berlin: Bir Şehrin Senfonisini (1927) ve John Grierson ise İngiltere'de Drifters'ı (1929) üretmiştir. Dönemin gündelik hayatına eleştirel bir mercek tutmalarıyla bilinen bu yapımlar bazı benzerlikler göstermektedir. Bu örnekler ve diğer öncü eserler aracılığıyla belgesel sinemanın anlatım biçimi gelişmiş ve sinemanın sadece bir eğlence formu değil, aynı zamanda gerçekliği yorumlayıp sorgulayan bir sanat alanı olduğu ortaya konmuştur (Çelikan, 2020, s. 532-533).

"Belgesel" kavramı sinema literatüründe ilk kez 1926 yılının Şubat ayında John Grierson tarafından kullanılmıştır. Grierson, bu terimi Robert Flaherty'nin Moana adlı filmi üzerine New York Sun gazetesinde kaleme aldığı bir değerlendirmede dile getirmiştir. Fransızca kökenli olan bu sözcük, başlangıçta daha çok gezi ve seyahat filmlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Cereci, 2012, s. 3). Belgesel sinemanın en yoğun biçimde kullanıldığı dönemlerden biri ise, 1968 yılında dünya çapında yükselen özgürlük taleplerinin, kitlesel direnişlerin ve insan haklarına yönelik mücadelelerin yaşandığı süreç olmuştur. Özellikle Paris'te gençlerin öncülük ettiği ve kısa sürede küresel bir etki yaratan bu toplumsal hareketler, belgesel filmler aracılığıyla geniş kitlelere aktarılmış; böylece belgeseller, toplumsal dönüşümlere tanıklık eden güçlü bir anlatı formuna dönüşmüştür. Aynı yıllarda televizyonun hızla yaygınlaşması ve eğlence odaklı içeriklerin öne çıkması, belgesel anlatılarında biçimsel ve içeriksel değişimleri beraberinde getirmiştir. Tüketim kültürünün etkisiyle belgesellerde daha hızlı, dikkat çekici ve anlık tüketime uygun anlatım biçimleri tercih edilmeye başlanmış; bu durum belgesel sinemanın estetik ve iletişimsel yapısında önemli dönüşümlere yol açmıştır (Aytaş ve Yavuz, 2014, s. 61).

Türkiye'de ve dünyada belgesel film üretiminin artışı, postmodern dönemin etkisiyle hem bireysel hem kişisel anlatıların öne çıkmasıyla ilişkilendirilmektedir. Büyük anlatıların eski gücünü yitirdiği bu dönemde, özellikle bireyin deneyimi merkezde yer almaya başlamaktadır.

Teknolojik gelişmelerle birleşerek film üretimini bu eğilim kolaylaştırmıştır. Özellikle kameraların ucuzlaması ve artık taşınabilir hale gelmesi, ev tipi bilgisayarlarda kullanılabilen kurgu yazılımlarının artması, sinema eğitimi veren kurumların yaygınlaşması ve izleyicinin sinema okuryazarlığının gelişmesi bu süreci hızlandırmaktadır. İnternetin ve televizyon kanallarının yaygınlaşması da belgeselin görünürlüğünü artırmış; eskiden sadece festivallerde gösterilen belgesel filmler, zaman içinde artık ticari salonlarda da yer almaktadır. Ama bu üretim kolaylığı, estetik nitelikten yoksun, yüzeysel içeriklerin çoğalması gibi olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir (Akbulut, 2010, s. 120).

Belgesel film üretimindeki bu artış ve çeşitlenme, beraberinde belgeselin ne olduğuna ve nasıl tanımlanması gerektiğine dair tartışmaları da yeniden gündeme getirmiştir. Farklı biçimlerin, kişisel anlatıların ve deneyim odaklı yaklaşımların çoğalması, belgeselin sınırlarını daha esnek ve tartışmaya açık hâle getirmiştir. Bu nedenle belgesel sinemayı anlamlandırmak için yalnızca tarihsel gelişimine değil, aynı zamanda onu tanımlamaya yönelik kuramsal yaklaşımlara da bakmak gerekmektedir. Bir filmin belgesel olarak değerlendirilebilmesi için, gerçeği aktarma, gerçeği kurgulama ve gerçeği araştırma yönelimlerine dayanan üç temel yaklaşım öne çıkmaktadır. Gerçeği aktarma yaklaşımı, dünyayı en sade haliyle ve olduğu gibi sunmayı hedeflemektedir. Gerçeği kurgulama, doğrudan gerçeklikle bağ kurmaktan ziyade, gerçek hayatın ikna edici bir temsiliyi oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu tutum daha çok kurmaca türlerinde görülen bir gerçeklik yaklaşımı olarak tanımlanabilir. Gerçeği araştırma ise, yüzeyde görünenin ötesine geçerek, gerçeğin derininde yatan özünü ulaşmayı hedeflemektedir (Ekinci, 2016, s. 15). Belgesel sinema, günümüze değin sinema sanatının gelişmesinde önemli bir tür olduğu kadar, ülke gerçeklerinin bilinmesinde ve tanıtılmasında da etkili bir anlatım aracı olmaktadır. Günümüzde bir terim olarak belgesel, yerli ve yazılı kaynaklarda yer alan "belge niteliği taşıyan" ya da "belge özelliğinde olan" gibi tanımlardan hareketle çeşitli biçimlerde açıklanmaktadır. Bunun yanında, belgeselin ele aldığı konulara yönelik yaklaşım biçimlerinin farklılık göstermesi, birden fazla tanımın çeşitlenmesine neden olmaktadır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, belgesel sinemanın hangi toprağa, ulusa, dine, dile ya da ideolojiye bağlı olursa olsun konusunu insandan ve hayatın gerçeklerinden aldığı görülmektedir. Her döneme tanıklık eden bu tür, toplumsal belleği güçlendirmekte ve ele aldığı durumları olumlu-olumsuz yönleriyle, taşıdıkları çelişkilerle birlikte yansıtmaktadır. Belgesel sinema, sorgulayıcı yapısıyla yüzeyin altındaki gerçeklikleri ortaya çıkarmakta, izleyicinin farkındalığını artırmaktadır (Avcı, 2012, s. 717).

Bunlara ek olarak, izleyiciye belgesel sinemanın sunduğu önemli işlevlerinde biri, yaşamı bir bütün olarak kavrama olanağı tanınması ve bireyin yaşamakta olduğu döneme, çevresine eleştirel bir bakış geliştirmesine zemin hazırlamasıdır. Tarihsel ve kültürel sürekliliği sanatsal bir biçimde aktarma amacı hem etik hem de estetik açıdan geçmişin bugünden irdelenmesini, bugünün belgelenmesini ve geleceğe uzanan bir bağ kurulmasını mümkün kılmaktadır (Şavk Belkaya, 2022, s. 3). Belgesel sinemacılar, içinde bulundukları dönemi ve toplumun karşılaştığı sorunları ele alarak bu konular üzerinde derinlemesine araştırmalar yapmaktadır. Konu tamamen benimsenip taslak oluşturulduktan sonra, çekimler genellikle gerçek mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Ele aldığı problemi ve onun arkasındaki gerçekliği nesnel bir bakış açısıyla belgesel film yansıtmaktadır. Fakat bu gerçeklik, yönetmenin anlayışı, bilgi birikimi ve dünya görüşü doğrultusunda şekillenmektedir. Filmin mesajını izleyiciye iletmek için yönetmen sinemayı bir araç olarak kullanmaktadır. Mesajın herkes tarafından kolayca kavranabilmesi için sade olması gerekir ve estetik kaygı film boyunca hissedilmektedir (Avlar, 2024, s. 50).

Belgesel Sinemada Tür Kavramı

Her ne kadar "genre" sözcüğü "cins" anlamına gelip birbirine benzer ya da ortak nitelikler taşıyan varlık veya nesne topluluklarını ifade etse de, sanat bağlamında "tür" ifadesi daha uygun bir karşılık olarak kabul edilmektedir. Nitekim TDK, türü "içerik, biçim ve amaç bakımından birbirine benzerlik gösteren sanat eserlerinin oluşturduğu biçimsel gruplar" şeklinde tanımlamaktadır. Buna ek olarak, tür kavramı sanatsal üretimleri belirli

sınıflandırmalara yönelik bir anlayışın parçası olarak karşımıza çıkmaktadır (Abisel, 1995, s. 14).

Edebiyattan ödünç alınan ve kökeni Aristo'ya kadar uzanan tür kavramı, sinemanın bir endüstri olarak işlemeye başlamasıyla birlikte, ilk başlarda film yapım şirketleri tarafından izleyicileri çekmek için kullanılan bir etiket işlevi görmüştür. Tür filmlerinin ciddiye alınarak tartışılmaya başlanması ise ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan *Cahiers du Cinema* adlı dergide André Bazin etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından yaratıcı yönetmen anlayışının ifadesi için kullanılan auteur (yazar-yaratıcı) kuramıyla birlikte olmuştur. Büyük ölçüde Alexandre Astruc'un "kamera kalem" (Le Camérastyle) kuramından türetilen *auteur* teorisi, sinema filminin tüm görsel ve işitsel unsurlarını denetleyen yönetmenin en büyük yaratıcı güç olarak görüldüğü film yapımı teorisidir. "1950'lerin sonu ve 1960'ların başlangıcında, *auteurizm* diye adlandırılan bir akım sinema eleştirisi ve teorisinde baskın hale geldi", Auteur yaklaşımının gelişimi sinemadaki farklı türlerin belirgenleşerek gelişmesini de etkilemiştir (Eğitimci, 2021, s. 58).

Tür kavramı sinemada, öncelikle endüstrinin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiş, zaman içerisinde eleştirmenler, izleyiciler ve sinema yazarlarının katkısıyla kalıcı bir yapı kazanmıştır. Türlerin oluşumunu anlamak için özellikle Hollywood'un "Stüdyo Sistemi" dönemine bakmak gerekmektedir. Bu sistem içinde asıl amaç, filmlerin nasıl pazarlanacağı olması yatmaktadır. Bu nedenle türler ve yıldız sistemi, sektörün zemininin yapı taşları haline gelmektedir. Stüdyolar da her yıl ürettikleri binlerce filmi kataloglarında belirli başlıklar altında kategorilendirmektedir. Diğer sanayi alanlarında olduğu gibi, sinema da sektörün de ürünlerini kategorilere ayırma ve tanımlama gereği duymaktadır. Bu sınıflandırma hem tanıtımı kolaylaştırmakta hem de izleyici tepkilerini değerlendirmek açısından pratik bir yöntem olmaktadır. Yapımcılar başlangıçta filmleri tür başlıkları altında broşürlerle tanıtırken, basında da bu sınıflandırmalara yer verilmiş; izleyiciler ise zamanla beklentilerini bu türsel çerçevelere göre şekillendirmeye başlamıştır. Fakat türlerin biçimlenmesinde asıl belirleyici olan şey, kitlesel üretimin dayattığı standartlaşma ihtiyacı yatmaktadır. Hollywood zamanla seyircinin belirli temalara, oyunculara ve olay örgülerine verdiği tepkileri ölçerek geleneksel kalıplar oluşturmuş; böylece film türleri bu yapıya göre biçimlenmektedir (Tağ, 2003, s. 28-29).

Edimsel Biçem Odağında Belgesel Sinemada Biçemler

Belgesel sinema, tarihsel gelişimi boyunca tek bir anlatı modeline bağlı kalmayan, farklı estetik ve temsil stratejilerinin bir arada bulunduğu bir alan olarak dikkat çekmektedir. Gerçekliği kaydetme, yorumlama ve izleyiciye aktarma biçimleri, dönemselsel koşullara, teknolojik imkânlarla ve yönetmenlerin tercih ettiği anlatı diline göre çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik, belgeselleri anlamlandırmak ve tartışmak için kuramsal bir çerçeve ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Belgesel biçemlerine ilişkin en kapsamlı yaklaşımlardan biri, bu bağlamda Bill Nichols tarafından geliştirilmiştir.

Introduction to Documentary (2010) adlı eserinde Bill Nichols, belgesel sinemayı altı temel biçem (mode) çerçevesinde sınıflandırmaktadır. Bunlar şiirsel (poetic), açıklayıcı (expository), gözlemci (observational), katılımcı (participatory), dönüşlü (reflexive) ve edimsel (performative) biçem olarak tanımlanmıştır. Bu altı biçem, belgesel filmleri belirli işlevsel ve yapısal benzerliklere göre gruplandıran esnek bir çerçeve sunmaktadır. Nichols, bu biçemlerin kuramsal bir sınıflandırma olmanın ötesinde, seyircilerin beklentilerini şekillendiren ve belgesel izleme deneyimini yönlendiren genel kabul görmüş kuralları yansıttığını belirtmektedir. Nichols, belgesel sinemanın temelini oluşturan en önemli unsurlardan biri olarak belirtisel (indexical) görüntü kullanımına dikkat çekmektedir. Belgeselde çoğunlukla yer verilen bu tür görüntüler, temsil ettikleri gerçeklik ile fiziksel bir ilişki taşımaktadır. Özellikle fotoğrafın belirtisel doğasına vurgu yapan Nichols, bu görüntülerin izleyici nezdinde sunulan görüş ve önermelere kanıt oluşturma veya bu izlenimi yaratma amacı taşıdığını belirtmektedir (Manav, 2024, s. 184-185).

Çalışmada Bill Nichols'un biçimleri referans alınacağı için Nichols'un altı kategori altında değerlendirdiği biçimlere bakmak faydalı olacaktır. İlk olarak, açıklayıcı biçim, bilgilendirme amacı taşıyan ve temelde sözel anlatıma dayanan yapımlarla karakterize edilmektedir. Bu türde görseller anlatının merkezinde değil, onu destekleyen unsurlar olarak yer almaktadır. Görseller, daha çok anlatılanları örneklemek, açıklamak, çağrışım yaratmak veya vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Anlatı çoğu zaman görsellerden bağımsız bir biçimde ilerlemekte ve görsellerin anlam kazanmasını sağlayan düzenleyici bir rol üstlenmektedir. Bu yönüyle, görüntülerin altına eklenen bilgilendirici yazılarla benzerlik taşımaktadır (Ak, 2024, s. 6). Şiirsel biçim, modernist ve avangart sinemanın estetik yaklaşımlarıyla yakın bir çizgide durmakta ve bilgiyi aktarırken geleneksel anlatım kalıplarının dışına çıkmaktadır. Bu türde devamlılık kurgusu, belirgin bir zaman-mekân duygusu ya da karakter merkezli bir yapı geri plana atılmakta ve yönetmenin/yapımcının odağı çoğu zaman filmin biçimsel düzenine, ritmine ve üslubuna yönelmektedir. Anlatı, olgusal doğrular sunmak ya da ikna edici bir söylem kurmak yerine, yarattığı etki ve his üzerinden anlam üretmektedir. Şiirsel biçim, dünyayı belirli bir görüş çerçevesinde açıklamaktan çok, onu sezgisel ve duygusal bir biçimde deneyimlemeye davet etmektedir. Bu yaklaşımda önemli olan, filmde yer alan olaylardan çok filmin seyircide bıraktığı duygulanım, atmosfer ve şiirsel algıdır (Nichols, 2017, s. 179).

Gözlemci biçim, anlatıcının yönlendirici sesine ya da ikna edici bir dile başvurmadan, olayların doğal akışı içinde ve müdahale edilmeksizin kaydedilmesine dayanır. Bu yaklaşımda yönetmen, varlığı hissedilmeyen ve yalnızca olup biteni izleyen "duvardaki sinek" konumundadır; kameranın işlevi ise ortamı mümkün olduğunca kendi halinde yakalamaktır (Ak, 2024, s. 6). Katılımcı biçim, diğer yaklaşımlardan farklı olarak yönetmenin gerektiğinde kamera önünde gerçekleşen olaylara müdahale edebilmesine dayanır. Bu yaklaşımda yönetmen yalnızca gözlemci değildir; kimi zaman filmde aktif bir role bürünerek anlatının karakterlerinden birine dönüşebilir (Ak, 2024, s. 7). Dönüşlü biçim, belgesel filmin geleneksel yapısını sorgulayan ve izleyiciyi izlediği metne yabancılaştırarak belgeselin nasıl üretildiğini düşünmeye davet eden bir yaklaşımı ifade eder. Bu biçimde yönetmen, belgeselin yapım sürecini görünür kılar; böylece izleyici, temsil edilen gerçekliğin nasıl kurulduğuna dair farkındalık kazanır. Gerçekliği olduğu gibi sunma iddiasının aksine dönüşlü biçim, gerçekliğin çelişkili ve çoğu zaman kurgu tarafından biçimlendirilmiş bir yapı olduğuna dikkat çeker. Gözlemci biçimdeki "müdahalesiz kayıt" anlayışının yarattığı yapay gerçeklik algısına karşılık, dönüşlü biçim bu algıyı bilinçli olarak bozar ve kurgunun kendisini görünür kılar. Kurgusal süreklilik, karakter inşası ya da klasik anlatı düzeni gibi öğeler bu yaklaşım için belirleyici değildir; belgeselin belirli bir biçimsel kalıba bağlı kalmadan da var olabileceğini gösterir (Yılmaz ve Alkan, 2023, s. 5392).

Belgesel biçimlerine ilişkin bu genel çerçeve içinde, bu çalışmanın odağını özellikle edimsel biçim oluşturmaktadır. Bu nedenle incelemenin devamında edimsel yaklaşımın temel özellikleri ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Edimsel biçim, oyunculuğa dayanan bir yaklaşımdır ve yoğun duygusal katılım gerektirmektedir. Edimsel belgeseller, elle tutulur bir şey yapmaya çalışmak yerine cisimleşmiş deneyim ve bilginin duygusal yoğunluğunu öne çıkarmaktadır. Edimsel belgeseller, izleyiciye somut bir bilgi vermekten ziyade, yaşanmış deneyimlerin duygusal yoğunluğunu öne çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu tür belgeseller, bir durumu veya deneyimi zihinsel düzeyde kavratmak yerine, onun nasıl hissettirdiğini içgüdüsel olarak anlamamıza yardımcı olmak istemektedir. Bir eylemi ya da durumu aktarmaya çalıştıklarında, var olan asıl amaçları o deneyimin duygusal yönünü izleyiciye hissettirmektir. Retoriği, inandırmak için değil; izleyicinin duygularına seslenmek, dünyayı belirli bir duyumsama biçimiyle yaşamalarını sağlamak için kullanılmaktadır. Bu yönüyle, retorik çok daha etkileyiciliği ve hissi yoğunluğu artırmak için devreye girmektedir (Nichols, 2017, s. 221).

Edimsel biçim belgesellerde genellikle kadınlar, LGBTQ+ bireyler veya azınlık gruplar gibi toplumda yanlış ya da eksik temsil edilen kişilerin öznel deneyimleri ve yoğun duyguları merkezde yer almaktadır. Bu tarz belgesellerde, sıklıkla "onlar hakkında sizinle konuşuyoruz" yaklaşımına karşı bir duruş sergilenmektedir. Bu durumda "kendimiz hakkında doğrudan sizinle konuşuyoruz" dercesine bir anlatım geliştirilmektedir. Edimsel belgeseller,

otoetnografik bir tavrıla, temsilde denge sağlama ve düzeltme misyonu taşımaktadır (Nichols, 2017, s. 223).

Edimsel biçem, hatalı bilgiyi düzeltmeye ya da olgusal gerçekleri merkeze almaya çalışmamaktadır. Onun temel derdi, gerçekliğin yalnızca nesnel verilerle değil, öznel deneyimlerle de anlaşılabilirliğini ortaya koymaktır. Bu yaklaşım, bilgi edinme ve anlamlandırma süreçlerinin tek bir doğrusal anlatıya bağlı olmadığını, aksine bireysel yaşantılar, duygulanımlar ve kişisel tanıklıklar aracılığıyla da farklı biçimlerde kurulabileceğini savunmaktadır. Bu nedenle edimsel belgesel, klasik gerçeklik temsiliyi yeniden üretmek yerine, kendine has bir ifade alanı yaratmakta ve öznenin deneyimini merkez alarak özgün bir temsil dili geliştirmektedir (Nichols, 2017, s. 224). Henüz Gözlemci biçemin ortaya çıkmadığı erken dönem şiirsel ve açıklayıcı belgeseller gibi, edimsel biçem de dışavurumcu anlatım tekniklerine sıklıkla başvurmaktadır. Müzik kullanımları, öznel kamera açıları, karakterin ruh haline dair görsel-işitsel öğeler, geri dönüşler ve donmuş kareler gibi yöntemler aracılığıyla, bilimsel ya da mantıksal yollarla açıklanması güç toplumsal sorunlara değinmektedir. Bu yapımlar, deneysel ve avangard sinemaya yakın bir estetik anlayış taşımaktadır ve film ya da video görüntüsünün ritmi ve tonuna önem vermektedir. Ancak bu öğeler, şiirsel sinemada olduğu kadar merkezde değildir. Anlatı, dışavurumcu bir yaklaşımla şekillenmekte ve iletilmek istenen anlam çoğunlukla tarihsel ve toplumsal bağlam içinde kurulmaktadır (Nichols, 2017, s. 224).

Ahtapottan Öğrendiklerim Filminin Edimsel Belgesel Biçemi Açısından Analizi

Bu bölümde *Ahtapottan Öğrendiklerim* (Ehrlich & Reed, 2020) filmi, edimsel belgesel biçiminin temel özellikleri doğrultusunda çok yönlü bir çözümlemeye tabi tutulmaktadır. Literatür taraması sonucunda belirlenen çözümleme kategorileri olarak "Edimsel Belgesel Biçemi ve Öznel Bakış", "Kişisel Dönüşüm Anlatısı ve Doğayla Kurulan İlişki", "Anlatı Yapısında Deneyimin İzleri", "Görsel Estetik ve Duygusal Atmosferin İnşası" ve "Deneyimsel Anlatımın Etik ve Duygulanımsal Boyutu" başlıkları çalışmanın yöntemsel çerçevesini oluşturan betimsel ve tematik analizle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Bu bağlamda filmdeki öznel bakışın nasıl kurulduğu, kişisel dönüşümün doğayla kurulan ilişki üzerinden hangi anlatı stratejileriyle ifade edildiği ve deneyimin anlatı yapısını nasıl biçimlendirdiği değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra görsel estetiğin duygusal atmosferi inşa etme biçimleri ile deneyim odaklı anlatımın etik ve duygulanımsal yönlerinin ortaya koyduğu anlamlar tartışılmaktadır. Böylece film, hem literatürde edimsel biçeme atfedilen kuramsal temellere hem de yöntemsel çözümleme kategorilerine dayanarak, estetik ve düşünsel olanakları görünür kılan bütüncül bir yapıda incelenmiştir. Ancak filmin analizine geçmeden önce filmin künyesine ve kısa özetine yer vermek, edimsel biçemin özelliklerinin tanımlanması bakımından yarar sağlayacaktır.

Film: Ahtapottan Öğrendiklerim (My Octopus Teacher)

Yıl: 2020

Yönetmen: Pippa Ehrlich & James Reed

Yapımcı: Craig Foster

Senaryo: Pippa Ehrlich & James Reed

Görüntü Yönetmeni: Roger Horrocks

Müzik: Kevin Smuts

Üretim Şirketleri: The Sea Change Project; Off The Fence

Dağıtıcı / Platform: Netflix

Ülke: Güney Afrika

Dil: İngilizce

Süre: 85 dakika

Ödül: 93. Akademi Ödülleri, En İyi Belgesel Film.



Görsel 1. Ahtapottan Öğrendiklerim (Ehrlich ve Reed, 2020) Film Afifi

Filmin Kısa Özeti: Ahtapottan Öğrendiklerim (Ehrlich & Reed, 2020), Güney Afrika kıyılarında yaşayan Craig Foster'ın kişisel bunalım döneminde yeniden hayata tutunma arayışını konu edinir. Foster, iş yükü, tükenmişlik hissi ve ailesiyle olan ilişkilerindeki kopukluk nedeniyle yaşamının anlamını sorguladığı bir döneme sürüklenir. Bu içsel dağınıklıktan kurtulmak için inzivaya çekilmek yeterli olmaz; bunun üzerine her gün Cape Town açıklarındaki soğuk su

yosun ormanlarına dalmaya başlar. Bir süre sonra, dalış rutini sırasında karşılaştığı genç bir ahtapotun yaşamı Foster için beklenmedik bir dönüşümün kapısını aralar. Foster, ahtapotun gündelik davranışlarını, hayatta kalma stratejilerini, avlanma ve saklanma pratiklerini gözlemlemeye başlar; zamanla düzenli dalışlarla bu gözlemlerini derinleştirir. Günler geçtikçe aralarında karşılıklı bir güven bağı oluşur. Ahtapotun zekâsı, çevikliği, risk anlarında geliştirdiği yaratıcı çözümler ve deniz altındaki dünyası Foster'ın hayranlığını daha da artırır. Belgesel, Foster'ın bu süreçte yalnızca ahtapotla değil, aynı zamanda kendi içsel dünyasıyla da yüzleştiğini gösterir. Film boyunca izleyici, Foster'ın kişisel ses anlatımı (voice-over) eşliğinde hem ahtapotun yaşam döngüsüne hem de yönetmenin kendi ruhsal iyileşme sürecine tanık olur. Ahtapotun yaklaşık bir yıl süren yaşamının anlatıya temel oluşturması, insan ile hayvan arasındaki ilişkinin duygusal ve varoluşsal derinliklerini görünür kılar. Sonuç olarak film, yalnızca bir insan ile bir deniz canlısı arasındaki olağanüstü bağın hikâyesini sunmakla kalmaz; aynı zamanda doğanın iyileştirici gücünü, dikkatli bir tanıklığın dönüştürücü etkisini ve kişisel dönüşümün çoğu zaman beklenmedik karşılaşmalarla mümkün olabileceğini aktarır.

Edimsel Belgesel Biçemi ve Özne Bakış

Daha önce de bahsedildiği üzere, edimsel biçim, gerçekliği nesnel biçimde temsil etmekten çok, öznel bir deneyimi seyirciyle paylaşmayı hedeflemektedir. Örnek filmde, yapımcı, anlatıcı ve aynı zamanda kamera önündeki özne olan Craig Foster'ın kişisel deneyimi merkeze alınmakta ve onun doğayla kurduğu içsel temas izleyiciye aktarılmaktadır. Foster anlatıcı konumunun yanısıra yaşadığı dönüşüm ile anlatının doğrudan öznesidir. Kamera karşısındaki fiziksel ve duygusal varlığı, belgeselin temel anlatı eksenini oluşturan en önemli unsurlardan biridir.

Filmin öyküsü, Craig Foster'ın yaşadığı içsel tükenmişlikle baş edebilmek için her gün okyanusa dalmaya karar vermesi ile başlar. Foster, doğayı gözlemlemek için başladığı bu süreçte zamanla kendi ruh hâliyle yüzleşmeye başlar. Kamera, onunla birlikte suya girerek bu deneyimin tanığı haline gelir. Burada amaç, dış dünyayı olduğu gibi kaydetmekten çok, yaşanan deneyimin duygusal yoğunluğunu izleyiciye hissettirmektir. Belgeselde yapımcı, gözlemci belgesellerde alışıldığı gibi, olayların dışında konumlanan bir gözlemci değildir. Yapımcı, anlatının merkezinde yer alan bir özne olarak gerçekliğin yaratıcısıdır. Bu durumda Foster, gerçekliği içeriden anlatan ve seyirciye deneyimini sunan kişidir. Bedeninin kamerayla kurduğu doğrudan ilişki, Nichols'un "deneyimin taşıyıcısı" olarak tanımladığı öznel bakışın somut bir karşılığını oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, gözlemci biçimin "duvardaki sinek" anlayışından belirgin biçimde ayrılmakta ve film, olaylara mesafeli kalmak yerine, deneyimin içine giren ve doğayla kurulan teması ön plana çıkaran bir anlatı kurmaktadır. Böylece gerçeklik, mutlak ve dışsal bir olgu olmaktan çıkarak bireyin yaşantısı, duygulanımı ve bedensel temasıyla şekillenen öznel bir süreç dönüşmektedir.

Ahtapotun Öğrendiklerim (Ehrlich & Reed, 2020) bir belgesel yapım olması sebebiyle ilk bakışta bilgi aktarmaya yönelik gibi görünse de esasen izleyiciyi deneyimin içine çekmekte ve öznel bir bakış açısıyla dünyayı yeniden yorumlamaktadır. Belgeselde anlatıcı olarak yer alan Foster'ın, doğanın içinde bulunan canlılarla doğrudan etkileşim kuran bir eylemci olduğu görülmektedir. Ahtapotu izlerken yaşadığı duygusal inişler ve çıkışlar Foster'ın kişisel dünyasına, endişelerine, korkularına ve umutlarına dair içsel bir yolculuğu yansıtmaktadır. Ahtapot, Foster için bir araştırma nesnesinden ziyade kendini yeniden keşfetmesine olanak sağlayan bir karakter gibi okunabilir. Bu yönüyle belgesel, öznenin içinde bulunduğu durumdan kaçma isteğiyle başlar ancak süreç içerisinde bir dönüşüm hikâyesine evrilir. Foster başlangıçta zorlansa da zamanla doğanın ritmine uyum sağlar. Kameranın ise onun deneyimini anlamlandıran bir unsur hâline gelir. Kamera kimi zaman Foster'ın nefesiyle birlikte sarsılır, kimi zaman ise suyun içinde onunla birlikte akışa dalar. Dolayısıyla kamera, öznenin bedenini, yüzünü ve sesini merkeze alarak yaşanan deneyimi yönetmenin kendi bakışından izleyiciye aktarır. Kısacası kamera olan bitene belli bir mesafeden tanık olmakla yetinmez, deneyimin bir parçası olur. Dolayısıyla film, bilgi vermekten çok, hissedilen bir

gerçeklik yaratır. İzleyici, Foster'ın gözleriyle beraber filmde yeniden üretilen gerçekliği deneyimler. Daha önce de bahsedildiği gibi edimsel biçim, belgeselin nesnel bilgi aktarma iddiasını geri plana iterek öznenin dünyayı algılama biçimini merkeze yerleştirir. Bu yaklaşımda gerçekliğin yerini deneyim ve kişisel bakış alır. *Ahtapotlan Öğrendiklerim* (Ehrlich & Reed, 2020) filminde de öznenin deneyimi bu tanıma denk düşmektedir. Kısaca, Craig Foster okyanusa daldığında önce bir gözlemci gibi davranırsa da daha sonra bir deneyim geliştirmiştir. Bu yönüyle film, edimsel biçimin temel özelliği olan öznel bakışı yansıtmaktadır. Belgesel boyunca ekrana yansıyan olaylar, nesnel bir gerçekliği yansıtmak yerine Foster'ın öznel dünyasından süzülerek aktarılmaktadır. Okyanus, onun içsel yolculuğunun bir yansımasına dönüşür ve görüntüler bu deneyimin ayrılmaz parçaları hâline gelir. Bu anlatımda gerçekliğin mutlaklığı ve değişmezliğine meydan okunmuş olur ve bireyin öznel gerçekliği içerisinde inşa edilen kişisel bir yapıya bürünür.

Kişisel Dönüşüm Anlatısı ve Doğayla Kurulan İlişki

Çözümlemede ele alınacak ikinci tema, Craig Foster'ın kişisel dönüşüm süreci ile doğayla kurduğu ilişkiyi merkezine almaktadır. Foster'ın yaşadığı dönüşüm izleyici tarafından hissedilebilir bir öznel alan olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, edimsel biçimin karakteristik özelliğidir. Craig gerçekliği açıklamakla beraber onu bizzat yaşama ve deneyimleme üzerinden anlamlandırmaktadır. Kişinin deneyimlediği dönüşüm anlatısı, doğayla kurulan ilişkisini de güçlendirmiştir. Foster, her gün okyanusa dalarak yaşadığı ruhsal tükenmişlik sürecini anlamlandırmaya ve bu durumla yüzleşmeye yönelik bir pratik geliştirir. Ahtapotla kurduğu benzersiz ilişki, onun kırılganlığının, yalnızlığının ve şefkat arayışının simgesel bir görünümüne dönüşür. Bu ilişki ile ortaya çıkan insan ile hayvan arasındaki bağ, tahakkümden uzak, eş düzlemde bir ilişki biçimi olarak değerlendirilebilir. Eşit düzeyde gerçekleşen bu bağ ile birlikte, doğa pasif bir fon olmaktan çıkarılır etkin bir özne haline gelir. Zaman içerisinde Foster bu bağdan bazı dersler çıkarmaya başlar. Foster'ın birçok yerde ahtapota "öğretmenim" şeklinde hitap etmesi bu ilişkinin bir göstergesidir. Ahtapotun gizlenme, korunma, yeniden doğma ve ölme döngüsü, Foster'ın ruhsal dönüşümüyle paralellik gösterir. Bu paralellik belgeselin dönüşüm temasını güçlendirir, çünkü Foster her bir aşamada şifa bulmaya ve negatif duygulardan arınmaya başlar.

Belgeselin birçok sahnesinde Foster ile ahtapot arasında kurulan bağ göze çarpar. Ancak en sarsıcı anlardan birinde, bu yakın ilişki ahtapotun doğal yaşam alanında yaşadığı zorlukları gözler önüne serer. Foster'ın gözlemleri sırasında ahtapot, bir pijama köpekbalığının saldırısına uğrayarak bir kolunu kaybeder. Bu kayıp, Craig Foster üzerinde güçlü bir duygusal etki yaratır. Ahtapotun kollarından birinin koptuğunu gören Foster, "Onun ölümünü düşününce kendi ölümüm geldi aklıma, çocuklarımı düşündüm" sözleriyle, doğada tanık olduğu acının kendi varoluşsal sorgulamalarına nasıl dönüştüğünü de ortaya koyar. Edimsel biçim, yönetmen, yapımcı veya deneyim yaşayan kişinin, kendi duygularını, kendi içsel düşünce ve yorumlarını doğrudan ifade etmesine imkân vermektedir. Başka bir ifadeyle, belgesel anlatısı nesnel veri aktarmaktan öte, öznenin kendi perspektifini, hislerini ve algısını içerir. Foster da doğayı nesnel bir araştırma nesnesi olarak değil, kendi içsel kırılganlıklarını görünür kılan bir aracı olarak deneyimler. Bu durum, öznenin yaşadığı dönüşümün belgeselin anlatısal yapısını belirleyen temel unsur hâline gelmesine ve edimsel belgesel biçiminin açıkça görünür olmasına olanak tanır.

İlerleyen sahnelerde ahtapotun kaybettiği kolu zamanla yeniden büyür. Bu dönüşüm, umut ve iyileşme fikrinin güçlü bir metaforu olarak dönüşüm temasına hizmet etmektedir. Yeniden büyüyen kol, yaşamın döngüsellğine, doğanın kendini onarma gücüne ve varoluşsal yaraların zamanla iyileşebileceğine dair bir fikir sunmaktadır. Foster için bu gözlem, ekolojik bir farkındalık sunmanın yanında kendi içsel yaralarının da iyileşebileceğine dair bir umut taşımaktadır. Kendi yaşamında bunalmış, çocuğuna ve eşine yeterince iyi gelemekten kaynaklanan bir tükenmişlik yaşarken, ahtapotun kolunun yeniden büyümesi onun için umudun yeniden yeşermesi anlamına gelir. Bu yönüyle sahne, kişisel deneyimin doğayla etkileşim içinde yeniden anlam kazandığı bir yeniden doğuş anlatısı kurar.

Başka bir sahnede, Foster'ın en çok korktuğu canlı olan pijamalı köpekbalığı yeniden ortaya çıkar. Foster sessizce durup olan biteni gözlemlemeye karar verir. Ahtapot bu sefer stratejik bir hamle yapar ve köpekbalığının arkasına biner, ardından ise gizlenebileceği güvenli bir alana çekilerek kendini korur. Bu sahne, Craig Foster'ın kişisel dönüşüm yolculuğuna dair önemli bir malzeme sunmaktadır. Foster, zorluklar karşısında sakin kalmayı, strateji geliştirmeyi ve çevresiyle uyumlu hareket etmeyi öğrenmiştir ve bu beceriler onun kendi içsel sorunlarıyla başa çıkabilmesine de katkı sağlamıştır. Bu noktada edimsel belgesel biçemi ile bağ kurulabilir. Foster, doğayı kendi içsel dönüşümünü şekillendiren bir alan olarak deneyimler ve izleyici de bu deneyimin bir parçası olarak konumlandırılır. Ahtapotun zekâsı ve hayatta kalma stratejisi üzerinden gözlemlenen bu süreç, Foster'ın bir ahtapotla etkileşimiyle kişisel farkındalığını geliştirmesine ve içsel sorunlarıyla yüzleşmesine aracılık etmiştir.

Özetlemek gerekirse, edimsel belgesel biçimine bağlı olarak film, klasik dramatik yapıya benzer bir anlatı çizgisi izlemektedir. Foster, başlangıçta okyanusu ve ahtapotu keşfetme aşamasındadır ve aralarında doğal bir mesafe vardır. Ancak zamanla kurulan temas ve güven ilişkisi, bu yabancılığı ortadan kaldırır. Ahtapotun yaşam döngüsünü yakından deneyimlemesi, Foster için güçlü bir duygusal kırılma noktası oluşturur ve onu doğadaki döngüsellik kabullenmeye yöneltir. Bu yapı, Foster'ın doğayla kurduğu bağ üzerinden gelişen içsel dönüşümünün tematik ve duygusal bütünlüğünü ortaya koymaktadır. Ahtapotla geçirdiği süre boyunca Foster, kendi ruhsal durumuyla yüzleşir ve anlamlandırma biçimini yeniden kurar. Başlangıçta kendisine yabancı gelen okyanus, zamanla onun için bir iç görü alanına dönüşür.

Anlatı Yapısında Deneyimin İzleri

Anlatı yapısında deneyimin izleri, anlatıcı özne olarak Craig Foster'ın anlatıyı bir günlük gibi inşa etmesinde ve anlatıyı kendi sesiyle aktarmasında görünür olmaktadır. Foster, yaşadığı deneyimlerini neredeyse her gün günlük tutar gibi izleyiciye aktarmaktadır. Anlatıcı, yaşadıklarını, gözlemlerini ve hislerini tıpkı kendi anılarını kaydeder gibi paylaşmaktadır ve izleyiciye bu deneyimleri doğrudan paylaşma imkânı vermektedir. Bu günlük formu Foster'ın bir ahtapotla nasıl dost olduğunu, bu ilişkinin kendi yaşam biçimine nasıl yansıdığını ve onun üzerinden edindiği farkındalıkları günlük formunda aktarmaktadır. Bu anlatım belgeselde kimi zaman flashbacklerle desteklenmektedir. Foster'ın çocukluk anıları, ailesiyle olan bağları ve mesleki tükenmişliği gibi öğeler, belgeselin doğrusal zaman çizgisini kırarak deneyimi zihinsel bir akışta aktarmaktadır.

Belgeselde Foster'ın anlattığı hikâye, kimi zaman kamera karşısındaki varlığıyla, kimi zaman ise yalnızca görüntülerin üzerine eklenen kişisel ses anlatımıyla (voice-over) aktarılmaktadır. Foster, ekranda görünen olayları anlatan veya açıklayan bu ses aracılığıyla, aynı zamanda içsel dünyasını ve duygularını izleyiciye hissettirir. Ancak olayları seyirciye aktarırken kendi içsel yorumlarını, duygularını ve düşüncelerini iletmeye özen gösterir. Dolayısıyla, Foster'ın anlatıcı sesi karakterin iç dünyasını ve deneyimlerini daha iyi hissettirmek noktasına önemli bir işlev görmektedir. Belgesel boyunca Foster, bu yöntemi sıkça kullanır. Örneğin anlatıcı ahtapotu izlerken kendi hayatını ve tükenmişliğini düşünür ve yaşadığı deneyimi şu cümlelerle aktarır:

“Doğadan o kadar çok şey almıştım ki artık geri verebiliyordum. Vahşi doğanın ne kadar değerli olduğunu anlamamı sağladı. O suya girmek inanılmaz derecede özgürleştiriciydi; tüm endişeler, sorunlar ve hayatımdaki çalkantılar eriyip gidiyordu. Yavaş yavaş tüm hayvanları önemsemeye başlıyorsun; en küçük hayvanları bile her birinin çok önemli olduğunu anlıyorsun. Vahşi hayvanların hayatlarının ne kadar hassas olduğunu fark ediyorsun. Haftalar, aylar ve yıllar geçtikçe deniz ormanındaki hayvanlarla olan ilişkim gittikçe derinleşiyor. Bu vahşi ortamla temas halindesin ve sanki seninle konuşuyor. Dili gözle görülür halde, ona âşık oldum ama aynı zamanda temsil ettiği o muhteşem vahşiliğe ve bunun beni nasıl değiştirdiğine de hayran kaldım. Bana bir ziyaretçi olmamayı, buranın bir parçası olduğumu hissetmeyi öğretti. Bu çok büyük bir fark”.

Craig Foster'ın anlatıcı sesi, geçmişe dönük bir içsel monolog gibi işleyerek izleyiciyle doğrudan duygusal bir bağ kurar. Voice-over aracılığıyla yalnızca bilgi aktarılmaz; yorgunluk,

merak, şefkat ve kayıp gibi duygular da izleyiciye iletilir. Bu anlatım biçimi, edimsel belgeselin tipik özelliği olan “öznenin iç dünyasını dışavurma” işlevini üstlenir ve günlük formu sayesinde seyirci, yönetmenin belleğine ve deneyimlerine ortak olur; izleyici, Foster’ın hatırladığı anları onun bakış açısıyla yeniden yaşar.

Görsel Estetik ve Duygusal Atmosferin İnşası

Filmde yosun ormanları, ışığın su yüzeyinden süzülmesi, suyun hareketi ve ahtapotun bedenindeki doku detayları, belgeselin görsel estetiğini belirleyen temel unsurlardır. Bu estetik, seyir zevki yaratacak güzel görüntüler üretmenin yanında izleyiciye sanki o soğuk suya kendileri dalmış gibi öznel bir hissiyat sunmakta ve izleyicinin karakter ile özdeşleşmesini sağlamaktadır. Estetik düzenleme, doğayı bir araştırma nesnesi olmaktan çıkararak ona yaşayan, nefes alan bir varlık niteliği kazandırır. Filmde ahtapot da önemli bir karakter olarak görsel estetiğin temel unsurlarından biridir. Örneğin, ahtapot, kendisini tehlikede hissettiği bir sahnede deniz kabuklarıyla çevresini sararak kamufle olur. Bu sahne, izleyiciye büyüleyici bir görsellik sunar ve Foster’ın kişisel deneyimini gözlemleme noktasında işlevsel olur. Belgeselde ahtapotun suyun içinde, bir bukalemuna benzer şekilde, renkler arasında geçiş yaparak kendini kamufle etmesi ve çevredeki tehlikelerden koruması, görsel estetiği güçlendiren önemli bir detaydır. Bu estetik deneyim, Foster’ın gözlemleri ve kameranın yakın plan tercihleriyle daha da belirginleşir. Kamera, ahtapotun hareketlerini, vantuzları ve renk değişimlerini ayrıntılı biçimde kaydederken, izleyici adeta onunla birlikte bu keşfi yaşıyormuş hissi kazanır. Bu noktada film, edimsel biçimin deneyimsel özelliğini izleyiciyi de kapsayacak şekilde genişletmiş olur.

Foster, ahtapotun avlanma davranışlarını ve zekâsını görsel olarak etkileyici bir şekilde sunar. Ahtapotun ıstakoz ve yengeçleri tuzağa düşürme stratejileri ve kendisini avlamaya çalışan köpek balıklarına karşı geliştirdiği savunma yöntemleri, izleyicide gerilim ve merakın hakim olduğu bir deneyim yaratır. Bu deneyim, Foster’ın her gün ahtaptan yeni şeyler öğrenmesine ve okyanusun gerçekliğine hayran olmasına sebep olur. Foster’ın gözlemleri, bilimsel verilerle desteklenir ancak çoğu bilginin hala keşfedilmemiş olduğunu ve uzun dönemli gözlemin ne kadar değerli olduğunu da vurgular niteliktedir. Bu süreç, izleyicide merak, hayranlık ve doğaya karşı şefkat duygularını pekiştirir. Belgesel boyunca kamera çoğu zaman sabit ya da suyun dalgalarıyla yavaş hareket eder. Kamera bazen Foster’ın göz hizasından, bazen de ahtapotun hareketlerini taklit eden açıdan kayıt yapar. Yakın planlar ahtapotun dokularını, Foster’ın ellerini ve su kabarcıklarını ayrıntılı biçimde göstererek dokunsal bir görsellik yaratır. Foster’ın heyecanlı nefes alışlarıyla senkronize olan kamera hareketleri, izleyiciyle karakter arasında bedensel bir bağ oluşturur ve deneyimin içine çekilmesini sağlar. Bu yaklaşım, izleyiciyi hem insanın hem de hayvanın perspektifine yerleştirerek duygusal empatiyi görsel bir estetik düzlemde somutlaştırır.

Görsel estetik ve duygusal atmosferin inşasında seslerin de önemli bir işlevi olduğu görülmektedir. Suyun uğultusu, kabarcık sesleri, Foster’ın nefesi ve hafif sahneler ritmik ve duygusal bir derinlik katmaktadır. Belgeselin içindeki sessizlik ise bazen müzikten daha güçlü bir dramatik araç hâline gelmektedir. Görüntü ve sesin birleşimi, izleyiciye gerçekçi bir atmosfer sunma noktasında etkilidir. Bu noktada izleyici, Foster ile birlikte suyun altında duyumsal bir deneyime ortak olur. Dolayısıyla, filmde görsel estetik, izleyiciyi anlatılan gerçekliği ve deneyimi hissetmeye yönelten bir atmosfer yaratır.

Deneyimsel Anlatımın Etik ve Duygulanımsal Boyutu

Örnek film, edimsel belgesel biçim doğrultusunda insan ile doğa arasındaki ilişkiyi bir “hakimiyet” çerçevesinde değil, öğrenme ve tanıklık etiği üzerinden ele almaktadır. Foster, okyanusla kurduğu bağ boyunca doğanın işleyişine müdahale etmeyen bir tutum benimser. Bu yaklaşım, izleyici için doğaya karşı hassasiyet geliştirmeye olanak tanıyan bir alan yaratır. Belgesel, canlıların yaşamına saygı göstermenin bir seçenek değil, temel bir sorumluluk

olduğunu hissettirir. Bu bağlam, filmde yer alan pek çok sahnede, insanın doğa karşısındaki vicdani sınırlarını sorgulatmasıyla görünür olur. Bunların en belirgin olanı, pijamalı köpekbalığının ahtapotun kolunu kopardığı andır. Bu sahnede Foster yoğun bir içsel çatışma yaşasa ve müdahale etmesi gerektiğini hissetse dahi eylemsiz kalır. Bu sahne, doğanın kendi döngüsüne karışmanın etik sonuçlarını tartışmaya açar. Foster'ın hiçbir müdahalede bulunmayarak yalnızca tanıklık etmesi, insanın doğa ile etkileşimde nerede durması gerektiğini açık biçimde ortaya koyar. Sonraki sahnelerde ahtapotun kolu yeniden büyür ve bu süreç, doğanın onarıcı gücünü gösterirken etik bir farkındalık da üretir. Foster'ın etik duruşu, doğaya duyulan saygının müdahale etmekte değil, anlamaya çalışmakta yattığını vurgular. Foster bu duruşu ahtapotun öldüğü sahnede de devam ettirerek okyanusta geçirdiği zaman boyunca doğayı kontrol etmeye değil, onunla uyumlanmaya ve onu anlamaya yönelir. Bu da belgeselin temel etik mesajını güçlendirmektedir.

Belgeselin deneyimsel biçemi, izleyiciyi gözlemci konumundan çıkararak onları duygusal sürecin bir parçası hâline getirir ve etik bir pozisyona girmek zorunda bırakır. Foster'ın ahtapot ile kurduğu bağ, özellikle kolunun kopma sahnesindeki gerilim ve ahtapotun ölüm sahnesindeki yoğun duygusal tepki, izleyicide derin bir etki yaratır. Bu anlar, doğa belgesellerinde alışıldık olan nesnel anlatımın dışına çıkarak izleyiciyi empati kurmaya zorlar. Ahtapotun köpekbalıklarıyla mücadele ettiği sahnelerde Foster'ın duyduğu endişe ve çaresizlik, izleyiciye doğanın sert gerçeklerinin duygusal yükünü iletir. Ahtapotun kolunun yeniden büyümesi ise, doğanın döngüsellğine dair umut verici bir imge olarak duygusal bir iyileşme hissi yaratır.

Bu duygusal yoğunluk, edimsel belgeselin özünü oluşturan “içerden deneyim” duygusunu güçlendirir. İzleyici, Foster ile birlikte korkar, merak eder, kaygılanır ve yas tutar. Böylece belgesel yalnızca bilgi aktaran bir yapım olmaktan çıkıp, izleyicinin iç dünyasına dokunan bir dönüşüm alanı sunar. Foster'ın süreç boyunca kazandığı duyarlılık ahtapotun yaşamını korumaya yönelik farkındalığı, canlılara karşı artan nezaketi ve ekosisteme gösterdiği özen izleyicide de yankı bulur. Film, doğayı nesneleştiren klasik belgesel formundan uzaklaşarak, insan ile doğanın eşit bir düzlemde var olabileceğini hissettirir.

Sonuç

Belgesel sinema, başlangıcından bu yana gerçekliği temsil etme ve aktarma biçimleri açısından sürekli bir dönüşüm içinde olmuştur ve teknolojik gelişmeler, kültürel değişimler ve estetik yönelimlerle birlikte önemli ölçüde çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik, belgesel filmleri sınıflandırma ve kuramsal olarak konumlandırma sürecinde belirli zorluklar yaratsa da Bill Nichols'un belgesel modları, farklı belgesel pratiklerini anlamlandırmada kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Nichols'un modları, biçimsel farklılıkları ayırt etmeye yardımcı olmakla beraber belgeselin izleyiciyle kurduğu ilişkiyi, temsil stratejilerini ve gerçeklik algısını çözümlemek için de sistematik bir yol açmaktadır. Bu çerçevede klasik gözlemci ya da açıklayıcı yaklaşımların ötesine geçen çağdaş biçimler, belgeselin rolünü yeniden yorumlayarak izleyiciyle daha derin bir duygusal ve deneyimsel bağ kurma arayışına yönelmiştir. Bu arayışın en belirgin örneklerinden biri olan edimsel belgesel biçemi, nesnel bilgi aktarımı yerine öznel deneyimi, kişisel bakışı ve duygulanımsal etkileşimi merkeze alarak belgeselin temsil gücünü farklı bir yönde genişletmektedir.

Bu çalışma, Bill Nichols'un belgesel sinemaya yönelik kategorizasyonundan yararlanarak *Ahtapotun Öğrendiklerim* filmini edimsel biçim ekseninde betimsel ve tematik bir çözümlemeyle incelemiştir. Analiz sürecinde film, öznel deneyimi merkeze alan temsil stratejileri; kişisel anlatım dili, voice-over kullanımı ve deneyime dayalı sahne kurgusu üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında film, yönetmenin doğayla kurduğu ilişki aracılığıyla kişisel bir dönüşüm sürecini nasıl görünür kıldığı ve bu sürecin edimsel belgesel biçiminin temel özellikleriyle nasıl örtüştüğü açısından ele alınmıştır.

Elde edilen sonuçlara göre, edimsel biçimin gerçekliği öznel deneyim, duygulanım ve kişisel bakış üzerinden kuran yapısıyla uyumlu biçimde, filmde anlatıcı olayların dışında değil,

deneyimin merkezinde yer alan bir özne olarak konumlanmaktadır. Öznelliğin bilinçli biçimde öne çıkarılması, belgeselin hem temsil düzeyinde hem de izleyiciyle kurduğu ilişkide daha güçlü ve duygusal bir etkileşim yaratmaktadır. Böylece gerçeklik, dış dünyaya ait sabit bir veri olmaktan çıkarak bireyin yaşantısıyla yeniden kurulan, kişisel ve çok katmanlı bir olguya dönüşmektedir. İkinci olarak, filmde kişisel dönüşüm anlatısının doğayla kurulan ilişki üzerinden şekillendiği görülmektedir. Foster'ın okyanusla ve ahtapotla kurduğu temas, içsel bir yeniden yapılanmanın temel dinamiği hâline gelmiştir. Bu etkileşim, bireyin doğayla kurduğu bağın ruhsal iyileşme, farkındalık ve kendini yeniden keşfetme süreçlerine nasıl aracılık edebildiğini açık biçimde göstermektedir. Böylece kişisel dönüşüm, filmin temel unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Elde edilen sonuçların üçüncüsü, filmde deneyimin anlatı yapısına bir günlük akışıyla yerleşmesidir. Filmde yabancı bir dış ses yerine Foster'ın kendi sesinin (voice-over) kullanılması, onun yaşananları dışarıdan açıklayan bir anlatıcıdan çok, sürecin içinden konuşan bir özne olduğu izlenimini yaratmaktadır. Bu teknik, hem anlatıyı güçlendirmekte hem de deneyimin doğrudan Foster'ın iç dünyasından süzülerek izleyiciye aktarılmasını sağlamaktadır. Böylece film, edimsel biçimin özne anlatım olanaklarını belirgin şekilde görünür kılmaktadır. Dördüncü olarak, filmde görsel estetiğin duygusal atmosferi kuran temel unsurlardan biri olduğu görülmektedir. Okyanusun renkleri, ışığın kullanım biçimi ve su altı hareketlerinin ritmi, Foster'ın yaşadığı duygulanımlarla uyumlu bir görsel dünya yaratmaktadır. Bu estetik tercih, izleyiciyi karakterin içsel dünyasına yaklaştırmaktadır. Böylece görsel yapı, anlatının duygusal taşıyıcısı hâline gelerek edimsel biçimin özne niteliğini güçlendirmektedir. Son olarak, filmde deneyimsel anlatımın etik ve duygulanımsal boyutunun belirgin bir yer tuttuğu görülmektedir. Foster'ın ahtapotla kurduğu temas, doğaya müdahalenin sınırları ve insan-hayvan ilişkisinin hassas dengesi üzerinden etik bir sorgulama alanı yaratmaktadır. Bu bağ aynı zamanda izleyicide güçlü bir duygusal yankı oluşturmakta ve deneyimin aktarımında empatiyi merkezi bir unsur hâline getirmektedir.

Sonuç olarak, *Ahtapotlan Öğrendiklerim* filmi, edimsel belgesel biçimin temel özellikleriyle büyük ölçüde örtüşen bir anlatı kurmaktadır. Özne deneyimin merkeze alınması, anlatıcının konu edilen gerçekliğin içinde konumlanması, duygulanımsal bağın belirleyici rolü, kişisel ses anlatımının kullanımı ve deneyimin estetik-etik boyutlarla bütünleşmesi, filmin edimsel biçimin çağdaş ve güçlü bir örneği olduğunu açıkça göstermektedir.

Yazar Katkısı / Author Contribution

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Finansman ve Teşekkür / Funding and Acknowledgements

Bildirilmedi.

Çıkar çatışması / Disclosure statement

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Bildirilmedi.

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Üretken yapay zekâ desteği yoktur.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz.

Orcid

Erdoğan Yılmaz  <https://orcid.org/0000-0003-1693-3481>

Cemile Oktay  <https://orcid.org/0000-0003-0542-2715>

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2010). Bellek olarak belgesel sinema: Son dönem Türkiye belgesel sinemasına bir bakış. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 119-124.
- Ak, E. (2025). Belgesel sinemada biçimler: Şiirsel biçim bağlamında “Keçenin Teri” belgeselinin analizi. *International Journal of Communication and Media Research*, 5(1), 112.
- Alhojailan, M. I. (2012). Thematic analysis: A critical review of its process and evaluation. *West-East Journal of Sciences*, 1(1), 39-47.
- Arda, Ö. (2015) Belgesel filmde yeni yaklaşımların Idfa Doclab 2010-2015 belgesel film örneklemini üzerinden yapısal ve kullanım özelliklerine göre içerik analizi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 48(1), 1-23.
- As, E. ve Parsa, A. F. (2023). Teknolojik gelişmeler bağlamında belgesel film yaklaşımları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 59, 423-444.
- Avcı, B. (2012). Sabahattin Eyuboğlu ve belgesel filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 14, 715-730.
- Avlar, A. (2024). Belgesel sinema: Suha Arın sinematografisi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(2), 49-64.
- Aytaş, M. ve Yavuz, G. (2024). Netflix çağı: Dijital seyir platformları ve belgesel sinemada anlatının dönüşümü. *İdil*, 113(1), 59-69.
- Cereci, S. (2012). Belgesel film ve zaman ilişkisi. *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 135-144.
- Çelikcan, P. (2020). Türkiye’de belgesel sinemanın kısa bir tarihçesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 529-542.
- Ehrlich, P., & Reed, J. (Yönetmenler), & Foster, C. (Yapımcı). (2020). Ahtapottan Öğrendiklerim [Belgesel]. Netflix.
- Eğitimci, U. T. (2021). Hakikat sonrası dönemde hakikati sorgulatan bir sinema türü: Sahte-belgesel. *Sinefilozofi*, 6(11), 51-66.
- Ekinci, B. T. (2016). Belgeselde canlandırma ve gerçekçilik sorunu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, 11-33.
- Gürbüz, S., ve Şahin, F. (2017). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Seçkin.
- Karşanbaş, L. (2022). Dijital platformlar ve belgesel sinema. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 9(1), 152-156.
- Manav, A.H (2024). Belgesel sinemada metinlerarasılık kullanımı üzerine: Tufandan önce filmi örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(153), 181-191.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Şavk Belkaya, A. G. (2022). Belgesel film ve bilimsellik. *International Anatolia Academic Online Journal Social Sciences Journal*, 8(2), 1-5.
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel sinema ve türleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yılmaz, E. ve Alkan, G. (2023). Bill Nichols’un belgesel sinema biçimleri bağlamında çağdaş Türk belgesel sinemasına bakmak: Asfaltın Altında Dereler Var! Örneği. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 9(78), 5386-5397.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Ahtapottan Öğrendiklerim (Ehrlich ve Reed, 2020) Film Afişi
https://en.wikipedia.org/wiki/My_Octopus_Teacher#/media/File:My_Octopus_Teacher_poster.jpg.