

Atıf Bilgisi: Yavuz, S. (2024). Belge film den interaktif belge se le: Teknolojik gelişmeler bağ lamında belge selin de ğiş en esteti ğ i. *İNİF E- Dergi*, 9(1), 111-133.

BELGE FİLM DEN İNTERAKTİF BELGESELE: TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA BELGESELİN DEĞİŞEN ESTETİĞİ

Arş. Gör. Savaş Yavuz*

DOI: 10.47107/inifedergi.1419741

Araştırma Makalesi**

Başvuru Tarihi: 14.01.2024

Kabul Tarihi: 19.03.2024

Öz

Hızla ilerleyen dijital teknolojiler, sinema üretim süreçlerini önemli ölçüde dönüştürmekte ve geliştirmektedir. Bu değişiklikler, film üreticileri ve seyircilerin sinema deneyimine önemli farklılıklar katmaktadır. Sinemanın ortaya çıkışıyla beraber belge sel filmler, teknolojik ilerlemelerin etkisiyle yapım süreçlerinde içerik ve biçim açısından önemli değişikliklere uğramıştır. İlk filmlerin yapımında kullanılan kaba, taşınması zor kameralar, ışıklar ve asenkron ses cihazları film yapım cısının hikaye anlatımını hem teknik hem de estetik açıdan kısıtlamaktadır. Sinema teknolojisinin evrimiyle birlikte daha hafif ve taşınabilir ekipmanların kullanılabilir hale gelmesi film yapım süreçlerinde yönetmenlere büyük esneklikler kazandırmıştır. Bu gelişmeler, hem içerik hem de estetik açıdan daha zengin ve çeşitli belge sel filmlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Sinemanın başlangıcındaki sınırların aşılıp son yıllarda teknolojik yeniliklerin sundu ğ u avantajlarla birlikte belge sel filmler, özellikle de bilgisayar teknolojisinin sağ ladı ğ ı yazılım ve kodlama dilinin sanat eserlerinin üretim süreçlerine dahil edilmesiyle, üç boyutlu ya da etkileşimli bir şekilde sanat dünyasında yer almaktadır. Bu yenilikler, seyircilerin filmlere müdahale edebilmesine olanak sağlayarak filmin oluş um sürecini kendi istekleri doğrultusunda kurgulama özgürlü ğ üne imkan vermektedir. Kapsamlı bir literatür taramasına dayanan bu çalış manın amacı, belge sel sinemanın tarihsel süreçte geçirdi ğ i önemli dönüm noktalarının hem film üreticileri hem de seyirciler açısından de ğ iş en; yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçleri kapsayan pratikleri ortaya koymaktır. Buradan hareketle çalış ma, belge sel sinemanın dönüşümünü teknolojik gelişmeler bağ lamında ele almaktadır. Çalış ma kapsamında, belge sel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belge sellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koydu ğ u; "biçemler" ve Winston Brain'in "belgesel prati ğ i" olarak geliştirdi ğ i izlekler kullanılarak analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, belge sel, estetik, biçem, dijitalleş me

FROM DOCUMENT FILM TO INTERACTIVE DOCUMENTARY FILM: CHANGING ESTETICS OF THE DOCUMENTARY FILM IN THE CONTEXT OF TECHNOLOGICAL PROGRESSES

Abstract

Rapidly advancing digital technologies are significantly transforming and improving cinema production processes, adding significant differences to the cinema experience for both filmmakers and audiences. Since the inception of cinema, documentary films have undergone substantial changes in content and form in production processes due to the impact of technological advancements. The coarse, cumbersome cameras, lights, and asynchronous sound devices used in the production of early films constrained filmmakers' storytelling both technically and aesthetically. With the evolution of cinema technology, the availability of lighter and more portable equipment has provided directors with significant flexibility in film production processes. These advancements enable the emergence of documentary films that are more diverse and rich in both content and aesthetics. With the overcoming of the limitations at the beginning of cinema and the recent advantages offered by technological innovations, films, especially through the incorporation of software and coding languages provided by computer technology in the production processes of artworks, have found their

*Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, E-mail: savasyavuz@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0223-1457

**Yazar, makalede araştırma ve yayın eti ğ ine uyuldu ğ una ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildi ğ ine yönelik beyanda bulunmuştur.

place in the art world in three-dimensional or interactive forms. These innovations allow viewers to interact with films, providing the freedom to shape the creative process of the film according to their preferences. The purpose of this study, based on a comprehensive literature review, is to reveal the practices of documentary cinema throughout its historical milestones that have undergone significant turning points for both filmmakers and audiences. Encompassing the pre-production, production, and post-production processes, the study aims to address the transformation of documentary cinema within the context of technological advancements. Within the scope of the study, the historical evolution of documentary films is analyzed using the tracks developed by Bill Nichols based on differences in emphasis in documentaries, referred to as "modes," and Winston Brain's concept of "documentary practice."

Keywords: *Cinema, documentary, aesthetic, style, digitalization*

Giriş

Belgesel sinema, geçmiş dönemlere tanıklık ederek toplumsal hafızamızı canlı tutan bir sanat formu olarak öne çıkar. Nitelik ve nicelik bakımından zengin olan bu yapımlar, ele aldıkları konuları, derinlemesine irdeleyerek izleyiciye olumlu ya da olumsuz yönleriyle sunar. Ayrıca karşılıklı çelişkileri işleyerek izleyenleri düşünmeye teşvik eder. Bu sanat formu, izleyicilere gerçekliği farklı bir bakış açısıyla görmelerini sağlayarak düşünsel bir derinlik sunar. Tarihsel anıları canlandırırken, günümüz sorunlarına ışık tutar ve toplumun bu sorunlara karşı perspektif kazanmasına yardımcı olur. Belgesel filmler, bunları yaparken yönetmenlerin estetik anlayışına ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak tarihsel süreçte evrim geçirerek hem içerik hem de biçimsel olarak değişmiştir. Robert Flaherty'nin *Doğalcı Gelenek* anlayışı, Dziga Vertov'un *Sinema Göz* yaklaşımı ve John Grierson'un *İngiliz Belge Okulu Çalışmaları* ile başlayan bu dönüşüm süreci 1960'larda teknolojik ilerlemelerle birlikte *Sinema Gerçek*, *Doğrudan Sinema*, hareketleri ile yeni anlatım formlarına dönüşmüştür. Son yıllarda ise belgesel film, internet üzerinden yapılan yayın olanaklarının artması ve dijitalleşmenin getirdiği etkileşimlilik özelliğiyle kullanıcı, yani seyircinin eserin üretim sürecine katılmasının yolunu açan *İnteraktif* belgesel formuna dönüşmüştür.

Belgesel filmin ortaya çıkışı, sinemanın doğuşuyla aynı döneme denk gelmektedir. Belgeselin doğuşu ilk başta tam olarak kavramlaşmamış olsa da sinematik anlatım tarzı Robert Flaherty ile şekillenmiştir (Barnow'dan Akt., Musser, 2021, s. 243). Lumiere Kardeşler tarafından 1985'te gerçek olayların görüntülerini kullanarak yapılan "Trenin Gara Gelişi" filmiyle başlayan bu serüven daha sonra Robert Flaherty'nin 1922'de tamamladığı "Kuzeyli Nanook" filmiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu yeni anlatım biçimi, "belge film" anlayışından "belgesel film" anlayışına geçişi temsil eden "Doğalcı Gelenek" yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır (Winston, 2021, s. 34). Robert Flaherty'nin sineması oldukça geniş bir perspektife sahiptir. Filmleri, kaydedilen görüntüler aracılığıyla geçmişle gelecek arasında köprüler kurarak ilkel manzaraları sunmaktadır. Flaherty'nin eserleri, insanlık durumuna dair içgüdüsel olarak hissedilen gerçekliklerden meydana gelir. Bu nedenle onun filmleri, yaşanan dünyanın sosyal, politik ve ekonomik gerçeklerinden uzak daha evrensel bir nitelik taşımaktadır (Armes, 2019, s. 40-43).

1920'lerde bir diğer önemli gelişme, kurmaca senaryolardan uzaklaşma eğiliminin ortaya çıkmasıdır. Bu eğilim kameranın doğal çevre, gerçek yaşam ve gerçek tanıklara yönelmesine sebep olmuştur. Yaklaşımın en belirgin temsilcisi Dziga Vertov'dur. Onun sineması, gerçek yaşamı olduğu şekliyle yansıtma amacı gütmektedir. Vertov ve ekibi, Sovyet Devrimi sonrası yaşanan olayları belgeleyerek haber filmlerinin doğmasına katkıda bulunmuştur. Daha sonra çalışmalarını "Sinema-Göz" adını verdikleri kuramsal bir çerçeveye oturarak haber filmleriyle başladıkları bu süreci bir manifestoyla diğer sinemacılara da ilham kaynağı olan bir akıma dönüştürmüşlerdir. Vertov'a göre, haber filmlerinin en iyi örnekleri "Kino-Pravda" serisidir. Kino-Pravda, 1922-1925 yılları arasında çekilen 23 filmi içermektedir. Bu filmlerde sosyalist devrim sonrası modernizasyon süreci betimlenmektedir (Köylü, 2014, s. 20-21). Kino-Pravda terimi, Vertov'un haber filmlerini

tanımlamak için kullandığı ve daha sonraki yıllarda "Cinema Verite/Sinema Gerçek" yaklaşımına temel oluşturan bir kavramdır. Bu yaklaşım, anlatılan hikayenin gerçek tanıklar, gerçek mekanlar ve hazırlıksız çekilen gerçek olaylar etrafında şekillenmesini vurgulamaktadır (Christie, 2021, s. 329).

1930'ların başında, "İngiliz Belge Okulu" olarak adlandırılan ve bir grup yönetmenle birlikte belgesel sinema tarihine damga vuran John Grierson vardır. Bu okulun yönetmenleri, manifestolarında belirtildiği gibi propaganda unsurlarını çekimlerinde kullanmayı birinci öncelikleri olarak benimsemişlerdir. Grierson ile birlikte ortaya çıkan bu entelektüel akım, modern dünyanın giderek insani değerlerden uzaklaştığını, toplumun hızla büyüdüğünü, kişisel ve sosyal ideal koşullarını sağlama yeteneğini yitirdiğinin altını çizmektedir. Grierson, bu dönemde ilerleme ve kapitalizme dayalı materyalist düşünceler ile demokrasi gibi temel kavramları sorgulayarak, bu düşünceler etrafında geliştirdiği fikirlerle sağlıklı bir toplumun oluşumuna katkıda bulunmayı amaçlamaktadır (Aitken, 2021, s. 261).

Bu yıllara genel olarak bakıldığında kullanılan kameralar ağır ve taşınması zor olan 35mm ekipmanlardır. Ses henüz kamera üzerinden eş zamanlı olarak kaydedilememektedir. Bu yüzden ayrı bir ses ekipmanı kullanılmaktadır. Ses ekipmanlarının hem büyük hem de kaba olması dikkatli bir işçilik gerektirmektedir. Yapılan filmlerde genellikle ses efektleri ve müzikle birlikte üst ses kullanılmaktadır (Winston, 2021, s. 34). Bu döneme kadar yönetmenler, film yapım sürecine aktif olarak katılarak gerekli gördüklerinde çekim öncesi, çekim ve çekim sonrası aşamalara müdahale etmektedir.

Bu biçimsel anlayış, 1960'lara kadar devam eden bir süreci kapsamaktadır ve 16mm elde taşınan, kendi sesini kaydedebilen kameraların ortaya çıktığı döneme kadar varlığını sürmüştür. Bu yıllarda, dünya çapında iki önemli akımdan bahsedilmektedir. İlki, Fransa'da gelişen ve Vertov'un Kino Pravda'sına geri dönen "Sinema Gerçek" akımıdır. Bu akım, sıradan insanların günlük yaşamına odaklanarak, insanların gerçek hayatlarını ve gerçek mekanlarını kayda alan bir üslubu benimsemektedir. Yönetmenler, bir muhabir gibi süreci takip edip, stüdyo gibi kapalı mekanları terk ederek doğal çevreye vurgu yapmaktadır (Armes, 2019, s. 77-78). Ancak, bu filmlerde ele alınan konular aktarılırken kamera veya yönetmenin varlığı belirgindir. Gerçekçiliğe sıkı sıkıya bağlı olsalar da bu bir anlamda izleyici ile konu arasındaki kopukluğa yol açabilmektedir. Kameranın varlığı, izlenenin bir film olduğu gerçeğini vurgular. Bu da izleyici ile konu arasına bir mesafe koymaktadır.

Amerika'da doğan "Doğrudan/Dolaysız Sinema" yaklaşımı, temelde "Sinema Gerçek" yaklaşımı ile aynı amaçları taşırken, yönetmenin sürece doğrudan müdahalesini en aza indiren bir anlayışı benimsemektedir. Bu yaklaşıma göre, her şey doğada olduğu gibi kaydedilmektedir. Yönetmenler artık hikayenin içinde yer almamaktadırlar. Kamera neredeyse görünmez halde, olayları gerçek mekanlarda, gerçek tanıklar etrafında doğal haliyle müdahale etmeden izlemektedir. Bu dönemde anlatım süreci, önceki dönemde olduğu gibi "konu-aktaran-izleyici" arasında değil "konu-izleyici" arasında şekillenerek konunun gücü öne çıkarılmaktadır. Bu yeni akıma katılan sinemacılar, gerçekliğin oluşum sürecinde kendi varlıklarını önemsizleştirmeye çalışmaktadırlar. Bunun yerine, kamera önünde doğal ortamlarda gerçekleşen olayları müdahale etmeden dürüstçe yansıtmayı hedeflemektedirler. Taşınabilir ses ve görüntüyü senkronize bir şekilde kaydeden kameraların kullanımı, film ekibini azalttığı için çekim sırasında daha fazla özgürlük sağlamaktadır. Bu durum, toplumsal alanlara daha kolay erişim sağlanması, yaşamın ses ve ritimlerle doğrudan yakalanarak izleyiciye iletilmesini mümkün kılmaktadır (Hight, 2021, s. 384).

Başlangıçtan yaklaşık 1990'lı yıllara kadar, modern toplumlarda belgesel sinema, kurumlar tarafından desteklenen, sinemateklerde veya cine-club etkinliklerinde gösterilen

ve daha sonra televizyonlarda yayınlanan çalışmalar olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak belgeselin televizyonla buluşması onun doğasını derinden etkilemiştir (Adanır, 2017, s. 3). Televizyon, sanatın estetik değerini gerektiği yerde ve zamanda kullanabileceği bir "meta" olarak görmektedir. Bu da sanatın popülerleşmesine neden olmaktadır. Ancak bu, sanat eserlerinin kitle iletişim araçlarının kurallarına uyum sağlayarak sanat üretim ve tüketim koşulları üzerinde etkili bir şekilde yer almasına yol açmaktadır. Dolayısıyla kitle iletişim araçları, belgesel filmlerin ideolojileri üzerinde de etkili bir şekilde yönlendirici bir rol oynamaktadır. Yapılan düzenlemeler ve metalaşma süreci, eserin üretim ideolojisini sarsarak eseri, onu üreten sanatçıya yabancılaştırmaktadır. Sonuç olarak, ortaya çıkan ürünler, kendi aurasını kaybedip kitle kültürünün birer metası haline gelmektedir (Arık, 2018, s. 146).

Adanır'ın ifadesiyle, belgesel sinema, yirminci yüzyılın ilk yarısında daha derinlemesine araştıran, idealist bir yaklaşım sergileyen ve konularını özenle işleyen bir anlayıştan uzaklaşarak ticari kaygıların ön plana çıktığı bir döneme doğru evrilmiştir (Adanır, 2017, s. 2). Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren sayısal teknolojinin medya sektöründe yaygınlaşması geleneksel medya teknolojilerinin yeni medya platformlarına geçişini hızlandırmaktadır. Bu da telekomünikasyon, bilgisayar ve internet tabanlı sistemlerin medya yayıncılığıyla entegrasyonunun gerçekleşmesini sağlamaktadır. Yaşanan bu dönüşüm, televizyon yayıncılığının yapısını değiştirip, televizyonun etkileşimli özellikler kazanmasına öncülük etmektedir. Önceleri geleneksel medyada sunulan bir içerik karşısında pasif rolde bulunan seyirci, "Netfilx, Disney+, Amazon Prime Video" gibi internet tabanlı yeni medya platformlarıyla birlikte eserin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası sürecinde etkin rol üstlenme becerisi kazanmaktadır.

Kapsamlı bir literatür taramasına dayanan bu çalışmanın amacı, belgesel sinemanın tarihsel süreçte geçirdiği önemli dönüm noktalarının hem film üreticileri hem de seyirciler açısından değişen; yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası sürecini kapsayan pratikleri ortaya koymaktır. Buradan hareketle çalışma, belgesel sinemanın dönüşümünü teknolojik gelişmeler bağlamında ele almaktadır. Çalışma kapsamında oluşturulan tablolar, belgesel filmin üretiminde yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçleri ele alacak şekilde düzenlenmiştir. Bu aşamada oluşturulan tablolar öncelikle "yapımın estetik boyutu, teknik malzemelerin (kamera, ses, ışık) kullanımı, yapım aşaması, yapım sonrası" gibi dört başlıkta kategorileştirilmiştir. Her bir başlık altında ilgili dönemin hem teknolojik etkilerin hem de yönetmenin filmi ele alış biçiminin belgesel filme etkisi üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Yapılan değerlendirmelerde Winston Brain'in "belgesel pratiği" olarak geliştirdiği izlekler kapsamında oluşturduğu tablolardan faydalanılmıştır.¹ Ayrıca her bir dönemin belgesel filme etkisinin anlaşılabilirliğini artırmak için ek olarak Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koyduğu; "şiiirsel, açıklayıcı, gözlemci, katılımcı, dönüşlü, edimsel" biçemlerden uygun olanı "yapımın anlatı biçemi" başlığıyla ayrı bir kategori olarak eklenmiştir.²

1. Doğalcı Gelenek "Romantik Gelenek"

Belgesel sinemanın doğuş yıllarına baktığımızda, yönetmenler ve yapımcılar filmlerinde konu ve karakterleri genellikle gerçek mekanlardan uzak, kapalı alanlarda ve stüdyo ortamlarında sınırlandırmaktadır. Doğal çevre ile karakterler arasında bir uyumsuzluğa neden olan bu durum, öykü anlatımını olumsuz etkilemektedir. Zamanla, bu uyumsuzluk film yapımcılarını yeni arayışlara yönlendirmiştir. Paul Rotha tarafından

¹ Bkz. Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), Belgesel Sinema Kitabı içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

² Bkz. Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (D. Eruçman Çev.). (228-229). Boğaziçi.

"romantik gelenek" olarak adlandırılan bu yeni yaklaşım, içeriği açısından öykü anlatan belgeselleri anımsatmaktadır. Bu estetik anlayışa göre belirli bir konu veya toplumsal olay, gerçek mekânında gözlemlenip kayıt altına alınmaktadır (Köylü, 2014, s. 8).

1920'lerin başlarına gelindiğinde, belgesel sinema kendi kimliğini bulmaya başlamıştır. Amerikalı yönetmen Robert Flaherty'nin 1922'de tamamladığı "Kuzeyli Nanook" belgeseli, bu yaklaşımın ilk ve en önemli örneği olarak kabul edilmektedir. Bu film, modern anlamda belgesel filmin başlangıcını temsil etmektedir. Kanada ve Alaska'da çekilen film, kutuplarda yaşayan bir Eskimo ailesinin günlük yaşamını ele almaktadır (Akbulut, 2012, s. 11).

Doğal çevre, şimdiye kadar filmlerde varlığını sürdürmüştür. Ancak bu genellikle estetik bir bakış açısının veya dramatik bir öykünün merkezi bir unsuru olmaktan öteye geçmemektedir. Bu nedenle, Flaherty'nin estetik yaklaşımından önce çekilen filmleri belgesel film olarak değil belge film olarak kabul etmek daha doğrudur (Mükerrem, 2016, s. 75). Bu anlayışla çekilen filmlerde, olayların geçtiği doğal çevre artık bir fon rolü üstlenmek yerine estetik bir bakış açısının ve dramatik bir hikâyenin temel bir parçası olarak görülmektedir. Kamera, artık insanlarla doğa arasındaki ilişkiye odaklanarak şiirsel bir üslup benimsemektedir. İnsanlar zorlu yaşam koşulları altında mücadele ederken, Flaherty'nin gözlemleri kendisini etkiler ve bakış açısını bu dramatik öğelere kaydırır (Rotha, 2000, s. 83).

Birçok yönetmenin konuyu dışardan gözlemlediği bir dönemde Flaherty, filmlerinde konuya dahil olarak gerçek tanıklarla beraber yaşamaktadır. Bu, onun filmlerinde en belirgin özelliktir. Konu belirlendikten sonra, Flaherty uzun süre tanıklarla birlikte geçirir, böylece filmi daha iyi anlar ve tanıklar tarafından da içselleştirilir. Bu estetik anlayış, çekim sırasında yönetmenin, diğer katılımcılar gibi hareket etmesini ve kameranın rahatsız edici konumdan çıkarak katılımcılar tarafından umursanmaz olmasını sağlamaktadır (Mükerrem, 2016, s. 76). Eskimoların yaşam mücadelesi hikayesine ortak olan Flaherty, kamerasını tıpkı orada yaşayanlar gibi doğal bir figüran olarak konunun içine yerleştirmektedir. Ancak Flaherty'nin bu şiirsel ve dramatik yaklaşımı, gerçekliğe müdahale açısından eleştirilmiştir (Clarke, 2012, s. 133). Filmde gösterilen sahneler gerçektir ancak konunun işleniş sürecinde yönetmenin müdahaleleri vardır.

Bill Nichols'a göre, "Kuzeyli Nanook" filmi Flaherty'nin yaratımıdır. Filmdeki birçok sahne izleyiciyi etkilemek için kurulmuştur. Örneğin, av sahneleri 30 yıl öncesine aittir. Filmin anlattığı hikaye, gerçekten geçmişe ait olsa da Eskimoların yaşamlarını özenle ve gerçekçi bir şekilde ele alması nedeniyle belgesel öğeler ağır basmaktadır (Nichols, 2017, s. 33). Armes, benzer eleştirilerde bulunur. Ona göre, Flaherty, kuzeyli ailenin yaşam tarzını kendi düşünsel dünyasına göre yeniden şekillendirmiştir. Zaman ve mekan olarak bir sorun olmasa da hikayenin işleniş şekli Flaherty'nin kurgusuna dayanmaktadır (Armes, 2019, s. 34). Flaherty, filmlerinde ele aldığı coğrafyanın özgün özelliklerini öne çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu anlayışla izleyiciyi doğrudan etkileyecek çekimler gerçekleştirir. Eskimolar hakkında ilk çekimlerini hoş bulmadığı için o dönemde var olmayan gelenekleri yeniden canlandırmaları için yönlendirmelerde bulunur (Mükerrem, 2016, s. 78).

Sonuç olarak, doğalcı geleneğin konuyu gerçek zaman ve mekânda işlemesine rağmen izleyicinin beğenilerini öncelikli tutması nedeniyle aktarım sürecine müdahalelerde bulunmaktadır. Belgeselin temel özelliklerinden olan doğruluk ve tarafsızlık gibi ölçütler, bu gelenekte tamamen değilse de kısmen göz ardı edilmektedir. Yönetmenin takındığı bu estetik anlayışla aşırı romantizm ve şiirselliğe kayarak, gerçeklikten uzaklaşıp izleyiciyi pasif bir rolde bırakmaktadır. Bu düşüncelerden hareketle Tablo 1'de *Doğalcı Gelenek* yaklaşımı etkisinde üretilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır. Çalışma

kapsamında oluşturulan tabloda, belgesel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koyduğu; "biçemler ve Winston Brain'in "belgesel pratiği" olarak geliştirdiği izleklerden faydalanılmıştır.

Tablo 1. Doğalcı Gelenek Yaklaşımının Belgesel Filme Etkisi

Estetik Boyut	Yönetmen, hikâyede gelişen olayların dışında kalmak yerine tanıkların arasına katılır, onlarla uzun süre vakit geçirir. Bu sayede hem hikâyeyi daha iyi anlar hem de tanıklar tarafından içselleştirilir ve böylece çekim sırasında, gerçek tanıklar gibi hareket eder. Ayrıca kameranın unutulmuş varlığı tanıkların rahat ve doğal davranmasına neden olur. Bir diğer önemli nokta ise bu tür filmlerde, doğal çevre sadece bir arka plan değil aynı zamanda estetik bir görsellik ve derin bir dramatik anlam taşır.	
Teknik Malzemelerin Kullanımı	<i>Kamera</i>	Çekimler çoğunlukla 35mm elde taşınması zor tripod üzerinde kullanılan kameralarla gerçekleştirilmektedir. Kamera kesintisiz kayıt yapmak yerine, hikayedeki aksiyona göre parça parça çekimler gerçekleştirir.
	<i>Ses</i>	Ses henüz kamera üzerinden eş zamanlı olarak kaydedilmediğinden ayrı bir ses ekipmanı kullanılır. Ses ekipmanlarının hem büyük hem de kaba olması, dikkatli bir işçilik gerektirir. Ayrıca bu dönemde üretilen filmler arasında sessiz yapımlar da vardır.
	<i>Işık</i>	Çekimler stüdyo sınırlarından çıkıp gerçek hayata yöneldiği için doğal ışık kullanımına rastlanır ayrıca gerektiğinde yapay ışık tercih edilir.
Yapım Süreci	Konuya dahil olan kişiler gerçek tanıklardır. Ancak hikayenin etkileyciliğini artırmak için, geçmiş olaylar canlandırılarak, o anın atmosferi yaratılabilir. Ayrıca hikaye içerisinde geçen aksiyona müdahale edilerek yönlendirmeler ve tekrarlar yapıp daha etkili bir anlatım yolu oluşturulur.	
Yapım Sonrası	Filmlerde çoğunlukla bilgilendirmek ve sekanslar arası geçişleri sağlamak için ara yazılar kullanılmaktadır. Filmin ritmi müzikle sağlanır. Gerilimin yükselmesi ile müzik hareketlenir, düşmesiyle de durağanlaşır. Dramatik örgü büyük bir gözlem sürecinin ardından yapılan doğal çekimlerle oluşturulur.	
Anlatı Biçemi	Bu tür filmler, insanların doğa ile olan ilişkisine odaklanırken, şiirsel bir anlatım tarzı benimser. Görsel ve işitsel olarak düzenlenen filmin biçimsel bütünlüğü önemlidir. Burada sadece gerçekleri sunmak, kuru bilgiler vermek veya ikna etmek yerine, izleyicide oluşturulan etki, duygu ve üsluba odaklanılır. İzleyicinin bilgilenmesini sağlayan şey, filmin onda bıraktığı etki ve uyandırdığı duygularla bağlantılıdır.	

2. Sinema Göz Kuramı

Sinematografik üretim bağlamında gerçeklik konusundaki tartışmalar 1920'lerde, özellikle Dziga Vertov'un etkisiyle ortaya çıkan yeni bir yaklaşımla dikkat çekmektedir. Vertov, bir sinema ürününün içeriğini, estetik kaygılardan daha önemli görmektedir (Kutay, 2009, s. 97). Ona göre, diğer sinemacıların yaptığı dramatik filmler, izleyiciyi pasif duruma düşürerek uyuşturmaktadır (Christie, 2021, s. 330).

Sovyet sinemacı Dziga Vertov, bu düşüncesinden yola çıkarak "Sinema-Göz," "Sine-Göz" veya orijinal adıyla "Kino-Glaz" kuramını ileri sürmüştür. Bu anlayışla, çekimleri uzun tutarak izleyiciye anlatılmak istenenin net bir şekilde iletilmesi amaçlanmaktadır. Bu yaklaşım, özellikle Sovyet Devrimi sonrası toplumsal yaşamda meydana gelen köklü değişikliklerin, ekonomik ve politik durumların açıkça ifade edildiği bir anlatı yapısını benimsemektedir (Adalı, 1986, s. 30).

Sine-Göz yaklaşımının temel amacı, sinemanın uluslararası bir dilini oluşturmaktır. Kurgusal filmler, yapay hikayeler etrafında dönerken, Vertov ve ekibi her şeyin kaydedilmesi, muhafaza edilmesi ve sunulması gerektiğine inanmaktadırlar. Bu bağlamda kamera objektifi, insan gözünün yeteneklerine sahip, her yere girebilen ve her şeyi görebilen bir araç olarak kullanılmaktadır (Rotha, 2000, s. 65).

Vertov, insanların doğal ortamlarında, maske veya makyaj olmadan, herhangi bir yapaylık olmaksızın kaydedilmesini savunmaktadır. Böylece izleyiciye bir anlamda kendi gerçek yaşamları sunulmaktadır. Sine-göz yaklaşımı, hayatın görünmeyen kısımları görünür

kılmak, gizli yanları ortaya çıkarmak, doğal, oyuncusuz ve yapaylıktan uzak bir şekilde hareket etmek gibi bir misyonu benimsemektedir (Vertov, 2007, s. 39-40). Vertov, görsel ve işitsel materyali düzenlemenin anlatısal olmayan yollarını geliştirmiştir. Bu yeni anlatım biçimi, Sine-Göz teorisini kullanarak toplumsal, ekonomik ve politik olayların karmaşasında kamerayı bir araştırma aracı olarak görmektedir. Vertov'a göre insan gözünün sınırları vardır ve her şeyi göremez. Ancak kameranın gözü her şeyi yakalayabilmektedir (Armes, 2019, s. 43).

Bu düşünceden hareketle Vertov, karşıt anlamlar içeren görüntüleri birleştirerek etkileyici ve harekete geçirici sonuçlar elde etmektedir. Ona göre, hızlı ve yavaş kamera hareketleri, yakın ve uzak planlar, kurgu ve montajın yardımıyla farklı zamanlarda ve mekanlarda gerçekleşen görüntülerin bir araya getirilmesiyle etkili bir anlatım sağlanmaktadır. Bu nedenle Vertov, sinema gerçekliğinin sadece Sine-Göz yaklaşımıyla mümkün olabileceğine inanmaktadır. Çünkü bu yaklaşım, insan gözünün algılayamadığı şeyleri açığa çıkarmaktadır (Teksoy, 2012, s. 213-215).

Geleneksel sinema anlatısını yetersiz bulan Vertov, gerçekliği kurmaca senaryolarla sınırlamak yerine hayatın kendisinde aramaktadır. Kamerasını sokaklara, caddelere, yollara çevirir ve onu, insan gözünden daha gelişmiş bir teknikle donatılmış "mekanik göz" olarak tanımlamaktadır. Ona göre kamera her şeyi kaydedebilir ancak bu kayıtlar montajla düzenlenerek anlamlı hale gelebilmektedir. Bu şekilde kamera, insan gözünü karmaşıklaktan kurtarır ve sonucu daha net hale getirmektedir (Çelik ve Çilekli, 2022, s. 40). Bu nedenle Vertov, sanatsal dramalara karşı durmaktadır. Vertov'un Sinema-Göz kuramı için önemli olan şey bakma ve görme arasında sorunlu bir alan yaratmaktadır.

Vertov'un bu yaklaşım etrafında geliştirdiği fikirler, özellikle 1920'lerde belgesel sinemayı büyük ölçüde etkileyerek dönüşmüştür. O, bu düşüncelerle stüdyonun yapaylığından sıyrılmış benzersiz bir sinema dili oluşturulmayı amaçlamaktadır (Akbulut, 2012, s. 76). Vertov, yönetmeni bir büyücü, toplumu da büyülenmiş bir halde görmektedir. Ona göre, her türlü büyüye sadece bilinç karşı koyabilmektedir. Bilinç, insanları sağlam bir bakış açısına ve duruşa yönlendirmektedir. Söylenenlere boyun eğmekten kaçınmak için bilinçli insanlara ihtiyaç vardır ve sınıf bilinci, sadece gören gözler ve işiten kulaklarla oluşturulabilmektedir. (Vertov, 2007, s. 80). Dziga Vertov, kamera için şu ifadeleri kullanarak düşüncelerini açıklar:

Ben bir gözüm, bir makine gözüyüm. Ben bir makineyim ve size kendi görebildiğim dünyayı yansıtıyorum. Kendimi bugünden ve sonsuzluktan kurtarıyorum, insanın sabitliğinden sıyrılıyorum. Sürekli hareket halindeyim; nesnelere yaklaşıp ve onlardan uzaklaşıyorum. Onların altına girer, koşan bir atın gözünden bakarım, kalabalığın içinde hızla ilerlerim, koşan askerlerin önünde koşar, sonra geri dönerim, bir uçakla uçar, düşen ve yükselen bedenlerle birlikte düşer ve süzülerek yükselirim. Benim amacım, bir hareketi bir sonrakiyle en karmaşık şekilde birleştirmek ve kaydetmektir. Ben, devinimlerin kaosunda manevra yapabilen bir makineyim şeklinde ifade eder (Armes, 2019, s. 44).

Bu düşüncelerden hareketle Tablo 2'de *Sinema Göz* yaklaşımı etkisinde üretilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır. Çalışma kapsamında oluşturulan tabloda, belgesel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koyduğu; "biçemler"³ ve Winston Brain'in "belgesel pratiği"⁴ olarak geliştirdiği izleklerden faydalanılmıştır.

³ Bkz. Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (D. Eruçman Çev.). (228-229). Boğaziçi.

⁴ Bkz. Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), Belgesel Sinema Kitabı içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

Tablo 2. Sinema Göz Kuramının Belgesel Filme Etkisi

Estetik Boyut	Sine-göz, insanların doğal ortamlarında yapmacılıktan uzak daha gerçekçi bir biçimde görüntülenmesini hedefleyerek, hayatın direkt olarak gözlemlenmesini, bir anlamda izleyicinin kendi yaşamını deneyimlemesini sağlar. Hayatın içerisindeki saklı yanları mekanik bir göz olarak adlandırdığı kamera ile açığa çıkarır. Yaklaşımın temelinde görsel ve işitsel malzemeyi kurgulamanın anlatsal olmayan (non-narrative) yolları benimsenmektedir.	
Teknik Malzemelerin Kullanımı	<i>Kamera</i>	Çoğunlukla elde taşınması zor olan 35mm kameralarla tripod üzerinde kullanılır. Ele alınan konunun daha net anlaşılması amacıyla uzun çekimler yapılır.
	<i>Ses</i>	Ses kaydı için ayrı ekipman kullanılmaktadır. Bu işlem, konunun görsel ve işitsel olarak aynı anda kayıt altına alınmamasının, sonradan dublaj.
	<i>Işık</i>	Çekimlerde genellikle yapay ışık kullanılmaktadır. Ancak uygun şartlarda doğal ışık kullanımına rastlanmaktadır.
Yapım Süreci	Genellikle, hikâyenin ana unsurları gerçek tanıklar ve gerektiğinde profesyonel sinemacılar. Hikâyenin etkileyciliğini artırmak amacıyla, o anla ilgisi olmasa bile geçmiş olaylar yeniden canlandırılabilir. İhtiyaç halinde, karşılıklı söyleşilere de yer verilebilir. Bununla birlikte, hikâye içindeki olaylara müdahale edilmez ve sahneler yapılmasının ve küçük ekiplerin yerine büyük çalışma gruplarının kullanılmasının önünü açmıştır. Ayrıca bu dönemde üretilen filmler çoğunlukla sessiz çekilmektedir tekrarlanmaz.	
Yapım Sonrası	Karşıt anlamlar içeren görüntüler bir araya getirilerek çarpıcı ve etkileyici sonuçlar elde edilir. Hızlı ve yavaş kamera hareketleri, yakın ve uzak çekimler, kurgu ve montaj ile farklı zamanlarda ve mekanlarda geçen görüntüler birleştirilerek etkili bir anlatım sağlanır. Anlatımı daha da güçlendirmek amacıyla arşiv görüntüleri kullanılır. Bilgi vermek, anlaşılabilirliği artırmak ve sahneler arası geçişleri düzenlemek için üst ses ve ara yazılar da dahil edilebilir.	
Anlatı Biçemi	Gerçek tanıklar yaşamına devam ederken kamera orada yokmuş gibi onları seyrederek. Bu tarz biçemlerde, genellikle kamera önündeki bireylerle doğrudan etkileşim kurmak yerine, yönetmenler temel öğeleri önceden belirler ve ardından kendi perspektiflerine göre bunları düzenler. Dönüşlü biçem, belgeseli olduğu gibi kabul etmek yerine, onu bir kurgu veya temsil olarak algılamamızı bekler. Dönüşlü biçem, geleneksel tekniklere ve yaygın kurallara meydan okur. Gerçekliğe engelsiz bir erişimimiz olduğu varsayılmasını sarsar ve bizi, izleniminin nasıl bir kurgu yoluyla inşa edildiği sürecini düşünmeye yönlendirir.	

3. İngiliz Belge Okulu Çalışmaları

1924 yılında Amerika'da Chicago Üniversitesi'ne kaydolmuş John Grierson, burada yaklaşık üç yıl boyunca basın, kitle iletişimi ve sinema sanatı alanlarında eğitim almış ve buradaki çalışmaları sırasında kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki etkilerine odaklanmıştır. Özellikle ünlü teorisyen Walter Lippmann'ın düşüncelerinden etkilenmiş ve çalışmalarını bu çerçevede şekillendirmiştir (Coşkun, 2017, s. 161). 1930'lu yıllarda, Grierson'un etrafında bir araya gelen yönetmenler tarafından yürütülen İngiliz Belge Okulu çalışmaları, bu dönemden sonra kurumsallaşarak dikkat çekmeye başlamıştır (Köylü, 2014, s. 27).

Grierson, burada sinema sanatının toplumla kurduğu ilişki üzerine çalışmalar yapmıştır. O, filmlerin sanat eseri olarak değil öncelikle iletişim aracı olarak görülmesi gerektiğine inanmaktadır. Ona göre sinema, modern endüstri toplumlarında sosyal çatışmaların nasıl ele alınabileceğini anlamak için bir araç olmalıdır. Ayrıca sanatın

hizmetinde değil toplumu bilgilendirmek, geliştirmek ve eğitmek amacıyla ekonominin, ideolojinin, politikanın ve hatta ahlakın hizmetine girmelidir (Akbulut, 2012, s. 22).

Grierson, belgesel sinemanın toplumu etkileme potansiyelini önemli bir araç olarak görmektedir. O, eğitimden yoksun kalan bireylerin toplumsal bilinç seviyelerini artırmak için filmlerin etkisi büyük bir öneme sahip olduğunu ayrıca sinema aracılığıyla görsel ve işitsel olarak sunulan gerçekler üzerinden yapılan propagandanın daha etkili olduğunu düşünmektedir. (Gündeş Öngören, 1991, s. 63). Başlangıçta Grierson, belgesel filmlerin propaganda aracı olarak kullanılmasına dair bir fikre sahip değildi ancak 1927 yılında İngiltere'ye döndüğünde sinemanın bir eğitim aracı olarak kullanılmasına karar vermiştir. Aynı yıl, İngiltere'de "İmparatorluk Pazarlama Kurulu"nun (Empire Marketing Board) film birimine katılıp, burada öncelikle propaganda amaçlı birçok film üretmiştir (Coşkun, 2017, s. 162-164).

Grierson'un belgesel sinemaya yaptığı katkı, sadece toplumsal meselelere daha pratik ve uygun bir yaklaşım değil aynı zamanda Sovyet filmleriyle kıyaslandığında oldukça tutucu bir estetiği de temsil etmektedir. Grierson bu noktada, belgeseli kurmaca ile kıyaslayarak onu ahlaken daha üst bir konuma yerleştirmektedir. Ona göre, uydurma hikayelerin ve şiirsel denemelerin yeri kültür merdivenlerinin en alt basamağında olması gerekmektedir (Nichols, 2017, s. 240).

Belgesel ekibinin etkisi, üyelerin yönetmenlik ve eleştirmenliği birleştiren Grierson'u takip etmeleriyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Gruba katılan yönetmenler, Grierson'un 1932'de yayınladığı makalede öne sürdüğü temel ilkeleri benimsemektedirler. Bu ilkeler doğrultusunda, film yapımında yer alan üyeler belirli kurallara bağlıdırlar ve yapmacık hikayeler yerine gerçek hayatın sıradan insanlarını gerçek mekanlarda kaydetmeyi tercih etmektedirler. Konuya dahil olanların jest ve mimiklerini, ses tonlarını mümkün olduğunca doğal bir şekilde yakalamak önemlidir. Özgün veya yerli oyuncuların, doğal bir ortamda çağdaş dünyayı daha gerçekçi bir şekilde yansıtmalarına inanılmaktadır. Ona göre, stüdyoda hızlıca üretilen ve belirli oyuncular etrafında şekillendirilen yapay hikayeler yerine, gerçek mekanlarda yapılan belgesellerin içtenlik ve bilgiye erişmesi gerekmektedir (Grierson, 1968, 345-347).

Grierson, bir kuramcı olarak belgesel sinemanın temel ilkelerini şu şekilde ifade etmiştir: "Belgesel sinema, tüm gerçekliğiyle yaşanan sahneleri ve yaşam öykülerini yakalamalıdır. Gerçek dünya görüntülenirken doğal oyuncular ve doğal sahneler kullanılmalıdır. Belgeselin gerçekleri ve hikayeleri yaşamın içinden ve gerçek olmalıdır ki yaratıcılık açığa çıksın." (Vaughan'dan Akt., Gündeş Öngören, 1991, s. 69).

Sonuç olarak, İngiliz Belge Okulu geleneği altında oluşturulan filmler, konuyu hem gerçek zaman ve mekânda işleyip hem de estetik kaygılardan uzaklaşıp izleyicinin salt bilgilenmesini amaç edinmektedir. Yaratıcılık izleyici beğenilerini ön planda tutan estetik müdahalelerde değil gerçeğin direkt olarak kendisine aranmaktadır. Yönetmenin takındığı bu estetik anlayışla aşırı romantizm ve şiirsellikten uzaklaşıp gerçekliğe yaklaşmaktadır. Ayrıca izleyiciyi de düşünmeye, yorum yapmaya ve harekete geçirmeye alan açmaktadır. Bu düşüncelerden hareketle Tablo 3'te *İngiliz Belge Okulu Çalışmaları* etkisinde üretilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır. Çalışma kapsamında oluşturulan tabloda, belgesel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak

ortaya koyduğu; “biçemler”⁵ ve Winston Brain'in "belgesel pratiği"⁶ olarak geliştirdiği izleklerden faydalanılmıştır.

Tablo 3. İngiliz Belge Okulu Çalışmalarının Belgesel Filme Etkisi

Estetik Boyut	Belgeseller, toplumu etkileme açısından önemli bir araç olarak kabul görür. Yapay hikayeler yerine, gerçek mekanlarda yaşayan sıradan insanların hayatlarını kayıt altına almak, sahne veya dekor önünde uydurulan hikayelerden daha etkili olduğu düşünülür. Sinema aracılığıyla sunulan görsel ve işitsel gerçekler üzerinden oluşturulan propaganda, toplum üzerinde büyük bir etki yaratacağına inanılır. Bu estetik anlayış, toplumsal farkındalığı arttırmayı ve izleyiciyi ortak bir bilinç etrafında harekete geçirmeyi amaçlar.	
Teknik Malzemelerin Kullanımı	<i>Kamera</i>	Çekimler genellikle elde taşınması zor 35mm, tripod üzerinde kullanılan kameralarla yapılmaktadır. Gerektiğinde aksiyona göre elde ya da omuzda da kullanılmaktadır. Kamera, hikayenin akışına uygun olarak kesintisiz kayıt yerine, sahneleri aksiyona göre parça parça çekimler yapılır.
	<i>Ses</i>	Görüntü ve sesin eş zamanlı olarak kaydedildiği kameralarla çekimler gerçekleştirilir. Bu dönemde üretilen filmler arasında sessiz olarak çekilenler de bulunur.
	<i>Işık</i>	Çekimlerde genellikle yapay ışık kullanılmaktadır. Ancak uygun şartlarda doğal ışık kullanımına rastlanmaktadır.
Yapım Süreci	Genellikle, konuyla ilgili gerçek tanıklar çekime dahil edilir. Bununla beraber, hikayenin çekiciliğini ve etkisini artırmak amacıyla, olayın geçmişine ait sahneler yeniden canlandırılabilir. Ayrıca hikaye içindeki aksiyona müdahale edilerek yönlendirmeler ve bazen tekrarlar yapılabilir. İhtiyaç doğrultusunda, katılımcıların karşılıklı söyleşilerine de yer verilebilir.	
Yapım Sonrası	Belgesellerde, bilgilendirmek ve sahneler arası geçişleri kolaylaştırmak için ara yazılar kullanılabilir. Film ritmini dengelemek için gerektiğinde müzik kullanımına da başvurulur. Özellikle gerilim yükseldikçe müzik hızlanırken, gerilim düşerken de yavaşlar, böylece izleyiciye duygusal bir deneyim sunar. Ayrıca doğal seslerin kullanılmasıyla film daha etkileyici hale getirilir. Anlatılan hikayenin anlaşılabilirliğini desteklemek amacıyla arşiv görüntüleri, üst ses ve grafikler de kullanılabilir.	
Anlatım Biçemi	Tarihsel dünyada dağınık biçimde bulunan unsurları şiirsel veya estetik bir anlatı yerine, ikna edici bir retorik çerçevesinde bir araya getirir. Belirli bir bakış açısını veya öne sürülen bir argümanı, izleyiciye doğrudan ses ve metin yoluyla iletmeyi amaçlar. Bu tür yapımlarda, izleyiciye açık ve basit ifadelerle bilgi aktarılır. Aktarım sürecinde tarafsızlık ve nesnellik hissi yaratılarak izleyici etkilenir ve sağlam bir bakış açısı ön plana çıkarılır.	

4. Sinema Gerçek Yaklaşımı “Cinéma Vérité”

İlk başlarda, neredeyse gerçeği olduğu gibi doğrudan yansıtması nedeniyle sinema değerli görülmekteydi. Ancak bu bağlamda tartışmalı olan şey, kamerayı kullanan kişinin görsel seçimlerine dayanan öznel bakışında yatmaktadır. Öznel bakışın varlığı, izleyen kişinin gerçeği nasıl algıladığının temelini oluşturmaktadır. Burada, pelikül üzerindeki görüntünün gerçekliği tam anlamıyla yansıtmadığı gerçeği göz ardı edilmektedir. Çünkü kamera aracılığıyla gerçeğin tamamını gözlemlemek mümkün olmamaktadır. İzleyicinin karşılaştığı durum, kamerayı kullanan kişinin kendi bakış açısına göre seçilen ve yeniden üretilen bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla ikisi de birbirinden farklıdır. Nihayetinde bu gerçeği göz önünde bulundurarak ilerlemek gerekmektedir (Kutay, 2009, s. 96-97).

Belgesel filmlerdeki gerçeklik tartışması, belgeselin temsil etmeye çalıştığı dünya ile gerçek dünya arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır. Belgesel sinema ve gerçeklik konusu üzerine düşünen ve bu amaçla teorik ve pratik çalışmalar yürüten Dziga Vertov,

⁵ Bkz. Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (D. Eruçman Çev.). (228-229). Boğaziçi.

⁶ Bkz. Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), Belgesel Sinema Kitabı içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

sinema-gerçek yaklaşımının öncüsü olmuştur. Yayınlanan bir manifesto ile şekillenen sinema-göz kuramının temelini atmıştır. Bu yaklaşımdan türeyen sinema gerçek akımı da tıpkı sinema göz kuramında oluşu gibi estetik kaygılardan çok somut gerçeklikle daha fazla ilgilenen bir yapının parçası olarak görülmektedir (Mükerrem, 2007, s. 266-268).

1960'lara kadar belgesel yapımı için gerekli ekipmanlar stüdyo sınırlarını aşamayacak kadar büyük, ağır ve pahalıdır. Bu nedenle, yapımcılar sınırlı kaynaklarla çalışmak zorunda kalmışlardır. Ancak 1960'ların başlarına gelindiğinde, yeni kamera teknolojileri, film yapımcılarına gerçek dünyaya ait olaylara daha önce mümkün olmayan bir samimiyetle yaklaşma fırsatı sunmuştur. Bu gelişmeler de sinema gerçek olarak adlandırılan bir film yapım tarzını ortaya çıkarmıştır. Aslına bakıldığında "Cinéma Vérité" terimi, Dziga Vertov'un Sovyet toplumu hakkında hazırladığı haber filmleri için kullandığı "Kino-Pravda" kelimesinin Fransızca çevirisidir (Nichols, 2017, s. 202). Cinéma Vérité terimi, ilk kez 1960'ların başında Jean Rouch ve Edgar Morin'in "Biz Yaz Güncesi" adlı filmiyle popülerlik kazanmıştır. Film boyunca, filmin yapım süreçleri ve aşamaları hakkında bilgilerin verildiği bir üslup benimsenmiştir (Candan, 2012, s. 76).

Sinema gerçek yaklaşımı, yönetmenin yapım sırasında gerçeği şekillendirmesini eleştirmektedir. Yönetmenin asıl amacı, dış dünyadaki fiziksel gerçeği sinema perdesinde anlaşılır bir şekilde yansıtmaktır. Sinema gerçek yaklaşımı, hayatın içinden ani yakalanan kesitlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda bahsedilen "gerçeklik", bir yandan araç, diğer yandan da bir amaç olarak görülmektedir. Çekimler sırasında kamera, yaşamın bir parçası gibi davranır ve çekim sırasında gerçek hayatın bir parçası olarak algılanmaktadır (Mükerrem, 2007, s. 267).

Bazin'e göre, görüntünün bir nesne olarak sinemasal anlam oluşturmaya, kurgu yoluyla gerçekleşmektedir. Yönetmen, kurguya başlamadan önce çekim sırasında elde ettiği görüntüleri ayıklayıp sınıflandırmaktadır. Daha sonra bu görüntüler arasında seçimler yapmaktadır. Bu genellikle kurgu süreci olarak adlandırılmaktadır. Bu süreç aynı zamanda sinemasal yolla gerçekliğin inşa edilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kurgu aşamasından önce çekim sırasında elde edilen görüntü, bir anlamda kameranın dünya ile kurduğu ilişkiyi içermektedir. Yani sinema perdesine yansıyan görüntü, kurgunun yanı sıra kameranın yapılan seçimler sonucunda ortaya çıkan bir gerçekliği içermektedir. Bazin ve Kracauer, gerçeklik konusunda farklı yaklaşmaktadırlar. Kracauer, perdeye yansıyan görüntünün fiziksel gerçeği sunma yeteneğine odaklanırken, Bazin görüntülerdeki gerçekliğin ardında yatan gizli gerçeği keşfetmeyi veya açıklamayı amaçlamaktadır. Bu gizli gerçek, gösterilenin ardında yatan ve yönetmenin zihnindeki "hakikat" kavramını ifade etmektedir (Öngen, 2021, s. 415-416). Kutay, gerçekliği (realite) nesnenin kendisiyle ilk karşılaştığı andaki varoluş durumu olarak tanımlarken, hakikat (verite) ise bu anlık varoluş durumundan yola çıkarak nesnenin diğer tüm anlardaki varoluşuna dair evrensel gözlemlere işaret etmektedir (Kutay, 2009, s. 15).

Hakikatin keşfedilme süreci olarak tanımlanan bu yaklaşım, film üretimi yapanları kurmaca senaryolardan uzaklaştırıp gerçeği stüdyolar yerine kendi doğasında yakalamaya itmektedir. İnsanların seslerini duyma, aksaklıkları veya kelime hatalarını yakalama, jest ve mimiklerin gözlemlenmesi yönetmenlerin ilham kaynağı olmaktadır. Bu değişim, belgesel üretiminde kullanılan teknik ekipmanların evrimi ile doğrudan ilişkilidir. Hafif, kullanışlı kameralar ve senkronize ses kayıt cihazlarının gelişimi ile daha rahat hareket alanı bulan yönetmenler, belgesel üretim sürecini büyük ölçüde dönüştürmüşlerdir (Cauwenberge, 2021, s. 367).

Bu yaklaşımın ortaya çıkışına kadar, belgesel filmler genellikle sabit bir senaryo etrafında şekillenen, görsel ve işitsel olarak düzenlenmiş mekanlarda hatta tanıklara roller

verilerek tasarlanmış gibi yüzeysel gerçekliği temsil etmektedir. Ancak sinema gerçek yaklaşımı, kamerayı kullanarak doğrudan insanların günlük yaşam gerçeğine girmeyi amaçlayan bir üslubu benimsemektedir (Kutay, 2009, s. 76).

Tablo 4. Sinema Gerçek Yaklaşımının Belgesel Filme Etkisi

Estetik Boyut	Sinema gerçek yaklaşımı ile kamera, insanların günlük yaşam gerçeğine doğrudan girmeyi amaçlayan bir üslubu benimser. Belgeseller, hayatın içerisinde aniden yakalanan parçalardan meydana gelir. Çekimlerde kamera yaşanan hayatın içerisinde kendini saklamadan gezinir ve çekim esnasında gerçek hayatın bir parçasıymış gibi algılanır.	
Teknik Malzemelerin Kullanımı	<i>Kamera</i>	Çekimler çoğunlukla 16mm elde taşınması kolay olan kameralarla gerçekleştirilmektedir. Ancak aksiyona göre tripod üzerinde de kullanılmaktadır. Kamera kesintisiz kayıt yapmak yerine hikayeye göre parça parça çekimler gerçekleştirir.
	<i>Ses</i>	Ses ve görüntü eşzamanlı olarak kaydedilmektedir. Bu işlem, dublaj yerine konunun görsel ve işitsel olarak aynı anda kayıt altına alınmasının ve büyük ekiplerin yerine küçük çalışma gruplarının kullanılmasının önünü açmıştır. Bu yaklaşımda sessiz çekime rastlanılmamaktadır.
	<i>Işık</i>	Çekimler stüdyo sınırlarından çıkıp gerçek hayata yöneldiği için genellikle doğal ışık kullanılmaktadır. Ancak gerekli duyulduğu ölçüde yapay ışık kullanımına rastlanılmaktadır.
Yapım Süreci	Genellikle, konuyla ilgili olan kişiler gerçek tanıklardır ve bazen sinemacılar da katılabilir. Ayrıca hikaye içindeki olaylara müdahale edilerek yönlendirmeler yapılabilir ancak geçmişte yaşanan bir olay yeniden canlandırılmaz. İhtiyaç duyulduğunda karşılıklı görüşmeler de yapılır ve daha etkileyici bir anlam yakalamak için tanıklar tahrik edilebilir.	
Yapım Sonrası	Filmlerde bilgilendirme ve sahneler arası geçişleri kolaylaştırmak için üst ses ve ara yazılar kullanılabilir. Filmdeki ritmi belirlemek için müzik zaman zaman devreye girer. Gerilim arttıkça müzik de hızlanırken, gerilim düşerse müzik daha sakin bir hal alır. Ayrıca doğal sesler kullanarak filmi daha çarpıcı hale getirme amacı güdülür. Grafik, özel efektler ve arşiv gibi görsel unsurlar kullanılmaz.	
Anlatı Biçemi	Sinema gerçek yaklaşımı, yönetmenin belgeselci yönünün daha fazla vurgulandığı ve katılımcı bir duruş sergilendiği bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda, izleyiciye film yapım sürecinin her aşaması açıkça sunulur. Yönetmenler, bilinçli bir şekilde konuya dahil olanları provoke eder ve ardından gelişen olayları kayda alır.	

1960'ların belgesel sinemasının karşılaştığı en temel değişiklik, insanların doğal çevrelerinde görüntülenmesi olmuştur. İnsanlar, herhangi bir role bağlı olmaksızın doğal ortamlarında doğrudan kaydedildikten sonra kurgu aşamasına geçilmektedir. Ancak bu aşamada estetik kaygılar devreye girerek ham görüntüler, estetik değerlerle şekillenerek etkileyici bir forma dönüşmektedir (Cereci, 1997, s. 36). Sinema gerçek yaklaşımında, gerçekliğin yanı sıra yönetmenin gerçekliği de öne çıkmaktadır. Bu yaklaşıma göre, gerçekliğin oluşturulmasında kamera her zaman bir araç olarak yer almaktadır. Bu, izleyiciye izlenenin sadece bir film olduğu gerçeğini kabul ettirmektedir. Dolayısıyla kameranın bakış açısı, anlatılan gerçekliğin önünde bir etki yaratmaktadır (Winston, 2021, s. 68). Bu düşüncelerden hareketle Tablo 4'te *Sinema Gerçek* yaklaşımının etkisinde üretilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır. Çalışma kapsamında oluşturulan tabloda, belgesel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koyduğu; "biçemler"⁷ ve Winston Brain'in "belgesel pratiği"⁸ olarak geliştirdiği izleklerden faydalanılmıştır.

⁷ Bkz. Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (D. Eruçman Çev.). (228-229). Boğaziçi.

⁸ Bkz. Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), Belgesel Sinema Kitabı içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

5. Dolaysız-Doğrudan Sinema Yaklaşımı “Cinema Direct”

"Primary" (1960), doğrudan sinemanın en ünlü belgeseli olarak kabul edilmektedir. Amerikalı belgeselci Robert Drew tarafından hazırlanmıştır. Film, Amerika Birleşik Devletleri başkanı olma yolunda ilerleyen John F. Kennedy'nin karşılaştığı zorlukları ele almaktadır. Çekimler sırasında, hareket halindeki bir kamera kullanılarak ve eşzamanlı ses kaydı yapılmaktadır. İzleyiciler Kennedy'nin yanındaymış gibi olaylara doğrudan tanıklık etmektedir. (Candan, 2012, s. 76). Doğrudan sinema ve sinema gerçek yaklaşımının 1960'ların ortalarında ortaya çıkmasının temel nedeni teknolojik gelişmelerdir. Daha hafif, taşınabilir, yüksek kaliteli görüntü ve sesi aynı anda kaydedebilen 16mm kameraların geliştirilmesi, yönetmenlerin çekim biçimlerini etkilemiştir. Doğrudan sinema yaklaşımı, bu yeniliklerle birlikte kamerayı bir gözlemci gibi doğrudan çekim sırasında kullanma prensibini benimsemektedir. Bu teknikte kamera, duvardaki sinek gibi gözlemci konumda durmaktadır (Nichols, 2017, s. 177).

Her iki yaklaşımın temel benzerliği, ortaya çıkış nedenlerinde yatmaktadır. İki yaklaşım da geçmişteki yapay hikayelerden uzaklaşıp yeni bir sinema gerçekliği oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu hedefe ulaşmak için gereken teknolojik gelişmelerin ortaya çıkması, yönetmenlerin işini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Bu iki yaklaşımın benzer yönleri olmasına rağmen farklılıklar da içermektedir. Özellikle kameranın konumu ve olayların anlatım biçimleri bu farklılıkları yaratmaktadır.

Her iki yaklaşımın ortak özellikleri arasında şunlar sayılabilir: 35mm kameraların yerine daha hafif olan 16mm kameraların tercih edilmesi, konunun görüntü ve ses olarak aynı anda kaydedilmesi, büyük ekiplerin yerine küçük çalışma gruplarının kullanılması, filmin kurgusal sürecine yönetmenin doğrudan veya dolaylı olarak katılımı ve hikayenin belirli bir senaryo etrafında değil rastgele olayların gelişimine göre inşa edilmesi bulunmaktadır. Bu noktada kamera, adeta bir sinemacının uzvuna dönüşür ve bu, yönetmenin kaydettiği insanlarla daha samimi bir ilişki kurmasına olanak tanımaktadır.

Dolaysız sinema, gerçek yaşamın gerçek hayatın içinde doğrudan ilgili insanlar etrafında şekillendiği bir yaklaşımı benimsemektedir. Ancak bu iki yaklaşımın belirgin bir şekilde ayrıldığı yer, yönetmenin çekim sırasında nerede olduğuyla ilgilidir. Dolaysız sinema yönetmenlerine göre, çekimler sırasında yönetmenin olayın içinde yer alması doğru bulunmamaktadır. Onlara göre yönetmenin varlığı, anlatılanın veya gösterilenin gerçekliğini bozmaktadır. Bu nedenle, çekim aşamalarında ve kurgu sürecinde sinemacıların varlığı mümkün olduğunca gizlenmektedir. Çünkü doğru olan, sinemacının kendisinde değil konunun içinde gizli olanda yatmaktadır.

Dolaysız sinema yaklaşımıyla hazırlanan filmlerde, tüm olaylar kameranın önünde doğal bir şekilde gerçekleşmektedir. Film ekibi, bu süreçte olaylara müdahale etmez. Kameranın varlığının unutulması temel amaçtır. Bu nedenle, genellikle çekime katılan kişilerle kameranın mevcudiyetini içselleştirmek için önceden çekimler yapılmaktadır. Böylelikle kameranın varlığı, olayın içinde bulunan kişiler tarafından neredeyse fark edilmez hale gelmektedir. Kamera arkasındaki ekip, çekim sırasında kameranın ölçeklendirmesi, hareketi, pozisyonu ve açısı gibi teknik detaylara müdahale etmektedir. Böylece burada olayların anlatımını şekillendirir ancak izleyiciye kimin tarafından kaydedildiğini hissettirmeden gözlemci rolünde kalmaktadır. Başka bir deyişle, izleyici ile gerçekleşen olaylar arasında doğrudan bir bağ kurulmaktadır (Ulutak, 2002, s. 36).

Dolaysız sinema yaklaşımını benimseyen yönetmenler, çekim sırasında kameranın önündeki eylemleri yakalamayı beklerler bu da onları doğrudan gözlemci pozisyonunda bulunmalarını sağlamaktadır. Aksiyonu başlatan kişi, kameranın önündedir yani yönetmendir bu da izleyici ile olaylar arasındaki duvarı yıkmaktadır. Tüm bunlar, dolaysız

sinemanın gözlemci belgesel türüne doğru ilerlemesine yol açmaktadır. Dolaysız sinema yaklaşımında, kamera uzun süre kayıt yaparak yaşamın doğal akışı doğrudan kamera karşısında aktarılmaktadır. Bir anlamda her şey görsel ve işitsel olarak aynı anda sunulmaktadır (Candan, 2012, s. 76).

Öte yandan, sinema gerçek yaklaşımı farklı bir dinamik sunmaktadır. Aksiyonun başlatıcısı ve konunun içine dahil olan kişi yönetmendir. Bu yaklaşıma göre yönetmenin varlığı izleyici tarafından anlatılanı içselleştirmeyi zorlaştırmaktadır. Yönetmen, izleyiciden konuya aktif bir katılım beklemektedir. Diğer yaklaşımla karşılaştırıldığında, sinema gerçek yaklaşımında yönetmenin belgeselci kimliği daha fazla vurgulanarak daha katılımcı bir tavır sergilenmektedir. Sinema gerçek yaklaşımı, film yapım sürecinin her aşamasında izleyiciye açıktır. Yönetmenler bilinçli bir şekilde konuya dahil olanları provoke ederek ardından gelişen olayları kayda almaktadır. Burada gerçekleşen aslında sinemanın gerçekliğini oluşturma sürecidir. Dolaysız sinemada ise olayların gerçekleşme sürecinde yönetmen kendi varlığını gizlemektedir. Konu ve izleyici arasında aracısız bir anlatım benimsenmektedir (Ulutak, 2002, s. 37).

Dolaysız sinemanın sinema gerçek yaklaşımından farklılaştığı temel nokta burasıdır. Gerçeklik, aracısız bir şekilde aktarıldığında izleyici üzerindeki etkiyi artırarak konunun izleyici tarafından içselleştirilmesini sağlamaktadır (Saunders, 2018, s. 73). Bu haliyle dolaysız sinema yaklaşımı, sinemada gerçekliği arayışın bir ürünü olarak görsel ve işitsel olanakları kullanıp izleyiciyi etkilemeyi, anlatılanın inandırıcılık seviyesini artırmayı amaçlamaktadır. Ruspoli "The Light-weight Synchronised Cinematographic Unit" (Hafif Eşzamanlı Sinematografik Birim), adlı çalışmasında dolaysız sinema yaklaşımının ne anlama geldiğini aşağıdaki şekilde ifade etmektedir:

Hafif ve sessiz çalışan mobil kameraların kullanımı kameramana daha fazla hareket kabiliyeti sağlıyor; bu da sinemacı ve ekipmanı arasında yeni bir ilişki inşa ediyordu. Yani kamera, sinemacının bedeninin bir parçası haline geliyor; bu sayede çektiği insanlarla daha mahrem ilişki kurmasına izin veriyordu. Film ekibinin üç ya da dört kişiye düşmesiyle -yönetmen, kameraman, sesçi ve belki de bir asistan- eşit ve arkadaşlık temelli çalışabiliyordu. İnsan davranışlarını gözleme, insan zihnini araştırma aracı olarak sinema anlayışı (Rupsoli'den Akt., Cauwenberge, 2021, s. 369)

Nihayetinde dolaysız sinema pratiği, geleneksel tekniklere tamamen karşı çıkmaktadır. Bu nedenle gerçek bir dogma olarak düşünülmektedir. Bu yaklaşıma göre, belgesel sinema yalnızca profesyonel olmayan oyuncularla yani öznelere gerçekleşmelidir. En basit anlamıyla, yönetmen ve öznelere arasında hiçbir etkileşim, yorum veya röportaj, sonradan eklenen ses veya ışık olmamalıdır. Belgesel film yalnızca bu şekilde üretilebilmektedir (Winston, 2021, s. 39-40). Bu düşüncelerden hareketle Tablo 5'te dolaysız sinema anlayışıyla çekilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır.

Bu düşüncelerden hareketle Tablo 5'te *Doğrudan Sinema* yaklaşımının etkisinde üretilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır. Çalışma kapsamında oluşturulan tabloda, belgesel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koyduğu; "biçemler"⁹ ve Winston Brain'in "belgesel pratiği"¹⁰ olarak geliştirdiği izleklerden faydalanılmıştır.

⁹ Bkz. Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (D. Eruçman Çev.). (228-229). Boğaziçi.

¹⁰ Bkz. Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), Belgesel Sinema Kitabı içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

Tablo 5. Dolaysız Sinema Yaklaşımının Belgesel Filme Etkisi

Estetik Boyut	Bu yaklaşıma göre yönetmenin varlığı anlatılan ya da gösterilenin doğallığını bozmaktadır. Bu nedenle çekim aşamasında ve kurgu sürecinde sinemacıların mümkün olduğunca arka planda kalması tercih edilir. Çünkü gerçek olan şey, sinemacı da değil hikayenin kendisinde gizlidir. Kamera arkasındaki ekip, çekim sırasında kameranın ölçeği, hareketi, konumu ve açısı gibi teknik detaylara müdahale edebilir ancak izleyici kimin müdahale ettiğini anlayamaz.	
Teknik Malzemelerin Kullanımı	<i>Kamera</i>	Genellikle, taşınması kolay olan 16mm kameralarla çekimler gerçekleştirilir. Bununla birlikte, aksiyona bağlı olarak tripod üzerinde de kullanılırlar. Kamera kesintisiz bir kayıt yerine hikayenin aksiyonuna uygun olarak kesitler halinde çekimler yapar.
	<i>Ses</i>	Ses ve görüntü eşzamanlı olarak kaydedilmektedir. Bu işlem, dublaj yerine konunun görsel ve işitsel olarak aynı anda kayıt altına alınmasının ve büyük ekiplerin yerine küçük çalışma gruplarının kullanılmasının önünü açmıştır. Taşınabilir kameralarla uzun çekimler ve kaydedilen seslerle varlık bulur. Sonradan eklenen ses veya ışık kullanılmaz.
	<i>Işık</i>	Genellikle çekimler stüdyo sınırlarını aşarak gerçek hayata doğru yönlendiği için doğal ışık tercih edilir.
Yapım Süreci	Konuya dahil olan kişiler gerçek tanıklar ve gerektiğinde sinemacılarıdır. Hikaye içerisinde geçen aksiyona müdahale edilerek yönlendirmeler yapılmaz, geçmişe ait bir olay yeniden canlandırılmaz, karşılıklı söyleşilere yer verilmez, tanıklar provoke edilmez. Dolaysız sinema yaklaşımıyla gerçekleştirilen filmlerde tüm olaylar kameranın önünde gerçekleşir. Filmin yapımında yer alanlar bu sürece müdahale etmezler. Kameranın varlığının unutulması esastır. En basit anlamıyla, yönetmen ve özneler arasında hiçbir etkileşim, yorum veya röportaj olmamalıdır.	
Yapım Sonrası	Filmlerde bilgilendirmek ve sekanslar arası geçişleri sağlamak için üst ses ve ara yazılar kullanılabilir. Filmin ritmini ayarlamak için gerektiğinde müzik kullanılır. Gerilimin yükselmesi ile müzik hareketlenir, düşmesiyle de durağanlaşır. Bunun yanında doğal sesler kullanılarak filmin etkileyciliği artırılır. Anlatımda özel efekt ve anlatımı destekleyici arşiv görüntü kullanımı yoktur. Gerektiğinde konuyu destekleyici grafikler kullanılabilir.	
Anlatı Biçemi	Dolaysız sinema yaklaşımıyla yapılan filmlerde tüm eylemler kameranın önünde gerçekleşir. Filmin üretim ekibi bu süreci müdahale etmeden izler. Kameranın unutulması esastır. Bu nedenle genellikle çekim öncesinde, filmde yer alacak kişilerle kamera arasında bir uyum yakalamak için prova yapılır. Bu sayede kameranın varlığı, olayın içine giren kişiler tarafından unutulur ya da benimsenir. Dolaysız sinema yaklaşımı da bu yenilikleri içerisine alır ve kameranın çekim sırasında “duvardaki sinek” tabiriyle sadece bir gözlemci gibi davranmasını temel ilke olarak benimser.	

6. Dijitalleşme ile Değişen Belgesel Film Estetiği: İnteraktif Belgesel

Belgesel filmin dönüşümünü etkileyen gelişmelerden en belirleyici, 1990'ların ortalarında internet tabanlı veri bilgi paylaşımı yapılmasını sağlayan World Wide Web'in (WWW) kullanım alanının genişlemesi olmuştur. Dijital medya çağında belgesel türü, gerçeği sunma biçimlerini dönüştürerek yeni bir gezinme ve etkileşim deneyimi sunan bir araç haline dönüşmüştür. Bu dönüşüm, 21. yüzyılın başlarında medyanın dijitalleşmesine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte belgesel üreticileri dağıtım olanaklarının iyileşmesini fırsata dönüştürüp yeni anlatım teknikleri üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Ayrıca bu yeni alan izleyiciye de belirli ölçülerde filmin oluşum sürecine müdahale edebilme fırsatı tanımıştır. Web siteleri aracılığıyla belgesel projelerini hem dağıtmak hem de daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturmak kolay hale gelmiştir. Bu kolaylık, geleneksel üretim tarzlarıyla oluşturulan belgesel filmlerin yapısını değiştirmiş ve bu yeni ortamının sunduğu özellikleri kullanarak farklı yaklaşımların ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Yani artık belgeselin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları hem izleyici açısından hem de filmin üreticisi açısından geçmiş dönemlere nazaran farklı unsurlar barındırmaktadır.

Galloway, McAlpine, ve Harris tarafından yapılan araştırmada, interaktif belgesellerin izleyici/kullanıcı rolleri dört grupta incelenmiştir. *Pasif Uyarlamalı Kategori*, izleyicinin pasif bir konumda olduğu kategoridir, burada izleyicinin hiçbir kontrolü yoktur. *Aktif Uyarlamalı Kategori* ise izleyicilerin belgesel filmin ilerlemesini kontrol edebilecekleri bir kategoridir. Bu tür belgesellerde, izleyiciler sistemle fiziksel olarak etkileşime geçebilir, içeriği keşfedebilir ve değiştirebilirler. *Sürükleyici Kategori* ise tamamen katılıma açık bir kategoridir. Kullanıcı kimliği, kullanıcı girişi ve geri bildirimlerden gelir. Bu tür filmlerde olaylar, kullanıcıların doğrudan deneyimleyebilecekleri şekilde betimlenir. *Genişlemeci Kategori* ise genişleyen, çoğalan bir topluluğun katkılarına dayalı interaktif bir belgesel deneyimi sunar. Bu kategoride kitle etkileşimi ön plandadır ve kullanıcı filmin içeriğini değiştirebilir ayrıca diğer kullanıcıların fikirlerine karşı gelebilir (Galloway, McAlpine ve Harris, 2007, s. 333-334).

Burada dikkat edilmesi gereken interaktif bir belgeselde izleyicilerin, yaratıcı ekip tarafından kaydedilen ve sunulan olayların temel yapısını değiştirmelerinin mümkün olmadığıdır. Ancak bu yeni tür, izleyicilere farklı bakış açılarından hikayeyi keşfetme fırsatları tanıyarak onlara, kendi zamansallığında ve doğrusal olmayan bir akış içinde belgeseli deneyimle olanağı sunmaktadır. Hatta izleyiciler, bu yeni pratikte kendi gerçekliklerini paylaşarak olay örgüsünü zenginleştirme fırsatına sahip olabilmektedirler (Tasa Yurtsever ve Taneri, 2022, s. 241).

İnternet tabanlı yayın olanaklarının artmasının yanında bir diğer önemli gelişme de dijital kayıt yapan kameraların yaygınlık kazanması olmuştur. Önceleri 35mm, ardından 16mm olarak kullanılan kameralar yerine artık çok daha hafif ve kullanışlı dijital kameralarla hem çekim kalitesi artmış hem de çekim maliyeti düşmüştür. Böylece daha az ekip ile daha pratik çalışma alanı açılmıştır. Bu gelişmeler nihayetinde geleneksel dönemlerde sıklıkla konunun uzmanları tarafından gerçekleştirilen çekimlerin artık kişisel zevke dayalı alana dair çok fazla tecrübesi olmayan bireyler tarafından yapılmasının önünü açmaktadır.

Belgesel sinemaya ilişkin en temel tanım “gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması” şeklindedir. Bu tanımdan hareketle belgesel sinemanın ana misyonunun gerçekle kurduğu ilişkin hareket ettiği temel alınabilir. Geleneksel ve dijital belgeseller arasındaki temel benzerlik de buna dayanmaktadır. Her ikisi de gerçeği ekrana yansıtma amacındadır. Ancak ekrana yansıtılan direkt somut gerçeğin bir karşılığı olamaz. Somut gerçek ile ekranda oluşturulan gerçeklik arasında birçok fark vardır. Bununla beraber, bu iki tür arasında anlatımsal farklılıklar da bulunmaktadır.

Geleneksel belgesel film üretim aşamasında kullanılan araçlar ve yöntemler ile dijital dönemde üretilen belgeseller yapısal olarak belirgin değişiklikler göstermektedir. Bu farkın en temel göstergesi doğrusal bir anlatımdan doğrusal olmayan bir anlatı yapısına geçilmiş olmasıdır. Bu noktada ise dijitalleşmenin bir diğer önemli durağı kurgu teknolojilerinde meydana gelen gelişmeler olmuştur.

Dijital teknolojinin sağladığı diğer dönemlere nazaran daha özgürlükçü ortama katılan bireyler, bu teknolojik olanaklarla kendilerini ifade etmek ve kendilerini görünür kılmak için film yapım sürecine dahil olmaktadır. Bu yıllar, internet tabanlı yayın olanakları sayesinde belgesel alanına yeni katılan film üreticileri için çoğunlukla kişisel deneyimlerine dayanan amatör ölçekte film yapma olanağı sunmaktadır. Dijitalleşme ile ortaya çıkan multimedya ortamları ses, görüntü, yazı, grafik, özel efekt gibi teknik olanakların dijital olarak saklanması ve etkileşimli bir şekilde kullanılmasının önünü açmaktadır.

Film üreticileri bu olanaklar sayesinde doğrusal kurgu (lineer) uygulamasından, doğrusal olmayan (non-lineer) yani bilgisayar ortamına kayıtlı olan her türlü materyali istediği gibi ileri geri saran, kesip birleştiren, uzatan ya da kısaltan, yerini istediği gibi

değiştirme olanağı sağlayan bir kurgu uygulamasına geçmiştir. Böylelikle birbirinden farklı birçok kişisel hikayenin görsel ve işitsel olarak paylaşımı artmış ayrıca benzer konuların birçok farklı bakış açısıyla yeniden tasarlanmasının önü açılmıştır.

İnternet tabanlı yeni medya ortamlarının seyircilere sağladığı mesajlaşma olanağı sayesinde etkileşimlilik artarak daha önceleri film üretim aşamasında pasif rolde kalan seyirci artık etken bir role bürünmektedir. Dijitalleşmenin getirdiği etkileşimlilik, aynı zamanda kullanıcı yani seyircinin eserin üretim sürecinde müdahalesinin yolunu açarak ona bu süreçte aktif rol alma fırsatı sunmaktadır. Seyircilerin ürün hakkında geri bildirimler yapması bir anlamda onu, eserin üretim sürecine katmaktadır. Dijital iletişim ve medya teknolojileri tarafından getirilen etkileşimlilik veya interaktiflik, bu teknolojilerin kullanıcı geri bildirimine yanıt verme potansiyelini ifade etmektedir (Jenkins, 2016, s. 427). Buradan hareketle etkileşimli belgeseller, dijital teknolojileri kullanan bir sistem içerisinde yer alan aktif kullanıcıları içermelidir ayrıca gerçeğe dayalı temsili esas almalı ve bu temsil biçimini somut bir şekilde devam ettirmeli ve kurgusal yapı içerisinde, en az bir etkileşim modeli veya navigasyon sistemi bulunmalıdır (Gifreu, 2011).

Teknolojideki ilerlemeler, film yapım süreçlerini dönüştürmekte ve seyircilerin filmleri izleme yöntemlerini değiştirmektedir. Yeni, daha uygun maliyetli ve kullanıcı dostu platformlar ile değişen dağıtım mecraları ve temel iş modelleri, belgesel filmleri izleme alışkanlıklarını zenginleştirmektedir. Belgesel filmler, yeni medya platformlarının sunduğu imkanlarla artık arayüz ortamlarında tasarlanabilmektedir. İnternet tabanlı dijital medya sayesinde oluşturulan bu belgesel türleri, "web belgeseli," "etkileşimli belgesel," "interaktif belgesel" "yeni medya belgeseli," ve "doğrusal olmayan belgesel" gibi adlarla anılmaktadır.

Günümüzde internetin yaygınlaşmasıyla beraber televizyon programları internet üzerinden seyircilere sunulmaktadır. Televizyon kanalları bu dönüşümden etkilenip IP tabanlı sistemlere geçerek, sadece bir yayın aracı olmaktan çıkıp, interaktif ve çok yönlü bir araç haline gelmiştir. Böylece geleneksel anlatılardan farklı olarak, izleyiciyi interaktif bir katılımcıya dönüştüren ve her şeyi bir arayüz üzerinden sunan bu yeni yaklaşımla, belgesel sinema farklı bir boyuta ulaştırmıştır.

Sonuç olarak interaktif belgesellerin sadece etkileyiciliği yüksek görsellerden meydana gelmediği ayrıca izleyicilerin artan etkileşimle daha fazla düşünme, öğrenme, sorgulama ve neden sonuç ilişkisi kurabilme yeteneğini geliştirdikleri sanat eserleri oldukları düşünülebilir. Yani bu belgeseller izleyicilerin etkileşimli bir biçimde konuyu daha iyi kavramasına, içselleştirmesine ve hatta belgesele konu olan tanıklarla daha derin ve güçlü bağlar kurmasına olanak sağlayabilir. Bu, bir anlamda film izleme esnasında izleyici olanların, etkileşimle beraber belgeselin tanıklarından birine dönüşme sürecidir.

Bu düşüncelerden hareketle Tablo 6'da *Dijitalleşmenin* yaklaşımının etkisinde üretilen belgesellerin temel özellikleri yer almaktadır. Çalışma kapsamında oluşturulan tabloda, belgesel filmin tarihsel evrimi, Bill Nichols'ın belgesellerin vurgu farklarına dayalı olarak ortaya koyduğu; "biçemler"¹¹ ve Winston Brain'in "belgesel pratiği"¹² olarak geliştirdiği izleklerden faydalanılmıştır.

¹¹ Bkz. Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (D. Eruçman Çev.). (228-229). Boğaziçi.

¹² Bkz. Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), Belgesel Sinema Kitabı içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

Tablo 6. Dijitalleşmenin Belgesel Filme Etkisi

Estetik Boyut	Geleneksel film yapılarından farklı olarak zamana ve hikayeye bağlı olan doğrusal anlatı (linear) yerine, doğrusal olmayan (nonlinear) bir anlatı yapısını benimser. Geleneksel filmlerde akış yönetmen, kurgucu veya senarist tarafından önceden belirlenmiş doğrusal bir hikaye üzerinden ilerler ve izleyici bu süreçte edilgen bir rol oynar. Ancak internet tabanlı yeni medya platformları, belgesel filmin yapım ve yönetim süreçlerinde etkileşimi artırarak, izleyicinin filmi izlerken sahneler ve sekanslar üzerinde etkileşime girmesine olanak tanır. Bu sayede interaktif filmlerde izleyici, kurgunun şekillendirilmesinde etkin bir rol alabilir.	
Teknik Malzemelerin Kullanımı	<i>Kamera</i>	Genellikle, taşınması kolay kameralarla çekimler gerçekleştirilir. Bununla birlikte, aksiyona bağlı olarak tripod üzerinde de kullanılırlar. Kamera, kesintisiz bir kayıt yerine hikayenin aksiyonuna uygun olarak kesitler halinde çekimler yapar.
	<i>Ses</i>	Ses ve görüntü, eşzamanlı olarak kaydedilmektedir. Bu süreç, dublajın yerine konunun görsel ve işitsel olarak aynı anda kaydedilmesine ayrıca büyük ekipler yerine küçük çalışma gruplarının kullanılmasına olanak tanımıştır.
	<i>Işık</i>	Çekimler stüdyo sınırlarını aşarak gerçek hayata yönlendiğinde doğal ışık tercih edilebilir. Ancak gerekli görüldüğünde yapay ışık kullanılır.
Yapım Süreci	Konuya dahil olan kişiler gerçek tanıklar ve gerektiğinde sinemacıdır. Hikaye içerisinde geçen aksiyona müdahale edilerek yönlendirmeler yapılabilir. Gerektiğinde geçmişe ait bir olay yeniden canlandırılabilir. İzleyiciler, filmin yapım sürecinde interaktif olarak sahne ve sekans geçişlerine müdahale edebilir.	
Yapım Sonrası	Filmlerde bilgi iletmek ve sahneler arasındaki geçişleri sağlamak için gerektiğinde üst ses ve ara yazılar kullanılır. Aynı zamanda film atmosferini belirlemek ve izleyiciyi etkilemek amacıyla müziğe de başvurulabilir. Özellikle gerilim anlarında müzik hızlanırken, sakin sahnelerde ise yavaşlar, bu da film izleme deneyimini derinleştirir. Ayrıca doğal sesler de kullanılarak filmi daha gerçekçi ve etkileyici kılmak amaçlanır. Anlatıyı desteklemek ve izleyiciye daha fazla bilgi sunmak için grafikler, özel efektler ve arşiv görüntülerine de başvurulabilir.	
Anlatı Biçemi	Dijitalleşmenin getirdiği etkileşimlilik, aynı zamanda kullanıcı yani seyircinin eserin üretim sürecine katılmasının yolunu açarak ona bu süreçte aktif rol alma fırsatı sunmaktadır. Seyircilerin ürün hakkında geri bildirimler yapması bir anlamda onu, eserin üretim sürecine katmaktadır. Ayrıca filmin üretim sürecinde eylemler kameranın önünde gerçekleşirken, üretim ekibi bu süreci yönlendirir.	

Sonuç ve Tartışma

Sinemanın doğuşuyla paralellik gösteren belgesel film anlatısı bu alanda kullanılan teknolojik gelişmeler doğrultusunda yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçlerde hem içerik hem de biçim olarak dönüşümler yaşamıştır. 1985'te Lumiere Kardeşler tarafından, müdahale olmaksızın gerçek olayların görüntülerinin kullanıldığı ve bu haliyle belge film olarak adlandırılan "Trenin Gara Gelişi" filmiyle başlayan serüven daha sonra Robert Flaherty'nin 1922'de tamamladığı "Kuzeyli Nanook" filmiyle yeni bir boyut kazanmıştır.

Sinemanın başlangıcında kullanılan teknik malzemelerin özellikleri filmin oluşum aşamasındaki müdahaleyi oldukça sınırlamaktaydı. Bu sebeple ilk yapılan filmler hem teknik hem de estetik açıdan daha saf durumdadır. Filmin yapım aşamasında kullanılan ağır, hareket ettirilmesi ve elde taşınması zor olan kameraların, ışıkların ve asenkron ses cihazlarının varlığı bir yandan müdahalenin sınırlı olduğu kayıtların yapılmasını sağlarken bir yandan da film üreticisinin hikaye anlatımını estetik olarak sınırlandırmıştır. Belgesel sinemanın ilk yıllarına bakıldığında film üreticilerinin konu ve karakter tercihi genellikle gerçek mekanların dışında kalan stüdyo ortamlarıyla sınırlı olduğu görülür.

Belge film anlayışından belgesel film anlayışına geçişte önemli olan nokta da bu sınırların ortadan kalkmasıyla olmuştur. Hikayeye konu olan kişi, karakter ya da tanıkların doğal çevre ile uyumsuzluğunun hikaye anlatımını olumsuz etkilediğinin fark edilmesi film

üreticilerini yeni arayışlara itmiştir. İlk olarak hikaye anlatımında kullanılan stüdyo gibi kapalı mekanların terk edilerek, doğal çevreye yönelmiş ve bu mekanlarda gerçek tanıklarla birlikte toplumsal olay ve olgular daha estetik bir üslupla ele alınmıştır. Bu yeni estetik anlayış gerçeklik hissini artırarak anlatılanın izleyici tarafından içselleştirilmesinin önünü açmış daha fazla ilgisini çekmiştir. Kamera, ses, ışık ve kurgu teknolojilerindeki gelişmeler, ilerleyen süreçlerde film üreticilerinin bu gelişmelere bağlı olarak anlatı biçimlerini, içerisinde bulunduğu dönemin koşullarına göre yeniden şekillendirme fırsatları sunmuştur.

Belgesel film tarihinin bir diğer önemli ismi Dziga Vertov'da bu gelişmelerden yararlanarak belgesel filme yeni bir anlayış getirmiştir. Ona göre insanların gerçek ortamlarında herhangi bir yapaylık olmaksızın kayıt altına alınmalıdır. Bu yeni anlayışta üretilen filmin estetik değeri, filmin içeriğinden daha az önemlidir. Buradan hareketle kamerasını tıpkı bir araştırmacı gibi kullanarak dönemin önemli toplumsal, ekonomik ve politik meselelerini ele almıştır. Ayrıca anlatılarında etkileyiciliği artırmak içinse kurgu teknolojilerden yararlanıp hızlı ve yavaş çekim teknikleri, uzak ve yakın çekimler kullanarak farklı zaman ve mekanlarda elde edilen görüntüleri bir araya getirip çarpıcı sonuçlar elde etmiştir. Grierson'da benzer şekilde belgesellerin kapalı mekanlardan çıkıp gerçek hayatın içerisinde var olan hikayeleri yakalamasını istemektedir. Ona göre yaratıcılığın açığa çıkması için anlatılan hikaye yaşamın içerisinde ve gerçek olmalıdır. Bu üslupla hareket eden filmler, izleyicinin salt bilgilenmesi için estetik kaygıları bir kenara bırakarak filmin içeriğini daha önemli görmektedir. Takınılan bu estetik anlayış, izleyenlerin film karşısında düşünme, yorum yapma ve harekete geçmesine olanak tanımaktadır.

1960'lı yıllara gelindiğinde kamera ve ses kayıt teknolojilerinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Daha önceleri 35mm elde taşınması zor genellikle tripod üzerinde kullanılan ve sesi eşzamanlı olarak kaydetmeyen kameraların yerine daha hafif elde taşınması kolay ve sesi eşzamanlı kaydeden 16mm kameraların kullanımına geçilmiştir. Bu geçiş belgesel alanında da yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Belgesel üretimi için önemli olan bu yaklaşımlar "dolaysız sinema ve sinema gerçek" yaklaşımları olarak adlandırılmıştır. Her iki yaklaşımın da temel özelliği geçmişin yapay hikaye anlatımlarından uzaklaşıp çekim esnasında gerçeği daha saf haliyle müdahale etmeden ele almaktır. Kamera ve ses teknolojilerindeki yenilikler film üreticilerinin bu amacına doğrudan hizmet etmiştir. 16mm kameraların tercih edilmesi ele alınan konunun görüntü ve ses kaydının aynı anda gerçekleştirilmesine, büyük film ekiplerinin yerine daha küçük çalışma gruplarının kullanılmasına, daha az bütçe harcanmasına ayrıca yönetmenin doğrudan veya dolaylı olarak filmin tüm süreçlerinde yer almasında olanak sağlamıştır. Bununla birlikte hikayenin belirli bir senaryo etrafında değil olayların doğal gelişimine dayalı olarak oluşturulması gibi faktörler göz önünde bulundurulduğunda, kamera neredeyse sinemacının bir uzvuna dönüşmüştür. Bu da nihayetinde yönetmenin görüntülenen karakterlerle daha samimi bir bağ kurmasına olanak sağlamaktadır.

Sinema gerçek yaklaşımıyla hareket eden yönetmenler belgesellerini sabit bir senaryo etrafında çekmek yerine daha çok gerçek hayata yönlendirmişlerdir. Hayatın içerisine direkt olarak katılan yönetmenler ansızın yakaladıkları görüntülerden bir hikaye oluşturmuşlardır. Kamera burada yönetmenin bir parçası gibi kendini saklamadan hayatın içerisinde onla beraber hareket etmektedir. Çekim esnasında yönetmenin varlığı belirgindir ancak ele alınan konu hayatın direkt kendisidir. Doğrudan sinemacıların estetik anlayışında ise yönetmenin ele alınan konunun içerisinde aktif bir biçimde yer alması doğru bulunmaz. Yönetmen, filmin oluşum sürecinde kendini saklamaktadır. Kamera bu yaklaşımda "duvardaki sinek" tabiriyle sadece gözlemci konumunda bulunmaktadır. Gerçek olan her neyse bu sinemacıda değil konunun içerisinde saklı olduğu düşünülmektedir. Temel olarak iki

yaklaşımında da görüntü, ses ve kurgu sistemlerindeki gelişmeler film üreticilerinin estetik olarak farklılaşmasına olanaklar sunmaktadır.

Belgesel yapım süreçlerine doğrudan etki eden bir diğer unsur da televizyonun hayatımıza girmesiyle olmuştur. Önceleri sinema salonları gibi kapalı mekanlarda gösterim fırsatı bulan belgeseller televizyonla birlikte daha geniş izleyici kitlelerine ulaşabilme imkanı bulmuştur. Bu süreçte belgeseller daha önceleri ağırlıklı olarak toplumsal, politik ve ekonomik meseleleri tarafsız ve sınırlı bir müdahale ile ele alırken televizyonla birlikte büyük yayın şirketlerinin patronları, ekonomik ya da politik yönden güçlü konumda bulunanların yönlendirmelerine açık hale gelmiştir. Bu bir anlamda belgeselleri metalaştırarak izleyici beğenilerini ön planda tutan yapımlara dönüştürmüştür. Önceleri daha toplumsal fayda odaklı üretimler gerçekleşirken yapılan yönlendirmelerle eğlenceye daha yakın üretimler artış göstermiştir.

1990'lı yıllara gelindiğinde dijital teknoloji alanında yaşanan gelişmeler belgeselin yapım süreçlerinde önemli alternatifler üretmiştir. Hem kamera, ses, kurgu teknolojilerinin internet tabanlı sistemlere taşınması hem de belgesellerin dağıtım alanlarının kolaylaşması bireysel, kendine has içerikler üreten katılımcıların varlığını meydana getirmiştir. Geleneksel filmler genellikle önceden belirlenmiş bir doğrusal hikaye üzerine kurulur ve izleyici bu süreçte daha pasif bir rol oynar, çünkü akış genellikle yönetmen, kurgucu veya senarist tarafından tasarlanmıştır. Fakat, internet tabanlı yeni medya platformları, belgesel yapımını ve yönetimini daha etkileşimli hale getirir, böylece izleyici sahneler ve sekanslar üzerinde filmi izlerken etkileşimde bulunabilmektedir. Bu durum, interaktif belgesellerde izleyicinin kurgusal gelişiminde etkin bir rol oynama fırsatı sunmaktadır. Geleneksel anlatılardan farklı olarak izleyiciyi bir arayüz aracılığıyla etkileşimli bir katılımcı haline dönüştüren bu yaklaşım, belgesel sinemayı hem yönetmen açısından hem de seyirci açısından farklı bir düzeye getirmiştir. Etkileşimli belgesellerde izleyici artık katılımcı olarak filmin kurgusal sürecine doğrudan etki edebilen konumdadır. Üretilen filmlerin giriş, gelişme ve sonuç bölümleri günümüzde internet tabanlı imkanlar aracılığıyla katılımcılar tarafından şekillendirilebilir bir hale gelmiştir. Sonuç olarak geleneksel dönemlerde filmin oluşum süreçlerinde pasif konumda bulunan izleyici, dijital dönemde doğrusal olmayan bir zamansallık çizgisinde aktif rol üstlenmektedir.

Extended Abstract

Rapidly advancing digital technologies have significantly transformed and enhanced cinema production processes, introducing notable differences to both filmmakers and the audience's cinematic experience. The aesthetic understanding that originated with the documentary film process and evolved with figures like Robert Flaherty underwent a profound shift with the introduction of television into our lives, ultimately rendering it a malleable commodity that can be consumed at one's desired time and place, often neglecting its aesthetic value. This process has shaken the philosophy of creation, distancing the artist from the artwork, and the resulting products have lost their "aura," transforming into mundane commodities of mass culture. Especially with the inclusion of computer technology, software, and coding languages in the production processes of artworks, art has found its place in the art world interactively. In recent years, three-dimensional and interactive films have also met with audiences. This has given audiences the ability to intervene in films, allowing them the freedom to re-edit films in the way they desire. The emergence of documentary filmmaking parallels the birth of cinema in its history.

In the early stages of documentaries, the concept may not have been clearly defined, but the cinematic narrative style became distinct with the practice of using real-life event footage initiated by the Lumière Brothers in 1895 with their film "Arrival of a Train at La

Ciotat." This journey took on a new quality with the completion of Robert Flaherty's film "Nanook of the North" in 1922. This new narrative form reflects an approach called the "Naturalist Tradition," representing the transition from the concept of "documentary" to "documentary film." In the 1920s, as a significant evolution in cinema, there was a noticeable trend moving away from fictional narratives, with a focus shifting towards the camera, natural environments, real-life, and authentic witnesses. Dziga Vertov stands out as a pioneer of this approach. Vertov's cinema aims to reflect real life as it is. Contributing to the emergence of newsreels by documenting post-Soviet Revolution events, Vertov and his team later formulated their work within a theoretical framework they called "Cine-Eye" or "Kino-Glaz." They transformed the process they started with newsreel production into a movement, inspiring other filmmakers through a manifesto.

In the early 1930s, there was a group of directors led by John Grierson who made a significant impact on the history of documentary cinema, known as the "British Documentary Film School." As explicitly stated in their manifestos, the directors of this school prioritized the use of propaganda elements in their shots. During this period, the commonly used cameras were cumbersome and heavy 35mm equipment. Sound recording was not yet possible synchronously with the camera, requiring a separate sound apparatus. The large and unwieldy sound equipment demanded careful craftsmanship. In the films produced during this era, elevated sound was often used, accompanied by sound effects and music. Until this period, directors actively participated in the filmmaking process, intervening as needed in pre-production, production, and post-production stages. This tradition encompasses a period that persisted until the 1960s. During this time, leading up to the advent of portable 16mm cameras, the realist movement in cinema emerged, adopting an approach that focused on the everyday lives of ordinary people. In films of this style, which captured the real lives and actual locations of individuals, the influence of cameras or directors is evident as subjects are portrayed. Despite adhering closely to the principle of realism, the presence of the camera or director in such films emphasizes to the audience that they are watching a film, potentially creating a distance between the viewer and the subject.

The "Direct Cinema" approach that emerged in America essentially shares the same objectives as the "Cinéma Vérité" understanding, but it adopts a perspective that minimizes directorial intervention. According to this approach, everything is captured in a natural way, and directors no longer play an active role in the events. The camera becomes nearly invisible, and events unfold naturally in real locations with real witnesses. The narrative process shifts focus from the "subject-conveyer-audience" dynamic of the previous era to the "subject-audience" interaction, emphasizing the naturalness of the subject. In modern societies, documentary cinema has existed as an art form supported by institutions from its inception to the 1990s. These works were typically shown in cinemathèques or cine-club events and later broadcast on television, having been initially supported by institutions. However, over time, mass media has played an influential role in shaping the ideologies of documentary films. Regulatory measures and the commodification process have shaken the production ideology of documentary works, weakening the connection between the artist and the work. As a result, the emerging products have lost their originality and become commodified elements of popular culture. Especially since the 1990s, the proliferation of digital technology in the media sector has accelerated the transition from traditional media technologies to new media platforms. During this process, the integration of telecommunications, computer, and internet-based systems with media broadcasting took place. This transformation led to a change in the structure of television broadcasting, enabling television to gain interactive features. The audience, who used to passively consume content presented in traditional media, now has the ability to actively participate in

the pre-production, production, and post-production processes of works on internet-based new media platforms such as Netflix, Disney+, Amazon Prime Video.

The purpose of this study, based on a comprehensive literature review, is to examine the practices of documentary filmmaking in the context of technological developments, focusing on significant turning points in the historical evolution of documentary cinema. The study delves into the pre-production, production, and post-production processes, exploring how they have changed for both filmmakers and audiences. In light of the information gathered within the scope of the study, the historical evolution of documentary films is analyzed based on Bill Nichols' documentary styles, which he formulated based on differences in emphasis, namely "poetic, expository, observational, participatory, reflexive, performative," and Winston Brain's developed tracks under the term "documentary practice." The study makes an effort to systematically categorize and understand the changing narrative structure of documentary cinema over different periods.

Kaynakça

- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema, Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*. Hil Yayınları.
- Adanır, O. (2017). Sinema Sanatı ve Belgesel Film. H. Kuruoğlu, A. F. Parsa. (Ed.), *Belgesel Filmde Zamanın Ruhu Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım* içinde (1-5). Detay Yayıncılık.
- Aitken, I. (2021). John Grierson ve Belgesel Sinema Hareketi. (K. Özgen Çev.). Brian Winston (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (260-275). Ayrıntı Yayınları.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*. Etik Yayınları.
- Arık, B. (2018). Popüler Kültür ve Belgesel Film. Nilüfer Pembecioğlu (Ed.), *Belgesel Film Üstüne Yazılar* içinde (144-156). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Armes, R. (2019). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Özen Barkot Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Candan, C. (2012). 'Cinema Verite' Değil 'Direct Cinema. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 114, 76.
- Cauwenberge, G. V. (2021). Cinéma vérité: Vertov Yeniden Gündeme Geliyor. (Ö. Sarıyıldız Çev.). Brian Winston (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (367-382). Ayrıntı Yayınları.
- Cereci, S. (1997). *Belgesel Film*. (1. Baskı). Şule Yayınları.
- Christie, I. (2021). Rus ve Sovyet Belgeseli: Vertov'dan Sukurov'a. (N. Ulutak Çev.). Brian Winston (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (329-338). Ayrıntı Yayınları.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları*. (Ç. E. Babaoğlu Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Coşkun Esin, E. (2017). *Dünya Sinema Akımları*. Phoenix Yayınevi.
- Çelik, R. ve Çiçekli S. (2022). Bir Bakış Açısı Olarak Sine-Göz: Dziga Vertov'un Kameralı Adam Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 37-47.
- Galloway, D., Mcalpine, K. B. ve Harris, P. (2007). From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a working model of interactive documentary. *Journal of Media Practice*, 8(3), 325-339. https://doi.org/10.1386/jmpr.8.3.325_1

- Gifreu, A. (2011). The interactive documentary. Definition proposal and basic features of the new emerging genre. Mcluhan Galaxy Conference Proceedings, (pp. 367-378). https://www.researchgate.net/publication/334644135_The_interactive_documentary_Definition_proposal_and_basic_features_of_the_new_emerging_genre adresinden alındı.
- Grierson, J. (1968). Belge Filmin Bas İlkeleri. (Cev: A. Göktürk). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. 196 (Ocak), 343-347.
- Gündeş Öngören, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*. Der Yayınları.
- Hight, C. (2021). Ciddiyetin Ötesinde: Belgesel Sapmaları. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (383-396). Ayrıntı Yayınları.
- Jenkins, H. (2016). "Cesur Yeni Medya" Teknolojiler ve Hayran Kültürü. İletişim Yayınları.
- Köylü, D. (2014). Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler. Özgür İpek (Ed.), *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine* içinde (3-35). Agora Kitaplığı.
- Kutay, U. (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera*. Es Yayınları.
- Musser, C. (2021). Tarihyazım Problemleri: Kuzeli Nanook Öncesinde Belgesel Geleneği. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (243-259). Ayrıntı Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2007). Sinema Gerçek-Gerçek Sinemada Sanatçı Kimliği ve Küreselleşme. Ömer Tuncer, Uğur Kutay, Nazmi Ulutak (Ed.), *Belgesel Sinema* içinde (266-268). Belgesel Sinemacılar Birliği.
- Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler*. Literatürk Yayınevi.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (D. Eruçman Çev.). Boğaziçi.
- Öngen, O. (2021). Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (50), 409-433.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (İ. Şener Çev.). İzdüşüm Yayınları.
- Saunders, D. (2018). *Belgesel*. (Çev: Ali Nejat Kaniyaş Çev.). Kolektif Yayınevi.
- Tasa Yurtsever, U. B., & Taneri, E. (2022). Etkileşimli Belgesellerde Kullanıcı Deneyimi ve Gerçeklik Algısı. *Tykhé Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 7(13), 223-246. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1133886>
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. Oğlak Yayıncılık.
- Ulutak, N. (2002a). *Cinema-Verite (Sinema-Gerçek) Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema (Doğrudan Sinema) Belgesel Akımı ile Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri*. 1, Güz 2002, BSB Sinema Eseri Sahipleri Birliği Yayını.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. (A. Ergenç Çev.). Agora Kitaplığı.
- Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel Sinema. (S. Salman Çev.). Brian Winston (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (35-82). Ayrıntı Yayınları.

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.