**T.C.**
**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI**
**SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

# İZLEYİCİDEN KULLANICIYA: ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN GELİŞİMİYLE DÖNÜŞEN İZLEME DENEYİMİ

**EKİN TANERİ**
**16715002**

**TEZ DANIŞMANI**
**Dr. Öğretim Ü. UMUT BURCU YURTSEVER**

**İSTANBUL**
**2020**

**T.C.**
**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI**
**SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

# İZLEYİCİDEN KULLANICIYA: ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN GELİŞİMİYLE DÖNÜŞEN İZLEME DENEYİMİ

**EKİN TANERİ**

**16715002**
**ORCID NO: 0000-0002-7076-3690**

**TEZ DANIŞMANI**
**Dr. Öğretim Ü. UMUT BURCU YURTSEVER**

**İSTANBUL**
**2020**

**T.C.**
**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI**
**SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

# İZLEYİCİDEN KULLANICIYA: ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN GELİŞİMİYLE DÖNÜŞEN İZLEME DENEYİMİ

**EKİN TANERİ**

**16715002**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:16.09.2020**

**Tezin Savunulduğu Tarih: 10.09.2020**

**Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur**

| **Unvan Ad Soyad** | **İmza** |
|---|---|
| **Tez Danışmanı** : **Dr. Öğr. Ü. Umut Burcu Yurtsever** | |
| **Jüri Üyeleri** : **Dr. Öğr.Ü. Ahmet Gürata** | |
| **Dr. Öğr. Ü. Mehmet Nuhoğlu** | |

**İSTANBUL**
**EYLÜL 2020**

# ÖZ

## İZLEYİCİDEN KULLANICIYA: ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN GELİŞİMİYLE DÖNÜŞEN İZLEME DENEYİMİ

**Ekin Taneri**

**Eylül, 2020**

Ayrı bir tür olarak ortaya çıkışından beri özünü gerçeklik arayışından alan belgesel, dijitalleşmeyle birlikte yeni alanlarda varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kurgusal filmlerden farklı olarak toplumdaki olaylara objektif bir biçimde ayna tutmaya çalışan belgesel filmler çoğunlukla duyarlı, daha politik bir duruş sergileyen bir tavıra sahip olmuştur. Yeni medya teknolojilerinin varlığı ile birlikte yeni bir belgesel formu olan etkileşimli belgeseller ortaya çıkmıştır. Bu formun ortaya çıkışı ile birlikte katılımcı, çoğunlukçu, çok sesli belgesel filmler seyirciyle buluşma şansı yakalamıştır. Yapılan bu çalışmada etkileşimli belgesellerin tanımı ve sınıflandırılması üzerinde durulmuş, kullanıcı deneyimi tasarımı perspektifinden yola çıkılarak, bu filmlerde izleyiciden kullanıcıya dönüşüm, kullanıcının rolü ve deneyimi analiz edilmiş; konusunu toplumsal meselelerden alan MIT Doc Lab çatısı altında toplanan bir dizi belgesel bu çerçevede analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni medya, etkileşim, etkileşimli belgesel, kullanıcı deneyimi, arayüz tasarımı, gerçeklik.

## ABSTRACT

**FROM SPECTATOR TO USER: TRANSFORMING WATCHING EXPERIENCE THROUH THE DEVELOPMENT OF INTERACTIVE DOCUMENTARIES**

**Ekin Taneri**

**September, 2020**

Since their birth, documentaries have had a close relationship with the seek of reality. Thanks to the development of digital age, new forms of documentaries have emerged. Unlike fictional films, documentary films that try to mirror events in society objectively have a sensitive, more political stance. With the presence of new media technologies, interactive documentary has come to existence as a new documentary form. With the emergence of this form, participatory,plural, and polyphonic documentary films had the chance to meet the audience. This study focuses on the definition and classification of interactive documentaries, the transformation of the spectator into user and the role and experience of the users. A selection of a documentaries on social subjects, which are collected under the umbrella of MIT Doc Lab, have been analyzed.



**Key Words:** New media, interaction, interactive documentaries, user experience, interface design, reality.

# ÖN SÖZ

Sinema, hayatım boyunca benim en büyük tutkum oldu. Belgesel filmler her zaman bana çok şey öğretti ve öğretmeye devam ediyor. İzlemekten en çok keyif aldığım tür olan belgesellerin dünyası her zaman bana heyecan verici geliyor. Yapmış olduğum çalışmada hayatımın büyük bir parçası haline gelen yeni medya belgesellerine bir bakış sunmaya çalıştım. Tez sürecinde beni her noktada destekleyen, besleyen ve yönlendiren sevgili tez danışmanım Umut Burcu Yurtsever'e, beni sinemanın eğlenceli dünyasıyla tanıştıran ve öğrettikleriyle ufkumu açan Ahmet Gürata ve Ersan Ocak'a, eğitim hayatım boyunca beni hep destekleyen sevgili annem Banu Bozkaya, babam Erhan Taneri, amcam İbrahim Taneri, anneannem Lale Ergüneş'e ve tüm aileme, her zaman beni cesaretlendiren arkadaşlarım Dilan Özdemir, Elif Bayraktar, Ayberk Boztepe, Eyüp Çağatay Sungur, Hazal Alkan, Semin Koru, Ezgi Küçük, Emir Olgun, Süleyman Bölükbaş, Yağmur Karaca ve Pelin Gezer'e iş hayatım boyunca bana ilham veren Taylan Uztürk'e ve ikinci ailem olan Lime or Lemon'a ve Fil'm Hafızası ekibine teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul Eylül, 2020

Ekin Taneri

## İÇİNDEKİLER

**ÖZ** ..... **iii**
**ABSTRACT** ..... **iv**
**ÖN SÖZ** ..... **vi**
**İÇİNDEKİLER** ..... **vii**
**TABLOLAR LİSTESİ** ..... **ix**
**ŞEKİLLER LİSTESİ** ..... **x**
**KISALTMALAR** ..... **xi**
**1. GİRİŞ** ..... **1**
**2. BELGESEL NEDİR?** ..... **5**
**3. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU VE TARİHSEL SÜRECİ** ..... **10**
*3.1.* Sovyetler Sineması Dziga Vertov ve Kameralı Adam ..... 13
*3.2.* John Grierson ve İngiliz Belgesel Hareketi ..... 16
*3.3.* Avrupa Avangardı ve Şehir Senfonileri ..... 21
*3.4.* Savaş Öncesi, Savaş ve Savaş Sonrası Dönem ve Propaganda Filmleri ..... 23
*3.5.* Gözlemciler: Sineklerin Yükselişi ve Yeni Gerçek Sinema ..... 27
*3.6.* Melez Formlar: Yeni Kişilikler ve Yeni Belgesel ..... 31
**4. DOĞRUSAL BELGESEL FİLMLERDEN ETKİLEŞİMLİ BELGESEL FİLMLERE GEÇİŞ SÜRECİ** ..... **35**
**5. ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN TANIMI, KARAKTERİSTİKLERİ VE SINIFLANDIRILMASI** ..... **40**
*5.1.* Etkili Belgsellerin Tanımı ..... 40
*5.2.* Etkileşimli Belgesellerin Karakteristikleri ..... 42
*5.3.* Etkileşimli Belgesellerin Sınıflandırması ..... 45
*5.4.* Etkileşimli Belgesellerde Kullanılan Teknolojiler ..... 50
**6. FİLM ANALİZLERİ** ..... **56**
*6.1. Gaza Sderot - Life In Spite Of Everything* ..... 56
*6.2. September 1955 / Eylül 1955* ..... 59

*6.3. AFTER 6/4* ..... 62

*6.4. Alma: A Tale Of Violence* ..... 65

*6.5. 17.000 Islands* ..... 68

*6.6. Clouds Over Sidra* ..... 70

*6.7. Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano* ..... 74

**7. BULGULAR** ..... **79**

**8. KULLANICI TESTİ SONUÇLARI** ..... **82**

**9. SONUÇ** ..... **87**

**KAYNAKÇA** ..... **90**

**ÖZ GEÇMİŞ** ..... **94**

## TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Etkileşim Modelleri / Doğrusalsızlık Derecesi ..... 78

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Camera Obscura ..... 52
Şekil 2: September 1955 Giriş Ekranı ..... 53
Şekil 3: September 1955 Deneyimleme Alanı ..... 53
Şekil 4: Google Cardboard ..... 54
Şekil 5: WEB VR ..... 54
Şekil 6: : HTML 5 CANVAS ..... 55
Şekil 7: Change Gout ..... 55
Şekil 8: Gaza Sderot Giriş Ekranı ..... 57
Şekil 9: Gaza Sderot Haritalar ..... 57
Şekil 10: Gaza Sderot Konu ..... 58
Şekil 11: September 1955 Fotoğraf Stüdyosu ..... 60
Şekil 12: September 1955 VR Deneyimleme Alanı ..... 60
Şekil 13: After 6/4 Giriş Ekranı ..... 63
Şekil 14: After 6/4 Seçim Ekranı ..... 63
Şekil 15: After 6/4 Arşiv ..... 64
Şekil 16: Alma A Tale of Violence Proje Tanıtımı ..... 66
Şekil 17: Alma A Tale of Violence Şehir ..... 66
Şekil 19: Alma A Tale of Violence Bilgilendirme Modülleri ..... 67
Şekil 18: Alma A Tale of Violence İllustrasyonlar ..... 67
Şekil 20: 17.000 Islands Başlangıç Ekranı ..... 69
Şekil 21: Kişisel Ada Yaratımı ..... 69

## KISALTMALAR

**MIT DOC LAB:** MIT Documentary Lab / MIT Belgesel Laboratuvarı
**NFB:** National Film Board / Kanada Ulusal Belgesel Kurulu
**IDOC:** Interactive Documentary/ İnteratif Belgesel
**AR:** Augmented Reality / Artırılmış Gerçeklik
**VR:** Virtual Reality / Sanal Gerçeklik

# 1. GİRİŞ

Belgesel filmler, sinema ayakları üzerinde durduğu günden beri gerçeğin peşinden koşan bir tür olarak kurgusal filmlerden keskin bir biçimde ayrılmıştır. Lumiere Kardeşlerin ilk gösterdikleri sahneden, ilk belgesel film olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook'una, İngiliz Belgesel Sinema Hareketinin en kıymetli filmlerinden Drifters'a, sinemaya pek çok tekniği kazandıran Vertov'un Kameralı Adam'ına, II. Dünya Savaşı döneminde çekilen propaganda filmlerine, Yeni Gerçeklik dalgası içinde çekilen filmlere; belgesel sinema tarihinde çekilen neredeyse bütün filmler hakikati aramak amacıyla yola çıkmıştır. Gerçek, belgeselin özüdür. "1940'lı yıllarda Patt Jackson, 'günümüzde belgesel film yeryüzünün herhangi bir yerindeki insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve yaşama biçimleri üstüne çağdaş biryorumda bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışmayı kapsar' demiştir." (Özkan, 2017, 81).

Belgesel tarihinin önemli isimlerinden Paul Rotha, belgesel kelimesinin yaklaşımı belirlediğini; konu veya biçemden bahsetmediğini söyler. (Rotha, 2000) Belgesel filmlerin tarihsel süreci boyunca 'gerçeği' hangi biçimde yansıttıkları üzerine tartışmalar sürmüştür. Belgesellerin hayatın içinden geçen olayları, yaşananları hiç değiştirmeden seyirciye yansıttığı genel geçer bir kabuldür. Bu sav, hayatın içinden yaşananların insanlara yansımasının gerçek olduğunun kabulü varsayımına dayanmaktadır. "Belgesel film, görme eylemini sadece bir görme eylemi olarak ortaya koyduğu sürece, gerçeği değil görüneni ya da formu yansıtacaktır." (Ayça, Parkan, 1997, 169). Belgeselciler arasında en çok tartışmalı olan konu bu gerçekliğin seyirciye nasıl aktarılacağıdır. 1984 yılında toplanan Dünya Belgesel Birliği, belgesel kavramı için bir açıklama getirmiştir: "Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmdir" (Mutlu, 1991, 151).

Bu tanım konulduğu günden öncesi ve sonrasıyla, doksan yıllık tarihi boyunca belgesel filmlerle ilgili pek çok tartışma yapılmaya devam edilmiş; belgesel filmlerin

çekim teknikleri, kullanılan ekipmanlar, türleri, sınıflandırmaları, toplum üzerinde yarattığı etki sürekli değişmiş ve belgeselin gelişimi tek bir noktada durmamıştır.

Teknolojinin gelişimi ile belgesellerin değişimi de hızlanmıştır. Dijital çağ belgesel film yapımcılar için yeni alanlar açmıştır. Dijital kodlamanın ve Web 2.0'nın geliştirilmesi ile web belgeselleri ortaya çıkmaya başlamış, İnternet üzerinden dolaşıma sokulan filmler pek çok insan tarafından izlenebilir hale gelmiştir. Belgesellere kolay ulaşılabilir olması filmlerin 'demokratik' tavrını desteklemektedir.

Ancak, belgesellerdeki en büyük değişim onların gösterim yerleri değildir. Teknoloji devrimi ile toplum hayatının bir parçası haline gelen internet üzerinden izlenen belgesel filmlerin bir kısmı, dijitalleşerek bu mecralar üzerinden izlemeye açılmakla beraber doğrusal yapılarını korurken, yeni ortaya çıkan dijital belgesellerin bir kısmı, doğrusal belgesel özelliklerini yıkmaktadır. Yeni bir form olarak ortaya çıkan ve internet belgeselleri (web-doc) , interaktif belgeseller (i-doc), doğrusal olmayan belgeseller gibi farklı adlandırmalarla karşımıza çıkan bu yeni türlerin, doğrusal belgesellerle arasındaki en büyük fark, izleyici ile film arasındaki ilişkiyi değiştirmesidir. 'Etkileşim' buradaki kilit terimdir. Özetle, analog çağdan dijital döneme geçişteki asıl köklü değişim, doğrusal anlatıdan doğrusal olmayan anlatıya geçişle açıklanabilmektedir.

Hem doğrusal hem de doğrusal olmayan belgesellerde amaç hala aynıdır. İki form da gerçekle ilişki kurmayı amaçlamaktadır. Doğrusal belgesellerde izleyiciler sadece izleme ve yorumlama hakkında sahiptir ancak, etkileşimli belgesellerde artık izleyiciler pasif rollerinden sıyrılıp kullanıcı konumuna gelmişlerdir. Kullanıcılar kendi kararlarını vererek filmi kişiselleştirme hakkına sahiptirler. Çift yönlü iletişim kurarak kendi gerçeklerini de belgeselin içine koyabilmektedir. Doğrusal belgesellerde verilen bütün kararlar filmin yapımcılarına bağlıyken, etkileşimli belgesellerde bu sınırlar bulanıklaşmıştır. Film içindeki hiyerarşi, yerini daha demokratik bir yapıya bırakmıştır.

Belgesel filmlerin gerçekle olan ilişkisi teknolojiyle kurduğu ilişki ile iyice derinleşmiş ve tartışmalı bir hal almıştır. Kullanıcı deneyiminin işin içine girmesiyle birlikte farklı bir hakikat tartışması başlamıştır. Ne var ki belgeselin ne kadar gerçek olduğu sorusu dijital teknolojiden de önce tartışmalı bir konudur. Doğrusal bir anlatıda dahi belgesel filmler kameranın arkasına geçen kişinin gerçeğidir. Belgesel film her

ne kadar gerçeği aktarma şiarıyla yola çıksa da, yönetmenin gerçekliğinin, perspektifinin, kurgusunun eseridir; bu sebeple nesnelliği tartışmalıdır.

Karar alma ve kurgudaki kontrol mekanizmalarını izleyici/kullanıcı ile paylaşım olanağı doğuran yeni teknolojiler söz konusu olduğunda ise, şunları sormalıyız: Yönetmenlerin gerçeğinden kullanıcıların gerçeğine nasıl bir değişim yaşanmıştır? Gerçek ne kadar kişisel, ne kadar kolektiftir veya ne kadar hakikatin kendisine aittir?

Literatüre bakıldığında, bilhassa 2010'lu yıllardan (web 2.0 teknolojisinin web deneyimini iki yönlü değiştirmesinden) itibaren, etkileşimli belgeseller üzerine çalışmaların artmakta olduğu görülmektedir.

Geniş bir çerçevede ele alındığında etkileşimli belgeseller "gerçeği belgelemek ve/ veya kurmak için yola çıkan ve bu niyeti gerçekleştirmek için yeni medyayı kullanan her proje yeni medya belgeseli olarak" tanımlanmaktadır. (Ocak, 2017, 107) Etkileşimli belgeseller, literatür içinde farklı isimlerle tanımlanmakta ve farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır. Günümüzde, uluslararası arenada etkileşimli belgesel alanında önemli bir etkinlik olan Etkileşimli Belgesel (e- belgesel) Sempozyumu 2011 yılında ilk kez gerçekleştirilmiştir. Sempozyum sürecinde Judith Aston ve Sandra Gaudenzi e- belgesellerin nasıl çeşitlenerek geliştiğinin üzerinde durmuşlardır. E-belgesellerin tanımı üzerine tartışmalar sürerken süreç içinde e- belgesel tanımlamasının yanında "web belgeseli (webdoc), işbirliği belgeselleri (collab-docs), transmedya belgeselleri (trans-media docs), çapraz medya belgeselleri (cross-media docs), veritabanı belgeselleri (database docs), hipermetin belgeselleri olarak da adlandırılmaya başlanmıştır. (Ocak, 2017, 108) Bu etkinlerde yapılan çalışmaların yanı sıra akademik alanda da çalışmalar sürdürülmüştür. Sandra Gaudenzi ve Arnau Gifreu Castells doktora tezlerinde etkileşimli belgesellerin tanımı ve sınıflandırmaları üzerine çalışmışlardır. (Kalafatoğlu, 2019, 188)

Ne var ki, bilhassa tasarım ve kullanıcı deneyimi açısından bir yaklaşım hala özgün ve araştırmaya açık bir alandır. Yapılan bu çalışmada yeni bir belgesel formu olan etkileşimli belgeseller ve karakteristikleri incelenmiş, sınıflandırmaları ve türleri üzerinde durulmuş; izleyiciyle kurduğu ilişki ve gerçeklik deneyim açısından ele alınmıştır.

Bilhassa insan hakları alanına dair ve toplumsal konuları ele alan belgesellerde, gerçeklik ve inandırıcılık önemli bir nokta olduğu için bu tez kapsamında, bu alanda

üretilmiş olan filmlerden bir seçim yapılmış, ve bunun içinde alanda öncü ve yenilikçi bir kurum olan MIT Documentary Lab'in çatısı altında bulunan; çeşitli festivallerde gösterilen, konusu toplumsal olaylara dayanan; insan hakları ihlalleri, geçmişle yüzleşme, savaş, göç, çatışma, alternatif tarih anlatımı gibi meseleleri ele alan belgeseller seçilmiştir.

## 2. BELGESEL NEDİR?

"Görünüş bir çeşit bilgidir. Göstermek, söylenmeyeni söylemenin bir yolu haline getirir. Görsel bilgi… Diğer insanların deneyimlerinin bilincine varmamızı sağlayan temel araçlardan birini verir bize." (MacDougall, 2006, 5-6)

Yedinci sanat olarak sinema, kişilerin kendi dünyalarını kitlelere açmalarını sağlayan en büyük kapılardan bir tanesidir. Günümüzde ilk adımlarından çok daha farklı bir noktada duran sinema, seyircisiyle kurduğu ilişki göz önüne alındığında etkisini sürdürmekte olan bir sanat dalıdır.

> Güzel ve özlü bir tanıma göre, "bir film, art arda gelen görüntülerin fotoğrafik yansımasıdır." Başka bir tanıma göreyse, fotoğrafik sıralamanın tersine, fotoğrafik araçlarla hareket yanılması kelime sağlayan teknik bir araçtır. Kuşkusuz iki tanım da yalnızca teknik süreci açıklar. Brockhaus ansiklopedisinin 1932 baskısı, selüloit şeridi olarak film ile sinematografiyi birbirinden kesin olarak ayırır. Eğer bir fotoğrafçı dükkanından film istersem, bir rulo, ışığa duyarlı selüloit alırım. Eğer sinemaya gidersem belgesel ya da dramatik bir film izlerim. (Ceram, 2007, 1)

"Sinema, sinemanın 'teknik aygıtları' anlamına gelen bir terim olan 'sinematografi'yle başlar. Sinemanın ne zaman icat edildiğini sormak yanlıştır. Yalnızca şu söylenebilir: Sinematografi icat edilmiştir. Sinema ise aygıtlardan daha fazla bir şey olup icat edilmemiştir; geliştirilmiştir." (Ceram, 2007, 3) Sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte belgesel sinemanın da temellerinin atıldığı söylenebilir. Geçmişinden bugüne gelene kadar birçok yönetmenin bakış açısı, fikirleri ve dokunuşlarıyla da şekillenmiştir. Sinema tarihi boyunca farklı gruplar veya sinemacılar tarafından yayınlanan manifestolar, farklı yönetmenlerin farklı türlerde çektiği filmler, belgesel sinemanın günümüzdeki çeşitliliğine kavuşmasını sağlamıştır. Belgesel filmlerin türlerini, ne anlattığını, hangi konular üzerinde durduğunu tartışmaya başlamadan önce "belgesel"in tanımını yapmak, bunu yapmadan önce de belgesel kelimesinin etimolojik kökenlerine inmek yararlı olacaktır. Kelimenin anlamı ve yapısı belgesel filmin tanımlanmasına ve anlamlandırılmasına ışık tutacaktır.

Belgesel kelimesi kaynak olarak İngilizce documentary sözcüğünden dilimize uyarlanmıştır. Bu kelimenin kökeni ise Latince docere sözcüğünden gelmektedir.

Docore öğretmek anlamına gelmektedir. İngilizce'de ise Oxford Sözlüğüne göre 18.Yüzyılın sonlarına kadar ders, tembih, uyarı anlamında kullanıştır. Türkçe'de ise Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğüne belge niteliği olan, dokümanter olarak verilmktedir. (Türten, 2017, 19).

Belgesel kelimesinin kökenine baktığımızda öğretmek, uyarıda bulunmak, belgelemek anlamında kullandığı görülebilmektedir. Kelimenin anlamından da yola çıkarak belgesel filmlerin gösteren, anlatan, öğretici, uyarıcı filmler olduğu anlaşılabilir. Belgesel filmlerin bir amacı vardır. Sinema tarihinde belgeselin tanımını yapmak çok kolay olmamıştır. Günümüzde hala tartışmalı bir alan olan belgeseller pek çok film türünü kapsamaktadır. Basil Wright ve Harry Watts'ın yönetmenliğini yaptıkları *Night Mail* (1936) gibi klasiklerden Morgan Spurlock'ın 2004 yapımı filmi *Super Size Me'*ye kadar geniş yelpazede filmler belgesel olarak sınıflandırılmaktadır. Geleneksel belgesellerden interaktif belgesellere geçişte ise türün tanımını yapmak iyice zorlaşmıştır. Filmlerin izlenebildiği platformlar çeşitlendiği gibi belgesellerin izleyicisiyle kurduğu ilişki de değişmiştir. Bu durumlar göz önüne alındığında belgeseli tekrar tanımlamak daha doğru olacaktır. Genel olarak belgeselin çerçevesi malzemesini gerçek olaylardan alan, gerçeklere dayanan, gerçek insanların, karakterlerin, olayların anlatıldığı; bu anlatımı belgelere dayandırarak yapan kamera arkasında yer alan yönetmenin kendi estetik kaygılarını ve bakış açısıyla yaratıcı bir biçimde sunması olarak çizilebilir.

> Sinema tarihinde "Belgesel" kelimesini ilk olarak Fransızlar, gezi filmlerinin karşılığı olarak kullanmışlardır. (Grierson, 1968, s.343). Ardından ise bu kelimeyi İngiliz sinema yapımcısı, yönetmen ve kuramcı; John Grierson'un kullandığı görülmektedir. Grierson, 1926 tarihinde "The New York Sun" adlı gazetede yayınlanan yazısında ilk kez "Documentary" kelimesini kullanmakta ve Amerikalı yönetmen Robert Joseph Flaherty'nin etnografik filmi Moana'nın (1926) "Belgesel değer" taşıdığını ifade etmektedir. (Ellis, 1989, 9)

Belgesellerin tanımı yapılırken ortak olarak altı çizilen özelliği gerçekleri yansıtıyor olmasıdır. Belgesel filmler kurmaca yapımlardan farklı olarak varsayımlara değil gerçeklere odaklanmaktadır. Bill Nichols; belgeseller için varsayımlara meydan okuyan yapımlar açıklamasını getirmiştir.

> Bu filmler varsayımlara meydan okur, algıları değiştirir. Dünyayı yeni bir gözle görür ve bunu özendirici bir yolla yapar. Genellikle öykü anlatımı üzerine kurulan bu filmlerin alıştığımız öykülerden ayrıldığı nokta, hepimizin bir parçası olduğu bu dünyadan büyük bir açıklık ve bağlılıkla bahsetmeleridir. (Nichols, 2017, 21)

Belgesel sinema tarihinin önemli isimleri John Grierson, Dziga Vertov, Paul Rotha, Robert Flaherty ve Pare Lorentz belgesellerin en önemli görevinin gerçekleri kaydedip izleyicilere aktarmak; sinemanın gücünü kullanarak toplumsal bir amacı yerine getirmek ve insanların aydınlanmasını sağlamak olduğuna inanıyorlardı. (Atabey, 2005, 217)

“Bu anlayış öykülü filmlerin sunduğu 'sansasyonel ve basite indirgenmiş' olarak nitelenen gerçekliğin temsiline karşı bir yanıt olarak ortaya çıkmıştı. Belgesel sinema, anlatımıyla, söylemiyle, tarz, etik, konu ve kişileri yansıtma biçimiyle kurmaca türlerden kesin çizgilerle ayrılıyordu.” (Atabey, 2005, 217)

> Belgesel sinemaya hiç kimse tam ve net bir doğum belgesi biçemez. Türün kendi sınırları hala ne kadar muğlak ve genişse başlangıcı da bir o kadar tartışmalıdır. Ancak, belki sinemasal perspektiflerden bakıldığında ve yedinci sanatın gelişimine uygun bir yol çizildiğinde 1920’lerin başı, gerçek anlamda belgeselin başladığı dönem olarak pekala nitelendirilebilir. (Akbulut, 2012 ,9)

John Grierson 1926 yılında belgesel kelimesini ilk geçirmiş; Amerikalı yönetmen Robert Flaherty’nin filmi Mona’nın belgesel film özelliklerini taşıdığını söylemiştir. “Grierson 1930’lu yıllarda belgesel filmin tanımına açıklık getirerek ‘Olayın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesidir.’ ifadesini kullanmıştır.” (Coşkun, 2001, 152) Bu görüşle birlikte belgesellerin yaratıcı bir uğraş olduğu kabul edilmiştir. Grierson, her ne kadar belgesel filmlere bir açıklama getirmiş olsa da aynı zamanda “belgesel” kelimesinin hantal bir tanım olduğunu ama iş görmeye devam ettiğini söylemiştir. Bu, kelime olarak belgesele farklı bir bakış açısını da ortaya koymuştur. Belgesellerin en büyük özelliği geçmişinden bugününe gerçekleri kendine konu ediniyor olmasıdır. Ancak sinema tarihi içinde bu filmlerin başka özelliklerinin de altı çizilmiştir. Paul Rotha, Belgesel Sinema kitabında belgeseller için “Selüloidin üzerine kayıt yapmanın yöntemleri ile gerçekliğin görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ile bir duyum yaratma, insanın ufkunu ve bilgisini genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine çözüm sunan yapıtlar” (Rotha, 2000, 20) açıklamasını getirmiştir. Paul Rotha, yaptığı bu tanımla bu tür yapımların entelektüel bir tarafının da olduğuna dikkat çekmiştir. Belgeseller çoğunlukla kurguya yer vermeyen ya da çok az yer veren, konusunu doğadan alan, dış dünyayı gerçeklikten kopmayan objektif, nesnel birbakış açısıyla anlatmaya çalışan bir tür olarak açıklanmıştır.

Bir grup araştırmacı ise belgeseli insanın doğayla ve toplumla kurduğu ilişki üzerinden unutmak ve hatırlamak üzerine acımasızlığa ve acıya karşı direnmesini sağlayan bir sanat formu olarak değerlendirmişlerdir. Sedat Cereci 1997 yılında yazdığı kitabında belgesel filmlere "gerçeklere dayanan, belgelemeye önem veren, insanları bilgilendiren ve artistik özellikler taşıyan bir tür" (Cereci, 1997, 14) açıklamasını getirmiştir. Farklı isimler belgesel filmlere kendi bakış açılarından farklı tanımlar getirmişlerdir. Quentin Dobson, "Çağdaş sinemanın yapay dünyasından bıkmış, ekrana gerçek dünyayı yerleştirmeye karar vermiş, gazetecilerin veya dinini yaymaya çalışan evangelistlerin yaptıkları gibi gerçek dünyayı gözler önüne sermeyi amaçlayan bir oluşum" olarak yorumlamıştır." (Rotha, 2000, 9)

Belgesel içindeki gerçekliği yapılan farklı yorumlar ve tanımlarla sorgulanmıştır; Forsyth Hardy; "İnsanı sonuçları içinde düşünüldüğünde belgesel film, gerçeğin seçilmiş bir dramatizasyondur." savını sunmuştur (Çetinhara, Parsa, 2000, 4). Hardy'nin dramatizasyon kavramını kullanmasıyla belgesel filmde saf gerçeğin bazı anlamlarda değişebileceğini vurgulamıştır. Frosty Hardy ile benzer görüşlere sahip olan Raymond Spottiswoode'da, belgesel filmler için "Konu ve yaklaşımı itibariyle endüstriyel, sosyal veya politik olan insanın kurumsal hayatı ile ilişkisinin dramatize edilmiş bir sunumu, teknik açıdan biçimin içeriğe göre daha az önemli olduğu bir film türü" (Ellis, 1989, 6) olarak açıklamıştır. Bu noktada Spottiswoode'ın bu açıklaması Hardy'nin açıklamasını desteklemiş ve belgeselde içeriğin filmin yapma biçiminden daha önemli olduğuna dikkat çekmiştir. Bill Nichols, Belgesele Giriş kitabında Grierson'un belgesel filmler üzerine yaptığı tanımına dayanarak belgesel filmlerin yaratıcı bir uğraş olduğunun kabul edildiğini söylemiştir. "Bununla birlikte, yaratıcı bir şekilde işlemek ve yorumlamak ile "gerçeklik" arasındaki bariz çelişkiyi de çözümsüz bırakır. "Yaratıcı bir şekilde işlemek ve yorumlamak" kurmacaya verilen bir izni çağrıştırırken, "gerçeklik" bir gazetecinin ya da tarihçinin sorumluluklarını aklımıza getirir." (Nichols, 2017, 27)

Belgesel filmlerle ilgili tartışmalar sürerken; 1984 yılında toplanan Dünya Belgesel Birliği, belgesel kavramı için bir açıklama getirmiştir: "Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmdir." (Mutlu, 1991, 51)

Belgeselin tarihi incelendiğinde birçok kişinin bu alan üzerine kafa yorduğunu, açıklama getirmeye çalıştığı görülmüştür. Yapılan tanımlardan görüldüğü üzere belgesel üzerine kesin bir tarifte bulunmak, net bir çerçeveye oturtulmuş bir açıklamada uzlaşmak mümkün değildir. Yapılan tanımlardan yola çıkarak belgesel kavramı üzerine yorum yapılabilmektedir.

> İki belgeselciyi yan yana koyun. Büyük bir olasılıkla belgeselin ne olduğunu ya da olmadığı üzerine tartışacaklardır. Yıllar geçtikçe yeni karakteristikler çoğalmaya devam edecek ve tartışmalar yeni kuşaklar tarafından devam ettirileceklerdir. Ancak itiraz edilmeyen, belgesel ruhunun temelinde yer alan, belgeselcilerin gerçek insan ve gerçek durumları incelediği bilgisidir. (Rabiger,1998, 3)

Bütün tanımlar, tartışmalar ve yorumlamalar sonucunda şunu söylemek mümkündür: Belgeseller konularını gerçekten alırlar. “Belgesel sinema gerçeğin aktarıldığı, kimi zaman tam anlamıyla gerçeğin birebir olduğu gibi yansıtıldığı kimi zaman ise gerçekliği ortaya koyabilmek adına dramaya veya kurmacaya başvuran bir sinema dalıdır. Unutulmamalıdır ki belgesel sinemanın vazgeçilmez ve değiştirilmez özelliği gerçeği kendisine özne edinmesi durumudur.” (Türten, 2017, 22)

Belgesel tarihsel gelişimi boyunca farklı kategorilere ayrılmış, farklı araçlarla çekilmiş, farkı mecralarda gösterilmiş olsa da yapım amacı değişmemiştir.

Bütün tartışmaların özelinde belgesellerin tanımı ve yapım amacını özetlemek gerekirse filmler:

- Gerçekler üzerinedir.
- Konularını gerçek insanlardan, varlıklardan alır.
- Öyküleri gerçekten olmuş olaylarla ilgilidir.

## 3. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU VE TARİHSEL SÜRECİ

Belgesel filmler için net bir zaman çizelgesi sunmak mümkün değildir. Bu türün sınırları ne kadar belirsiz ve genişse başladığı nokta da o kadar tartışmalıdır. Sinema tarihi ile paralel bir gelişime sahip olan belgesel filmler için kısaca yirminci yüzyıl, 1920'li yıllar başlangıç noktası olarak görülebilir. (Akbulut, 2012, 2)

Sinema tarihinin ve bununla hareketle belgesellerinin öncülerinin Thomas Edison, Auguste ve Louis Lumiere kardeşler olduğu söylenebilir. 1894 yılında Thomas Edison kendi icadı olan kinetoskopla kısa dönem süren bir başarı yakalamıştır. Basit bir ekipman ve işletme sistemine sahip olan kinetoskop stüdyo yapımı filmlerde son dönemlerine kadar kullanılmıştır. Bu cihaz üzerinden seyirciler tek bir delikten bakarak filmleri izleyebiliyorlardı.

Belgesel filmlerinin başlangıç çizgisinin kameranın icadıyla çizildiği söylenebilir. Lumiere kardeşler, 1895 yılında insanları, sokağı ve kısaca hayatı kaydedebilecekleri bir kamera icat etmişlerdir. Aynı zamanlarda ikili gene kendi icatları olan sinematografı toplumla tanıştırmışlardır. Bu cihaz belgesel dünyasının en ikonik tren sahnesini (*L'A Arrivee d'un Train en Gare,* 1895) büyük bir ekranda seyircilere daha önce hiç karşılaşmadıkları, farklı bir deneyim olarak sunmuşlardır. Lumiereler filmlerinde çoğunlukla herhangi bir senaryoya bağlı kalmamışlardır. Çoğu aktüel olarak adlandırılan kısa filmlerini dünyanın dört bir tarafında göstermişlerdir. (Saunders, 2018, 44)

Eric Barnouw'un, Documentary: A History Of The Non-Fiction Film kitabında söylediği gibi "Süreci Edison başlatmıştır, Lumiere ve diğerleri bunu ileri taşımıştır. Nihayetinde belgesel filmi sansasyonel bir hızla dünya çapında bir gerçeklik haline getiren Louis Lumiere'dir." (Barnouw, 1993, 5)

Sinema sanatının köklerini incelendiğinde; "Lumiere kardeşlerin gerçekleştirdiği ilk gösteriler bir başlangıç noktası teşkil ederler." (Vaughan, 1999, 1) Lumiere kardeşlerin gösterimleriyle birlikte gerçek anlamda sinemanın yarattığı heyecan da başlamış oldu. Lumiere Kardeşler'in ilk çektikleri görüntüleri insanlara sundukları gün belgesel film

türünün de temeli atılmıştır. Lumierelerin çektikleri görüntülerde gerçek hayatı kayıt altına almışlardır; herhangi bir yorumda bulunmamış, parçaları kurgulamamışlardır. Çekilen ilk filmler açık havada çekilmiştir. Herhangi bir senaryo ya da yöneticileri yoktur. Filmler genellikle günlük hayattan sahneler içeren aktüalite filmleridir. *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciatat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi* bunların örneklerindendir. (Betton, 1986, 7)

Filmlerde ele alınan konular sıradan ve önemsiz olsa da zamanın akışına, insanların doğasına ve dünyaya sunduğu bakışla farklı bir şiirsel dil yaratılmıştı. Ortaya çıkan bu filmlerde üslup ve anlatıdan bahsetmek mümkün değildi. Lumiere'lerin öncülüğünü yaptığı daha sonrasında başka yönetmenlerin de yaptığı filmler sınırlı bir şematik biçimde yaratılmış hareketli fotoğraflar veya keyifli zaman geçirmek için kullanılan eğlencelerden fazlası değildi. "Göze hoş gelen ve zihni sakinleştiren, insanın hiçbir duygusuna temas etmeyen şeyler… hayvanların yaşamından küçük ve güzel kareler, dünyanın güzel ülkelerinden manzaralar, büyük mimari eserler ve uzak yabancı ülkelerden görüntüler." (Bottomore, 2001, 160- 173)

> 1910'larda, tabloid gazetelerin rotogravür (fotoğrafik) köşelerin sinemadaki karşılığı olan Pathe yapımı (Ellis ve Mclane: 2007:5) haftalık haber filmlerini her sinema salonunda görmek mümkün olsa da, kurgudan yoksun bu filmlerin artık pek ilgi çekici bir tarafı kalmamaya başlamıştı. Birçok hayal gücünden yoksun derleyici izleyicinin ilgisini çekecek türden sıra dışı durumların, iklim çetin veya uzak ülkelerin ve en sonunda savaşın (çoğu sahte) görüntülerini sunarken izleyicinin ilgisini yeni oluşmakta olan popüler kurgusal sinemadan uzaklaştırmaya çalışıyordu. (Saunders, 2018, 44)

Haber filmleri belgesel sinemanın kendi ayakları üzerine durmaya çalıştığı süreçte yüksek sanat olarak görülmüyordu. İzleyicilere asıl filmi izlemeden önce ilgilerini çekmek, zaman doldurmak için gösteriliyordu. Sinemanın doğumuyla paralel bir tarihe sahip olan belgesel filmlerin kendi kimliğini bulduğu yıllar 1920'lerin başı olarak gösterilebilir. Robert Flaherty'nin 1922 yılında çektiği *Nanook of The North (Kuzeyli Nanook)* belgesel tanımına uyan ilk film olarak kabul edilmektedir. Kuzeyli Nanook modern anlamda bilinçli çekilen ilk filmdir. Film Alaska ve Kanada'da gerçek mekanlarda çekilmiştir. Kanadalı bir kaşif olan Robert Flaherty Eskimo bölgesindeki maden yataklarında araştırmalar yaparken bir yandan da çevredeki Eskimo'ları kaydetmiştir. Filmde, Inuit Eskimoları'nın gündelik ve sosyal yaşamlarını ilgi çekici ve çarpıcı detaylarla anlatmıştır. "O zamana değin düzensiz ve bilinçsiz bir biçimde belli olayların kamerayla saptanması sonucu ortaya çıkan belgesel filmlerde, ilk kez

sistemli ve bilinçli bir çalışmanın kayda alındığı görülmektedir." (Gündeş, 1992, 153) Belgesel sinemanın başarılı bir modelinin ortaya çıkabilmesi için gerçeklikten biraz uzaklaşması, kurmaca filmlerin dramatik yapısını ve teknik özelliklerini kullanmaya başlaması gerekmiştir.

"Flaherty'nin 1922 yapımı Hollywood'un henüz oluşmuş sinema dilini müthiş bir zarafetle kendine uyarlayan filmi Nanook of the North'la birlikte kurgusal anlatım (anlatı yapısı, isimlendirme, müzik ve devamlılık prensipleri) ve gerçekliğin tasviri bir araya gelebilmiştir." (Saunders, 2018, 46)

Nanook of the North'da Robert Flaherty, kurgusal filmlerdeki drama öğeleriyle toplayıcı antropolojinin ilkelerini doğru bir biçimde harmanlamıştır. Robert Flaherty'i sinema tarihinde bir kaşif olarak değil de melez bir formu doğru kullanan bir öncü olarak ele almak daha doğru olacaktır.

> D.W Griffith'in belirtildiği üzere, Flahery bir mucitten çok sentezciydi ama bununla beraber, birlikte zaman geçirdiği insanların gündelik sıkıntılarını alıp bundan ikna edici, uyumlu ve ticari olarak başarılı bir drama üretebilen de oydu. Aslında Nanook'la Flaherty, Griffith'in Birth of a Nation (1915) filmiyle kurgusal sinemaya yaptığı katkının bir benzerini belgesel sinema için yapıyordu. Flaherty kendi ekolünü oluşturamadı. Bununla birlikte, başka yönetmenler onun tekniklerini kullanarak benzeri işlere imza attılar. Bu yönetmenlere örnek olarak Amerikalı Merian C. Cooper ve Ernest B. Schodsack (Grass, 1925; Chang, 1927), Martin ve Osa Johson (Wonders of the Congo 1931) ve Fransız Marc Allegret ve Andre Gide (Voyage to the Congo, 1927) gösterilebilir. (Saunders, 2018, 46)

Flaherty'nin belgesel filmlere getirdiği yaklaşım bu türün tarihindeki gerçeklik ve yaratıcılık konusundaki tartışmalar için oldukça önemlidir. Flaherty, kurgusal sinemanın dramatik yapısını kullanarak belgeselleri farklı bir noktaya taşımıştır.

Flaherty'nin belgesel sinemaya yaklaşımını ve keşif yöntemli belgesel filmlerin temel özelliklerini özetlemek gerekirse; insanların hayatları, günlük yaşantıları doğalhalleri ve çevreleri içinde incelenmelidir. İnsan davranışlarının doğallığını yakalamak adına alıcılar ilk çekimde elde ettikleri görüntülerle sağlanmaktadır. Farklı kültürleri keşfetmek için yapılacak filmler için o ülkelere ve insanlara dair literatür taraması ve kaynak araştırması yapılmalıdır. Film ekibi ve yönetmen filmi yapmadan önce ayrıntılı planlardan kaçınmalıdır. Filmin çekim sürecinde ilginç görüntüler ortaya çıkabilir ve onlar kullanılabilir. Filmin dramatik yapısı kurulmadan önce temel öge olarak doğal çevre kullanılmalıdır. Belgesel filmler için görüntüler birkaç kez izlenmeli, keşif

yoluyla gerçeğin görüntüsü çıkarılmaya çalışılmalıdır. (Coşkun, 2017; Öngören, 1991)

### *3.1.* Sovyetler Sineması Dziga Vertov ve Kameralı Adam

Rusya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra çarlığın yıkılması ve Bolşevik Devrimin ilanından sonra ülkedeki yeni hareketlerin bir parçası olarak rejim hükümeti tarafından Ülke Eğitim Birimi'ne bağlı Film Bölümü kurulmuş; Vladamir Ilyich Lenin sinemayı sanatların en önemlisi olarak ilan etmiştir. (Türten, 2017, 24)

Lenin, sinemayı devrimin ilkeleri ve öğretilerini halka ulaştırmak ve öğretmek için kullanılması gereken araçların başında görmüştür. "Sovyetler için sinema sahip olduğu modernlik ve aydınlatıcı imkanları sebebiyle oldukça ciddiye alınan bir uğraştı; sinema cahil ve "lümpen" kitleleri eğitmek ve kalplerini Bolşevik Devrimi'nin ateşiyle doldurmak için kullanılabilecek önemli bir araçtı." Bu fikirden hareketle Sovyetler'de film yönetmenleri haber filmleri yapmaya teşvik edilmiştir. Bu olay belgesel sinema tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Belgesellerin ileriye taşınmasında büyük rol oynamıştır. Daha öncesinde geleneksel sanatlarla uğraşan Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ve Alexander Dovzhenko sinema üzerine kafa yormaya başlamışlardır. Bu süreçte sinema devletin destekleriyle yapılan propaganda amaçlı bir üretimdi. "Leninist Sinema Ölçülerinin karara bağlandığı üzere, üretilen filmlerin önemli bir kısmı gerçeğe dayanmak zorundaydı. Bu oldukça politik yeni Sovyet Sinemasının mimari Dziga Vertov'du." Gerçek adıyla Denis Kaufman, sinema kariyerine Moskova'da bulunan bir bodrum katında kırsal bölgelerde gösterilmek için yola çıkan ajitasyon trenleri için filmler hazırlayarak başlamıştı. 1922'de Kino- Pravda (Film Hakikati) adı altında bir film serisi üreten Vertov, kurgusal sinemaya karşı büyük bir tepki göstermiştir. Marx'ın öğretilerini benimseyen Vertov kurgusal filmler için; "Sinedrama halkların afyonudur. Sinedrama din ve kapitalistlerin elinde ölümcül silahlara dönüşür… Kahrolsun burjuva masalı senaryolar! Yaşasın hayat!" demiştir. (Susam, 2015, 135)

Sovyet Sineması'nın kilit isimlerinden Dziga Vertov Sovyet Devrimi'nin sonrasında hazırlanan haber filmleri ile belgesel filmler arasında bir köprü oluşturmuştur. Vertov, çektiği filmlerle belgesel sinemaya yeni bir bakış getirmiştir. Geliştirdiği "Kino-Glaz/Sinema-Göz" yöntemiyle kamerayı insan gözü gibi kullanmaya başlamış; anında gerçekleşen olayları ve anları kaydetmiştir. Kullandığı bu yöntemle belgesel

sinemanın özüne işaret ederek; kaydedilen gerçekliğin sosyal amaçlarla yorumlanarak kurgulanmasını sağlamakta ve katkı sunmaktadır.

Sovyet sinemasının en önemli isimlerinden Vertov 1920'li yıllarda gerçekçi ve belgesel sinema üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuş ve sinemayı birkaç adım öteye taşımıştır. Kendi realist teorisine uygun bir yaratım süreci içindeyken tiyatronun epikliğinden ve stüdyo filmlerinin yapaylığından uzak bir sinema dili yaratmayı amaçlamıştır.

Dziga Vertov "Sinema-göz" üzerine teorilerini anlattığı pek çok yazı yazmış ve önemli filmler çekmiştir. Bu filmler; *Dünyanın Altında Biri, Onbirinci Yıl* (1927- 1928) ve 1929 yılında çekilen belgesel niteliğindeki *Kameralı Adam'*dır. (Türten, 2017, 24)

Vertov, ileriki dönemlerde kült ve öncü sayılacak bu filmiyle gerçek anlamda evrensel bir sinema dili oluşturmayı; sinemayı diğer klasik sanatlardan (tiyatro, edebiyat vb) ayırmayı hedeflemiştir.

*A Man With a Movie Camera* (1929) Bolşevik Devrimi sonrası şehir hayatının parlak bir hikayesini sunmaktadır. Kameralı Adam'da hayatta olanları olağan akışında kaydedilmek için gözlem yeteneği azamiye çıkarılmış; kamera hareketleri çabuk ve kıvrak şekilde kullanılmıştır. Bu şekliyle belgesel yani Sinema Göz adım adım hayatı izleyen bir roldedir. (Saunders, 2018; Türten, 2017) "Vertov, insan varlığınıngerisine uzanan şeyi kamera gözün kapasitesini kullanarak gerçek biçimde ve olduğu gibi yansıtma kaygısı güderken; tıpkı Flaherty ve Grierson'da olduğu gibi, 'bir insan hikaye- anlatıcının' varlığının kaçınılmaz olduğunu da reddetmez." (Akbulut, 2019, 29) Vertov kamerayı ilahlaştırdığı bir anlayışa sahiptir göre kamera insan gözünden daha kusursuzdur. Ona göre, kamera keşfe çıkan duyusal bir araçtır ve bir makinenin görebildiği haliyle dünyay izleyicilere sunacağını savunmaktadır. (Macdonald ve Cousins 1998, 55)

Ester Shub, Vertov'un yönteminden farklı olarak derleme sinema fikrini ortaya koymuştur. Arşiv taraması konusunda uzman olan Shub farklı görüntüleri derleyerek filmlerini yaratmıştır. Shub'ın ilk üç filmi *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927) *The Great Road* (1927) ve *The Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy* (1928) aralarında Devrim Müzesi'nin de olduğu; Shub, bu müzede bulduğu görüntüleri sonradan, sömürülen işçilerin görüntüleriyle yan yana getirerek politik amaçlarla kullanacaktı. (Saunders, 2014, 48) bir çok yerden aylarca süren araştırmalar sonucu toplanmış

malzemelerin bir araya getirilmesiyle yaratılmıştır. Shub, haber filmi geleneğini sanatsal açıdan geliştirerek Amerika'daki *March of Time* (1935-51) serisine kıyasla fazlasıyla ironik birleştirmeler kullanmış (zenginler oyun oynarken, hemen ardından fakirlerse canla başla çalışırken gösteriliyordu) ve günümüz izleyicisine ise Michael Moore ve Emilio de Antonio (*Year of the Pig*, 1968) gibilerinin eserlerinden tanıdık gelecek filmler üretilmiştir. (Saunders, 2018, 46-49)

Günümüz belgesel izleyicisi için derinliği olmayan ve amacına uygun üretilmemiş olarak görülen Shub filmlerini büyük bir dürüstlükle savunmuştur.

> Benim amacım olguları oldukları gibi sunmak değil, onları devrimci sınıfın gözünden değerlendirmekti. Benim filmlerimi- her ne kadar da karşı devrimci kaynaklarla oluşturulmuş olsalar da- devrimci ve ajitasyoncu kılan tam da budur… Her derleme filmim belgesel sinema kavramı içinde geliştirilmiş ajitasyon formlarıydı aynı zamanda. Herhangi bir sinemanın senaryoya sahip olmadan çekilen filmlerin günümüzün en önemli sinema şekli olduğuna dair bir bildiriydi bu. (Petric, 1984, 24)

Esfir (Esther) Shub; Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Alexander Dovzhenko kadar dikkat çekmemiştir. Fakat Sovyet belgesel tarihi açısından kendisinin tavrı ve tekniği önemlidir. Shub, devrime hizmet vermek adına bazı ideolojik amaçları tersine çevirmiş ve kendi lehine olacak şekilde kullanmıştır. "Shub, belgeselde görüntüleri kullanarak tarihi yeniden oluşturma yolunu izlememiştir. Tarihsel- sinemasal bir sav yaratarak orijinal görüntülerde kendini hissettiren geniş zamanlı bakış açısını aşıp kendi fikirlerini yükseltmiştir." (Chanan, 2007, 91) Shub, belgesel tarihinde önemli yere sahip olan; İspanya iç savaşını konu alan *Spain* (1939) ve modern Rus kadınının hikayesini anlattığı ve fakat tamamlayamadığı filmi *Women*'in de yönetmen koltuğunda oturmuştur. Ester Shub'un belgesel üzerine yazdığı kaynakların çoğu Türkçeye çevrilmemiştir.

Sovyet Sineması'nın bir başka öncü ismi Victor Turin, Batı'daki izleyiciyi etkileyen *Turksib* (1929) filminin yaratıcısıdır. Belgeselde, Türkistan- Sibirya demiryolu inşaatını filme alan Turin; yapıtında demiryolu inşaatına övgü sunmaktadır. Rusya'nın pamuk üretiminin geleceğindeki rolünü anlatan Turksib geniş ve görkemli görsellerle hazırlanmıştır. Dzigo Vertov'la aynı bakış açısına sahip olan Turin kamerayı insan türünün dostu olarak görmektedir. (Saunders, 2018, 49)

Sovyet döneminde belgesellerin aydınlık çağı çok uzun sürmemiştir. Vertov, Shub, Eisentein, Turin, Mikhail Kalatazov, Yokov Bloykh, Lev Kuleshov'un eserleri yaratıcı ve özgür alanları rejim tarafından kısıtlanarak ülkenin ekonomik çıkarlarını

savunmaya zorlanmıştır. Meydan okuyucu, yenilikçi tavır ise yerini pasif bir uyuşukluk haline bırakmıştır. (Saunders, 2018, 49)

Bolşevik Sinema geleneği pek çok farkı dönemde farklı kişileri ve akımları etkilemiştir. İdeolojik sinema, Sovyet sinemasında kısa bir dönem yaşamış olsa da yarattığı etki ve tutku 1940'lu yılların propaganda belgesellerine; Nazi Sinemasına kadar gitmiştir. Sovyet sinemacıların geliştirdiği teknikler, gelecekte pek çok sinemacı tarafından kullanılmış; onların fikirlerini anlatmasında, ideallerini, tutkularını, arzularını gerçekleştirmesinde ilham verici olmuştur. Özellikle "Vertov'un çalışmaları İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, Frank Kapra'nın 2. Dünya Savaşı sırasında çektiği belgeseller, Fransa'da Cinema- Verite ve Fransız Yeni Dalgacılar etkilenmişlerdir." (Türten, 2017, 24)

Sovyet Dönemi belgeselcilik anlayışını özetlemek gerekirse;

- İnsanlar günlük yaşantıları içinde ve doğal çevrelerinde incelenmelidir. Herhangi bir kurgu an belgeselde yer almamalıdır.
- İnsanların davranışlarındaki doğalığın bozulmaması adına ilk çekimde kaydedilen görüntüler kullanılmalıdır.
- Önceden plan yapmaktan uzak durulmalıdır.
- Yapılacak olan film gözlem sırasında tasarlanmamalıdır; çekim ve kurgu sürecinde oluşturulmalıdır.
- Keşif yoluyla gerçeğin çerçevesi çıkarılmalıdır.
- Kamera, alıcı çok büyük bir öneme sahiptir. Yönetmen kendi gözünden çok alıcıdan yararlanmalı, her şeyi kaydetmelidir.
- Sovyet Sineması'nda en temel amaç uluslararası bir dil oluşturmaktır. (Coşkun, 2017; Öngören, 1991)

### *3.2.* John Grierson ve İngiliz Belgesel Hareketi

Robert Flaherty'nin belgesel tanımına uygun bir film olan *Nanook Of The North'u* çekmesi ve belli bir başarı kazanması dünya üzerinde pek çok sinemacının dikkatini çekmiştir. Bu isimlerden biri de İskoç asıllı yapımcı, belgesel film yönetmeni John Grierson'dur.

Belgesel sinema tarihi içinde önemli bir yere sahip olan İngiliz Belgesel Hareketi'nin (1930- 1940) kurucularından olarak bilinen Grierson kariyer boyunca sanat toplum ilişkisi üzerine kafa yormuştur. Bu konu üzerine yazılar da kaleme alan Grierson, bütün düşünce yapısını 'demokratik sanayi toplumu içinde çatışmalar nasıl yönetilebilir?' sorusu üzerine kurmuştur. (Akbulut, 2012, 21)

Sovyet Sinemasında belgeselin altın çağını yaşadığı dönemlerde İngiltere'de sinema çalışmaları büyük bir hızla devam etmiştir. Victor Turin'in Turksib filminin İngilizce kurgusunu yapan Grierson filmden büyük ölçüde etkilenmiştir. Çoğunlukla yapımcı yönüyle tanınan yönetmen, 1929 yılında çektiği *Drifters (Balıkçı Tekneleri)* ile büyük ilgi görmüş, bu sürecin ardından genç sinemacılar yönetmenin etrafında toplanmışlardır. (Tağ, 2003, 70)

Belgesel sinema 1929 yılında İmparatorluk Pazarlama Kurulu- EMB Film Birimi'nin kurulması ile İngiliz belgeselci John Grierson'un kanatları altında kendine yeni bir ev bulmuştur. Toplumu bilgilendirmeyi ve sorumluluk almayı temel prensibi olarak almıştır.

Grierson, sinema için; "günümüzün karmaşık toplumunda mantık ile empati arasında bir köprü görevi üstlenebileceğini" söylemiştir (Levin, 1972, 12).

Grierson Alman ve Sovyet sinemasına da sırtını yaslayarak ve üniversiteden çıkan akademik metinlere dayanarak belgesel filmleri toplumu bilgilendirilecek, aydınlatacak, demokrasiye götürebilecek bir araç; bunu da kendisinin görevi olarak görüyordu. Sinemayı bir tür kürsü olarak gören Grierson propaganda sözcüğünden korkmadığının altını da çizmiştir. Kendi duruşunu yukarıdaki fikirlere göre konumlandıran Grierson merkezi ikilemlere zemin oluşturmuştur. Sakinleştirici içeriklerin karşısında kapitalist köklü istekler. "Kamuoyuna karşı dürüst olduğu sürece bu iş parası için yapılabilir diye düşünebilirsiniz. Bununla birlikte bu işlerin içine de birazcık iyilik sızabilmişse, bu ancak insanların kalbinde bulunan iyiliğin filme yönetmene fark ettirmeden girmesiyle mümkün olabileceğini de savunabilirsiniz." (Grierson, 1954, 48)

> 1929'da çektiği *Drifters (Balıkçı Tekneleri)* sessiz sinemanın 61 dakikalık en hatırlanası belgesellerinden biri olarak literatüre geçer. Kuzey Denizindeki ringa balığı avcılığının öyküsü anlatan *Drifters*, görüntülerin ritmik bindirmesi, biçimsel montaj ve kurgu tekniğiyle modernist bir avangart bir film olarak kabul edilir. Eleştirmenlerden iyi not alan, ticari olarak da başarısını tamamlayan yapım, hemen devamında, Grierson'ın İngiliz Belgesel Hareketini başlatmasının da itici gücü olur. (Akbulut, 2012, 23)

Drifters, birimin ilk çabalarını temsil eder. Kuzey Denizi'ndeki ringa balığı avcılarının hikayesini anlatan bu film gündelik hayattan bir drama çıkarma amacıyla Flaherty filmlerinde gördüğümüz kimi öğeleri (havayla girişilen hayatta kalma mücadelesi) Sergei Eisenstein'ın filmlerinde gördüğümüz türden bazı öğelerle (*BattleShip Potemkin*'i hatırlatan hatırlatan dinamik bir şekilde düzenlenmiş motor sekansları) bir araya getirmiştir. Flaherty'nin aksine mücadele hoş bir çiftlikte değil, "buhar ve çeliğin" gürültülü ağır- endüstriyel dünyasında gerçekleşir. Filmin gündeminde herhangi bir radikal amaç yoktur; film yalnızca balıkçılara İngiliz toplumunun payandaları olma onurunu bahşetmek ister. Drifters'da kameranın önündeki işçileri tanır, yüzlerini görür; emeklerine şahit oluruz ama gene de onları ayrı birer karakter olarak değil, geniş işçi sınıfının birer temsilinden ibaret olarak görürülür.

Edgar Anstey ve Caval Cavalcanti gibi yönetmenler Grierson'un çektiği *Drifters*'ın dünyasına yakınlaşan filmler çekmişlerdir. *Coal Face* ve *Granton Trawler* bu filmlerin en iyi iki örneğidir.

Bu yapımlar işçi sınıfına odaklanmış; kömür işçilerinin kasvetli ve zorlu mücadelesine bir bakış sunmuşlardır. Bu belgesellerle birlikte Basil Wright'ın Londra'dan Glasgov'a giden bir posta treninin yolculuğunu merkezine aldığı ve etik ve estetik bir tartışma gerçekleştirdiği filmi *Night Mail*'i ikonik filmler arasında gösterebiliriz. 1937 yılında çekilen *The Sawing Of Believed* ve *Drifters* ile belli başlı benzer öğelere sahip olan 1938 yapımı *North Sea'*de ise daha gelişmiş bir anlatım dili kullanılmıştır. (Saunders, 2018; Türten, 2017)

Toplumsal belgesele daha yakın filmler çeken Arthur Elton ve Edgar Ansty sosyal konulara çözüm arayan filmler üretmeye başlamışlardır. *Enough to Eat* (1936), *The Small Smoke Menace* (1937) ve *Children at School* (1937) bu filmlerin iyi örneklerindendir. Who Sing Problems belgesel sinemaya şu çok kritik katkıyla öncülük etmiştir:

> Bütün belgesel ekibi büyük ve ağır ses ekipmanlarını çekim yapacakları yerlere götürüyor ve katılımcılarla yerinde görüşme düzenliyorlardı. Bu natüralist yaklaşım, izleyicinin ele alınan konuyu daha büyük bir derinlikle anlayabilmesi için gerekli olan bağlamı yaratmaya yarıyordu; ve bu bağlam sözü edilen filmde Londra'nın kenar mahalleleri idi. (Saunders, 2018, 56)

Günümüz sinema anlatımıyla karşılaştırıldığında o dönemki anlatı yapısı seyirciye gülünç gelecektir. Belli bir duyarlılığa sahip olan ama siyaseten tarafsız bir noktada

durmaya çabalayan yapımcılar ele aldıkları konulara belli mecburi sebeplerden dolayı uzak durmuşlardır.

Filmlerde konuşmacıların önceden belirlenmiş, prova edilmiş ifadeleriyle kendini gösteren otosansür ve siyasi korkunun arkasında sponsorların, kurumsal destekçilerle kurulan ekonomik ilişkilerin olduğu tartışılabilir. Aynı zamanda da devlete karşı duyulan bir sorumluluk faktörünün dile getirilmesi de mümkündür. "Halkı bilgilendirmede ve eğitim sürecinde kitle iletişim araçları ve belgesel sinemadan yararlanılmalıdır." diyen Grierson'un anlayışına göre, uygun ve verimli çalışmaların ortaya çıkabilmesi için genç sinemacılar eğitilmelidir. "Grierson, enerjisini film çekmekten çok, Robert Flaherty, Paul Rotha, Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Harry Watt, Edgar Anstey'in de aralarında bulunduğu genç yönetmenlere yardım ederek harcamış ve bu grup ileride İngiliz Belge Okulu olarak anılacak okulun temellerini atmıştır." (Coşkun, 2001, 164)

Belgesel sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan bu ekip uzun yıllar boyunca konu üzerine çalışmalarını sürdürmüştür.

1917 yılında kurulan İngiliz Belge Okulu'nda (EMB) iki yüze yakın film üretilmiştir. Aynı yıl ortalarında Empire Marketing Board faaliyetlerini durdurmuştur. Okul çatısı altında olmasa bile Genel Posta İdaresi adıyla üretimlerini durdurmuştur. Yaklaşık 20 yıl sonra belgesel tarihinin önemli isimli olarak anılacak olan John Grierson, Basil Wright, Arthur Elton ve Stuart Legg'in Posta İdaresi'ndeki çalışmalarını sonlandırmaları ve Film Merkezi'ni kurmalarıyla birlikte dağılmıştır. (Coşkun, 2001, 69)

1930'lu yıllar belgesel sinemanın imgesel sinemadan keskin olarak ayrışmaya başladığı; belgesel türünün belgeleme, kayıt altına alma, arşivleme özelliklerini kullanarak sanatsal bir form biçimini aldığı ve kendisini kanıtladığı yıllardır.

> Grierson "Belgesel Film Üzerine: Belge Filmin Baş İlkeleri (1935) makalesinde o güne kadar doğal malzemeyi kullanma benzerlikleri nedeniyle eğitim filmlerden haber filmlerine dek pek çok filmin belgesel olarak değerlendirildiğinde dikkat çeker. Gezi, doğa, haber ya da eğitim filmleri hepsi farklı amaçlar ve yöntemlerle kurgulanan filmlerdir. Grierson'a göre belgesel sinema onlardan farklı ve yüksek bir türdür, materyallerin betimlenmesinden düzenlenişine kadar pek çok noktada yaratıcılık gereksinen bir sinemadır. Belgesel sinema gerçeğin bütünüyle yansıtılmasından çok soyutlanarak aktarılması ilkesiyle hareket eder. O nedenle belgesel yönetmeni konuyam /gerçeklerle dair bilgi ve formasyonu üzerinden yorumuyla filmini inşaa eder. (Susam, 2015, 27)

Belgesel ve gerçeklik meselesi üzerine farklı yorumlar getiren Grierson; biçim, yaklaşım ve tarz bakımından farklı bir bakış açısı geliştirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sürecinde de üretimlerini sürdüren İngiliz Sineması Crown Film Unit, önceki adıyla EMB film grubu, uzun yıllar boyunca tek bir hedef için çalışmışlardır. Grierson'un etrafında olan belgeselciler Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Edgar Anstey, Humphery Jennigs, Alberto Cavalcanti ve Stuart Legg gişe başarısını önemsemeden tek bir amaç için film çekmişlerdir. Bu ekibin çektiği filmler değerlendirildiğinde Dev İngiliz Endüstrisi ve imparatorluğun bir tür çerçevesini çizmişler ama herhangi bir dönüşümün önünü açmamışlardır.

Grierson ekolünden gelen yönetmenler olarak gruplayabileceğimiz filmciler asil bir tavırla samimi ama biraz da mesafeli bir biçimde işçi sınıfının çabalarını romantize edilmiş bir biçimde sunuyor diğer taraftan da işçilere bir tür stereotip ve kurban rolünden fazlasını vermiyordu. Onlara parasal kaynak sağlayan sponsorların arzu ettikleri gibi sistemi koruma amacı taşıyorlardı. "Ham hayattan alınma hikayeler ve spontane hikayelerin geçerliliğinde bir erdem gören Grierson ve arkadaşları, sürekli olarak hedeflerine ulaşmak konusunda başarısızlık gösterdiler ve eserleri bıktırıcı bir karakter kazanmaya başladı." (McDonalds, Cousin, 1998, 97)

Belgesel sinema tarihinde her ne kadar etkisi altında kaldığı Sovyet sinemasının ikonik isimlerinden Dziga Vertov'un hayatı haberi olmadan yakalamak düşüncesine çok az önem verse de, sırtını saf gerçeklikten uzağa; senaryolara, setlere ve stüdyolara fazlasıyla dayasa da, İngiliz Belgesel Hareketinin sinema tarihindeki etkisi oldukça hissedilir olmuştur.

William Glynn, "İngiliz Belgeselcileri kendilerini ilerici bir bakış açısına sahip sosyalistler olarak tanımlıyor, öte yandan kendilerini otosansüre ve türlü kısıtlamalara yönelten muhafazakar bir devlet bürokrasisi içinde çalışıyorlardı." (Chanan, 2007, 143)

İngiliz Belgesel Hareketi belgesel form üzerine sadece içerik üretmemiş aynı zamanda da bir çok teorik makale çıkarmıştır. Grierson ve Paul Rotha'nın yazdıkları büyük bir önem taşımaktadır.

> Grierson'un "Toplumsal Gözlem Maceraları (Balsam: 1973, 38) üzerine uzun uzun yazdığı ve hafif bir bağnazlık hissettiren makaleleri antolojilerde ki yerlerini hala korumaktadır. Rotha'nın eseri Documentary Film (1935) ise yönetmenin yaratıcı bağlamını açıklamaya adanmış bir erken dönem klasiğidir. Grierson'un geleneğinin hatalarını ikna edici bir şekilde özetleyen Mike Wayne şunları yazar: Grierson'un

> vizyonu endüstriyel ve toplumsal süreçlerin her daim düzenli ve kontrol altında tutulduğu, kargaşadan eser barındırmayan bir imparatorluğun hüküm sürdüğü bir dünyadır. (2002, 82) Griersoncuların en yaratıcısı olan Cavalcanti "B" ile başlayan o kelimeden sakınmakta belki de akıllıca davranmıştı. 1930'ların hafızalarda en çok yer etmiş EMBGPO filmleri Grierson'un tercih ettiği kimi zaman ciddi ya da küçümseyici olabilen "gerçekçiğin sinemasından" çok, yaratıcılığa büyük önem atfeden filmlerdir. "Belgesel sözcüğünden nefret ediyorum." Bana tozlu ve sıkıcı geliyor. (Winston, 2008, 15)

İngiliz Belgeselciliği hem çekilen filmlere hem de teorik üretimlere bakıldığında kendi yolunu ararken, hem idealist bir çizgiyi takip etmeye çabalayan hem de devlet otoritesini ve ekonomik olarak destek aldığı sponsorların onay vereceği bir yapıyı sürdürmeye çalışan bir sisteme sahiptir. Bu durum, belgesel filmin tanımını ortaya koyduğu gerçeklik meselesinde yaklaşımda büyük bir ikilem yaratmıştır. (Akbulut, 2012; Saunders, 2018; Türten, 2017)

Savaşın ayak sesleri duyulmaya başladığı 1930'lu yıllarda İngiliz Belgesel Hareketinin öncü isimlerinden John Grierson Kanada'ya gönderilmiştir. Orada Milli Film Kurulu-NFB'yi kurmuş ve savaş boyunca ve sonrasında belgesel film üretmeye devam edecek bir organizasyon oluşturmuştur. NFB sonrasında bütün dünyaya öncü olacak bir model olarak bilinecektir.

### *3.3.* Avrupa Avangardı ve Şehir Senfonileri

Modernist dalga, 1900'lü yılların başında Avrupa'yı sarmaya başlamıştır. En büyük etkisini görsel sanatlarda görmeye başladığımız dönemde hareketin, gerçekliğin ve algının doğruluğu toplum tarafından sorgulanmaya başlamıştır.

Belgesel sinemanın ilk döneminde, kamera, aynı anda pek çok fotoğraf çekebilen ve o çektiği fotoğrafları belli bir hızla tekrardan gösterebilen gelişmiş bir çeşit fotoğraf makinesiydi. Bebeğin mama yiyişi, trenin gara girişi, denizin dalgaların kayıt altına alınması henüz farkında olunmasa da, belgeselin temeliydi. Bu adımlarla belgesel türü şekillenmeye başlamıştır.

Bütün sanat dünyasını ve tabii ki sinemayı da etkileyen sürrealizm, kübizm ve fütürizm gibi birçok akım bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu akımlar içinde üretimde bulunan kişiler sanata ve sinemaya farklı anlamlar yüklemişlerdir. Sanatın taklitten öteye gitmesi gerektiğini savunuyorlardı. Sinema dünyası için deneysel işler üretme hevesinde olan sanatçılar için bir tür sıçrama tahtası görevi görmüştür. Sovyet

sinemasının iki öncü ismi Vertov ve Shub'un filmleri bu yaklaşımın ilk örnekleri olarak gösterilebilir. (Saunders, 2018, 50)

1920'li yıllarda bütün dünya üretilen işlerden etkileniyordu. Alman yönetmen Walter Ruttmann Sovyetlerde ve İngiltere'de yapılan işlere paralel olarak belgesel filmlere yeni bir yaklaşım getirdi. Bu yeni yaklaşımla beraber; senfonik belgesel, şehir senfonisi ve kent belgeselleri adı verilen yeni formlar ortaya çıkmıştır.

Şehir senfonilerinin en unutulmaz örneklerinden biri olan Berlin: Büyük Kent Senfonisi'ni Walter Ruttman 1927 yılında çekmiştir. Bu belgesel türünün ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Kent belgeselleri olarak adlandırılan Senfonik Filmler teriminine de literatüre kazandıran Ruttman'dır. Ruttman, farklı bir kurgu tekniği deneyerek (zincirleme montaj) Berlin üzerine bir senfonik film çekmiştir. (Gündeş, 1998, 77-78; Türten, 2017, 26)

Ruttman'ın filmi başarılı ve örnek oluşturan bir yapımdır. Şehrin gündelik yaşamı filmde başarılı bir biçimde işlenmiştir. Filmde optik efektler sıklıkla kullanılmıştır.

Ruttman'ın çektiği "Berlin: Büyük Kent Senfonisi" ile birlikte pek çok yönetmen de senfonik kent belgeselleri çekmiştir. Alberto Cavalcanti'nin Paris üzerine çektiği "Rien Ques Les Hourses", Jean Vigo'nun 1929 yapımı "On the Subject of Nice", 1929 yılında Amsterdam'da Joris Ivens'in yönetmenliğini üstlendiği "Rain" senfonik kent belgeselleri kategorisinde başarılı olan filmler arasında gösterilmektedir. (Saunders, 2018, 51)

Kent senfonilerinde görülebilecek olan ortak tema şehir ve insan ilişkisidir. Bu filmlerde metropolün ilgi çekici, tuhaf ve şık işleyişi gösterilmektedir. (Gündeş, 1998; Saunders 2018; Türten, 2017) Richard Balsam, şehri sıkışık, kirli, vahşileştirici ve inanılmaz olarak olarak tanımlar. Aynı zamanda da tuhaf, cazibeli ve güzel olduğunu ekler. Flaherty ve arkadaşlarının insanı doğayla romantik bir çatışma içerisinde gördüğünü avangart akımın içide olan yönetmenlerin ise insanları şehrin sokaklarıyla realist bir çatışma içerisinde hayal ettiğini söylemiştir. (Balsam, 1973, 28)

Farklı coğrafyalarda farklı şekillerde yorumlanan belgesel filmlere Avrupa'da çok daha başka bir bakış getirilmiş; soyut diyebileceğimiz filmler çekilmiştir.

> Fransız sanatçı Fernand Leger'in kübist filmi Ballet Mechanique'in (1925) bir çeşit soyut belgesel olduğu söylenebilir. Film dişli çarkların, gözlerin mutfak gereçlerinin şişelerin, manivaların ve muhtelif nesnelerin yakın plan çekimlerini ritmik bir düzende bir araya getirerek, bu nesneleri bağlamlarından çıkarıp kendi geşaltının çatısında toplar. Bunun öncesinde Alman Hans Richter ve İsveçli Viking Eggeling soyut fimle deneme denemeler

> yapmışlar, doğal ve bilindik nesnelerin fotoğraflarını keşif ve manipülasyon yoluyla "yaratıcı bir senteze" maruz bırakarak onları "gerçeklik parçaları" haline getirmişlerdir. (Barnouw, 1993, 72)

Mimarlar, ressamlar, fotoğrafçılar temel sanatlarla uğraşan sanatçılar büyük bir heyecan ve tutkuyla sinemayla ilgilenmeye başlamışlardır. Sinema bu sanatçılar için bir kaçış noktası olmuş onlara yeni bir üretim alanı oluşturmuştur. Bill Nichols, avangart sinema için "şeyleri sanatçının veya yönetmenin gözünden yeniden görmeye yaptığı vurgu muhteşem bir özgürleştirici potansiye sahipti." Demiştir. (Nichols, 2001, 90)

Avrupa Avangardı içinde sinema yeni bir yüz, yeni bir kimlik sahibi olmuştur. Artık sadece salt bir kaydedici olmaktan çıkıp elindeki görüntüleri yeni şiirsel biçimlere sokabilir hale gelmiştir. Sadece anlatımlı karakterinden sıyrılıp şiirsel bir form kazanmıştır. (Nichols, 2001, 90)

Avrupa Avangardı içinde sinema yeni bir yüz, yeni bir kimlik sahibi olmuştur. Artık sadece salt bir kaydedici olmaktan çıkıp elindeki görüntüleri yeni şiirsel biçimlere sokabilir hale gelmiştir. Sadece anlatımlı karakterinden sıyrılıp şiirsel bir form kazanmıştır. (Nichols, 2001, 90)

### *3.4.* Savaş Öncesi, Savaş ve Savaş Sonrası Dönem ve Propaganda Filmleri

Avangard sinemanın belgesel tarihinde egemenliği çok uzun sürmemiştir. Etkisini olmasa bile egemenliğinin sonunu getiren belli başlı bazı sebepler vardır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte senkronize ses teknolojileri film dünyasına girmiştir. Bununla birlikte filmlerde resim önemini kaybederken konuşmalar, diyaloglar yükselişe geçmiştir.

Sesli çekim stüdyolarına sahip olan film stüdyoları sektör içinde ticari üstünlük kurmaya başlamışlardır. (Saunders, 2018, 52- 55) Odağını görsellikte bulan Avrupa Avangard sineması bu süreç içinde büyük bir ikilem yaşamıştır.

Sanatçılar, ya radikal bir değişimle kendi özünden ödün vererek popüler ticari stüdyolar ve devlet için filmler üretmek zorunda kalmışlar ya da çok daha kapalı, anlaşılması zor daha içe kapalı filmler yapmışlardır.

Sinema tarihi içinde 1920'li yıllar "anlam" kavramının tartışıldığı zamanlardır. Pek çok kişi bu zaman dilimi için aşırı ve anlamsız tanımlarını kullanmaktadır. Fakat yine aynı dönem, sanatsal üretimler için müthiş estetik yeniliklerin kapısını açmıştır.

Avangard sinemanın bu ikilemle geçirdiği zaman sonraki dönemde toplumsal dinamiklerin ve dünya siyasetinin değişmesiyle birlikte farklı bir noktaya sürüklenmiştir.

Dünya büyük bir buhran ve kıtalar arası bir savaşa doğru gittikçe avangard sinemanın ortaya koyduğu fikirler ve izlediği yol büyük oranda sona ermiş toplumsal konuları odağına alan filmlere yerini bırakmıştır.

Avangard sinema koltuğunu büyük ölçüde toplumcu belgesellere bırakmış olsa da etkisi Atlantik Okyanusu'nun iki tarafında da hissedilebiliyordu. Önemli teorisyenlerden Bill Nichols'a (2001, 592) göre "ilkellik, "aktüalite", "deneysel film", "haber filmi" gibi tür tavırlar avangard sinemayla değiş tokuş yapana, avangard filmlerin önüne açana kadar kendi sesini bulamamıştır. (Nichols, 2001, 592)

> Bozup yenisini yapma yeteneğini kazanamadan belgesel sinema münferit bir retorik pratik haline gelemedi. Grierson'un "gerçekliğe yaratıcılıkla muamele etme" çağrısına modernist avangartçılardan daha büyük bir hevesle yanıt veren olmamıştır. Avangardın patlayıcı gücü tutarlılığı, istikrarı ve gerçekçi temsillerin doğallık iddiasını yıkar ve paramparça eder… "Gerçekçiliğin yaratıcılıkla muamelesi" bir kayıt tutma işi değil, yaratım işidir. (Nichols, 2001, 592)

Ayakları üzerine sıkı basan belgeselciler ise çalışmalarını daha ileriye götürmek için; toplulukların fikirlerini ve duygularını şekillendirebilmek için yeni teknolojilere entegre olarak ses efektlerini ve dublajı kullanmaya; ses ve görüntü arasında bir ortaklık kurmaya başlamışlardır. (Akbulut, 2012; Saunders, 2018; Türten, 2017)

Belgesel sinema geçirdiği bütün süreçlerde, bütün coğrafyalarda çok farklı şekillerde farklı amaçlarda üretilmiştir fakat belgesellere en fazla savaş dönemlerinde başvurulmuştur. Belgesellerin gücünü keşfeden hükümetler, kendi politikalarını olumlamak ve halklarını manipüle etmek amacıyla filmleri propaganda malzemesi olarak kullanmışlardır.

Propaganda kelime anlamı olarak toplulukların düşünce ve davranışlarını etkilemek amacıyla önceden planlanmış mesajlar bütünüdür. Tarafsızlıktan söz etmek mümkün değildir. En temelinde kitleyi manipüle etmeyi amaçlamaktadır. Sanat, tek bireyi de

koca bir ülkeyi de aynı şekilde etkileme gücüne sahip olan nadir yollardan biridir. Özellikle yedinci sanat olarak anılan sinema bunun en açık örneğidir.

İkinci Dünya Savaşı sürecinde devletler belgesellerin gücünü keşfetmişlerdir. "II. Dünya Savaşı ile büyük bir patlama yapan propaganda belgesel filmleri önceleri eğitim amacıyla kullanılırken daha sonraları içine hile ve saptırmanın katılmasıyla belgesel niteliğini kaybederek yozlaşmıştır." (Öngören, 1991, 34)

Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği, Nazi Almanya'sı teknik olarak parıltılı konu olarak milliyetçiliği ve militarizmi insanlara pompalayan filmler çektirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde Hitler Almanyasında propaganda sineması en önemli değişimlerinden birini yaşamış; kalitesi düşük, sadece beyin yıkamaya yönelik filmler üretilmiştir. Bu durum sadece Almanya ile kısıtlı kalmamıştır; siyasi olarak rakip olan iki ülke Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya çektirdikleri propaganda belgeselleri üzerinden ayrı bir savaş yürütmüşlerdir. (Akbulut, 2012; Saunders, 2018; Türten, 2017)

"Nazi Almanyası'nda Goebbels'in kontrolü altında yürütülen propaganda programında savaştan önce ve savaş sırasında pek çok mide bulandırıcı, rahatsızedici filme imza atılmıştır; Fritz Hippler 'nefes kesici bir şekilde tiksindirici'" olarak tanımlamıştır. (Barnouw, 1993, 141)

*The Eternal Jew/ Der Ewige Jude* (1940) antisemitik hareketin ilk örneklerinden biridir. Nazi Almanyası'nın en çok dikkat çeken iki belgeseli Adolf Hitler'in en beğendiği yönetmenlerden olan Leni Riefensthal'in çektiği *Triumph des Willens/ Triumph of the Will* (1934) ve *Olympia* (1938) isimli filmleridir. (Saunders, 2018, 61)

Belgesel tarihi boyunca, propaganda belgesellerinde adını sıkça duyuran Alman Sineması'nda Leni Riefensthal dışında hiçbir sinemacı film üretmemiştir. Koyu bir Nazi taraftarı ve Adolf Hitler'in yakın çevresinden olan yönetmen 1934 yılında Hitler'in özel isteğiyle yapılan; Nazi Partisine ait kongre ve etkinlikleri belgelemek amacıyla *İradenin Zaferi'ni* çekmiştir. Daha önceleri dağ belgeselleri çeken Riefensthal görüntüyü kullanma konusunda gerçek bir deha olarak görülmektedir (Akbulut, 2012, 43).

> İradenin Zaferi 1934 yılında, tarihi mimarisiyle ünlü Nürnberg kentinde çekilir. 114 dakika uzunluğa sahip olan filmin yapımı Riefenshtal'ın kendi şirketi Leni Riefensthal Production tarafından gerçekleştirilir ancak arkasında UFA'nın sağladığı dev bir kameraman ve teknik kadro desteği vardır. Hava çekimleri, aynı sahneye ait genel plan, yakın plan ve açı çekimleri, ancak çok sayıda kameramanla mümkün olabilecek bir

> durumdur zira Nazi Partisine ait etkinlikler gerçek zamanlı ve kurgusuz olarak kaydedilmek zorundadır. Film Hitler'i ve Nazi rejimini muhteşem bir görsellikte yücettiğine şüphe yok … Bunun adı her ne kadar "faşist estetik" de olsa, sinema adına tam bir başyapıttır. (Akbulut, 2012, 44)

İradenin Zaferi Nazi ideolojisini övüp, faşizmi pompalamak için yapılmış olsa da sinema tekniği ve estetiği anlamında oldukça dikkat çekici bir iştir. Günümüz sinemasında jimmy jib, dolly, şaryo vb aygıtlarla yapılabilen kamera hareketleri ve çekimlerini o dönemde filmde görmek mümkündür. *İradenin Zaferi'*ni tarihte önemli bir noktaya taşıyan başka bir ayrıntı ise senaryosunu avangard sinemanın öncü isimlerinden Walter Rutmmann'ın kaleme almış olmasıdır. Rutmman'ın 1927'de çektiği *Berlin: Bir Kent Senfonisi* senfonik belgesellerin ve Alman Dışavurumcu sinemasının en önemli örneklerindendir. Bütün sanatçıların, üslupların ve coğrafyaların birbirini etkilediği gerçeği göz önüne alındığında İradenin Zaferi'nde Sovyet Sinemasının öncü isimlerinden Vertov estetiğinin etkisini görmek şaşırtıcı değildir. (Akbulut, 2012; Saunders, 2018)

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Nazi Almanyası'nın faşizm propagandası amacıyla, sipariş ederek çektirdiği belgeseller karşısında savaşın başlamasıyla birlikte değişen dönemin ruhunu yansıtabilmek adına belgesel de değişime uğramıştır. Kapitalist düzene karşı çıkmak isteyen yönetmenler faşizm karşıtı bir cephede kendilerine yer bulmuşlardır. Kurgu konusunda iddialı yönetmenler ise savaş sürecinde tüm yeteneklerini belgesel filmleri çekerek sergilemişlerdir.

Frank Capra: "Tek başıma oturmuş düşünüyordum. "İradenin Zaferi'ne karşı nasıl bir karşı atak geliştirebilirdim? Sözde 'üstün ırk'a karşı irademizi diri tutacak bir karşı atak?... Bu işte tek başımaydım; ne stüdyo vardı, ne ekipman ne de profesyonel" demiştir" (Akbulut, 2012, 53)

Capra, İradenin Zaferi'nin nasıl bir propaganda örneği olduğunu ve neden özellikle onu rakip seçtiğini ilginç bir ifadeyle açıklar: "İradenin Zaferi'nde hiçbir silah ateşlenmiyor, bombalar düşmüyor. Ama, direnecek olan iradeyi yıkmaya yönelik psikolojik bir silah kullanıyor. Ölümcül tek silah buydu." (Akbulut, 2012, 53)

Amerika'nın en önemli propaganda belgeseli dizisi olan *Why We Fight* serisi genellikle haber görüntülerinin derlemelerinden oluşturulmuştur. Cephe ve cephe gerisinde çekilen gerçek aktüel görüntüler bir harita üzerinden grafikler yardımıyla ve üst ses kullanımı yani bir anlatıcı ile sunulmuştur. Almanya'da çekilen

filmlerin aksine sinemaya herhangi bir estetik yenilik veya teknik getirmemiştir ama Capra'nın amacı zaten bu değildir. 1942- 45 yılları arasında yedi bölümde çekilen film 1942 yılında Akademi Ödüllerinde "En İyi Belgesel Oscar"ını kazanmıştır. (Akbulut, 2012; Saunders, 2018; Türten, 2017)

Savaş döneminde çekilen propaganda belgeselleri belgesel filmciliğin özüne ciddi anlamda zarar vermiştir. 1940'lı yılların sonu 50'li yılların başında belgesel filmcilik hem ruhen hem de nitelik anlamında çöküş yaşamıştır. Özünü gerçekten alan bir tür gerçekten sapmış kişilerin ve ülkelerin isteğiyle üretilir hale gelmiştir.

Bu yıllar sadece belgesel filmlerin içeriği için değil seyirciyle buluştuğu alanlar bakımından da değişime uğradığı yıllardır. Televizyonun toplumun hayatına girmesiyle haber filmlerine gerek kalmamış; yeni bir belgesel tarzı hakimiyetini hissettirmeye başlamıştır. (Saunders, 2018, 62-68)

### *3.5.* Gözlemciler: Sineklerin Yükselişi ve Yeni Gerçek Sinema

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında oldukça parlak olan propaganda belgeselleri savaşın bitmesiyle önemini kaybetmiş yerini haber belgeselleri almıştır. Bu belgesellerin gösterimi çoğunlukla beyaz perdede değil televizyon ekranlarından olmuştur. 1950'li yılların sonlarına doğru İngiltere, Fransa, Kanada ve ABD gibi ülkelerde bazı yönetmenler bu tarz programlara dinamik ve zorlu bir alternatif oluşturmaya çabalamışlardır. Bu çalışmaları kimi zaman başarısızlığa uğrasa da yeni bir tarzın kapısını aralamıştır. Geliştirdikleri belgesel formunda filmler sırtını tamamen gözlemci dürtülere dayamışlardır. Teknolojik gelişmelerle yakın ilişki içerisinde olan bu tür filmler tüm güçlerini gelişen teknolojiden almasalar da, bu gelişmelerden yararlanarak "sokağa inmenin" önünü açmışlardır. (Akbulut, 2012; Öngören, 1991; Saunders, 2018; Türten, 2017)

> Bu yeni belgesel akımının en belirgin özelliği, sokağa inip eylemin, hareketin içinde olmanın gereğine duyduğu inançtı. Hafif kameralarla başlayıp kısa bir süre sonra taşınılabilir senkronize ses ekipmanlarının da dolaşıma girmesiyle üç ayak ve kamera arabalarına duyualan bağlılık ortadan kalkmış, yönetmenler (ve İtalyan yeni-gerçekçilerini takip eden kimi Fransız filmseverler) için bir mekana saplanıp kalmadan film yapma imkanı doğmuştu. (Saunders, 2014, 68)

Bill Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş kitabında belgesel filmleri açıklayıcı, şiirsel, gözlemci, katılımcı, dönüşlü ve edimsel olarak altı farklı şekilde gruplamıştır. Nichols, gözlemci belgeselleri klasik anlatıma ve şiirsel bir ifadeye sahip, izleyen, dinleyen,

gözlemleyen, çıkarımlar yapan ve öğrenilenin sözel olmayan bir algılaması olarak ele alan üst ses kullanımından kaçınan, doğrusal devamlılığı olan bir anlatımı benimseyen ve izleyicisine gördüğü duyduğu hakkında kendi kararını verme şansı veren bir tür olarak tanımlamıştır. (Nichols, 2017) Belgesel formunun farklı biçimleri özellikle açıklayıcı ve şiirsel türler genellikle ilginç bakış açılarını biçimsel motifler oluşturmak için kamera önündeki objeleriyle doğrudan bir bağ kurmaktan vazgeçmişlerdir. Yönetmenlerin kendi görüş ve düşüncelerini izleyicilere aktarmak amacıyla ham malzemeleri kullanmışlardır. Peki bütün bunları bir kenara itip kameranın "gözlemlediğini" gösterselerdi nasıl bir tür ortaya çıkardı?

> Pek çok yönetmen açıklayıcı ve şiirsel biçemlerin sahneleme, düzenleme ve kompozisyon üzerinde sağladığı her türlü denetim biçiminden vazgeçmeyi seçmiş, bunun yerine, yaşamı olduğu gibi hiçbir tamamlayıcı müzik ya da ses efekti içermeyen, ara başlıklarla, tarihsel yeniden sahnelemerle, kamera için tekrar edilmiş davranışlara, hatta röportajlara bile yer vermeyen filmlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Gördüğümüz, gerçekleşmekte olandır ya da bize öyle gelir. (Nichols, 2017, 190)

İngiliz Belgesel Sinema tarihinde çok kısa bir süre için sesini duyurma ve yaşama şansı bulan İngiliz Özgür Sinema Hareketi kendi dönemi içinde proleter sınıfı daha yeni ve lirik bir biçimde betimleme amacı taşımıştır. Özgür Sinema Hareketi, Griersoncu geleneğin tersine işçi sınıfını sadece ortaya koydukları emeğe indirgemiyordu. Çöküşe geçen imparatorluğun yanında yeni oluşan sosyal devlet; yaşanan bir sanat devrimi ile birlikte yeni şiirsel bir belgeselcilik türünün doğumuna şahit olmuştur. Lindsay Andreson, Karel Reiz, Lorenza Mazetti ve Tony Richardson'ın içinde olduğu öfkeli genç adamlar olarak adlandırılan grup ileriki dönemlerde oldukça popüler olacak olan "kitchen-sink drama" (yerel gerçekçilik) ekolünden gelen filmler çekmişlerdir. Özgür Sinema Hareketi'nin çalışmaları belgesellerin yeni tarzının ve teknolojiyle yükselişinin canlı ve dikkate alınacak örneklerini sunmuştur. Özgür Sinema Hareketi'nin, Anderson ve arkadaşlarının yazdığı manifesto da grubun amacını açıkça ortaya koymuştur. "Sinema için fazla kişisel olmak diye bir şey söz konusu olamaz. Görüntü konuşur; sen onu kuvvetlendirir ve yorumlarsın. Büyük önemli değildir. Mükemmellik bir amaç olamaz. Tavır, tarz demektir, tarz ise tavır." (Saunders, 2018, 71)

Özgür Sinema, uymacılık (konformizm) karşıtlığından geleneklere katlanamamasından ve şehir hayatının sebep olduğu kederden oluşmuştur. Teknolojinin kullanımı kimi teknik zorlukların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ses ve görüntü senkronizasyonu tam tutmamış, film ekibi belgesel içindeki

konuşmacıların sözlerinden parçalar alarak çeşitli müzik öğeleriyle birleştirmiş; görüntülere eşlik edebilecek ses bantları oluşturmuşlardır. Bu bantların yarattığı ruhani zıtlık görüntülere yorum getirmiş ve onları kuvvetlendirmiştir. Bu daha dikkat çekici, vurucu filmlerin ortaya çıkmasına sebep olmuş fakat filmleri belgesel olmaktan uzaklaştırmıştır. Belgeseller gerçeklik üzerinedir ve gerçeğe uyumluluğunu kaybeden filmler oldukça tartışmalıdır. *Momma Don't Allow* (1955), *Every Day Except Christmas* (1957), *We Are the Lambeth Boys* (1958) Özgür Sinema Hareketi'ni temsil eden en önemli üç filmdir. (Saunders, 2018, 71-73)

Özgür Sinema Grubundan çıkan çoğu film lirik tarafını Jennings'e, kahraman olmayan "sıradan insanı" önemli kılma, kıymetlendirme çabalarını ise Grierson'a borçludur. Proleter sınıfı sinema ekranına getirme konusunda önemli bir yol kat eden ÖSH kendi anlatısını yaratmış ve savaş sonrası yeni kurulan İngiltere'nin değişmekte olan karakterini gençlik kültürüne dokundurarak yepyeni ve biraz da belirsiz bir döneme taşıma isteği duymuştur. Elindeki kanıtları daha anarşist bir tavırla kullanan belli bir bireyselci tarz yakalama imkanı sunmuştur. John Berger, Özgür Sinema Hareketi üzerine düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

> Özgür Sinema yeni bir vizyon için ilham veriyor. Belli bir formalizm dönemini geride bırakan her sanat türü kendini yeniden canlandırmak için… yüzünü gerçekliğe çevirir. Bununla beraber gerçekliğe karşı takındıkları tavır ve ona getirdikleri yorum kendi zamanlarının ihtiyaçlarınca belirlenir. Bu yüzden gerçekçiliği bir tarz olarak tanımlayamayız. Gerçekçilik hiçbir zaman bir önceki geleneğin koşulsuz bir kabulü olamaz. (Biressi, Nunn, 2005, 44)

İngiltere'de Özgür Sinema Hareketi gözlemci belgeselciliğe göz kıparken Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sırasında büyük bir ivmeyle yükselişe geçen belgesel filmler savaşın bitmesiyle önemli ölçüde azalmıştır. Savaş sonrası dönemin kayda değer filmleri İtalyan Sinemasından çıkan Yeni Gerçekçilik akımının etkisiyle üretilen filmlerdir. "Fransız doğalcılığı, Sovyet Toplumcu Sineması ve İngiliz Belgesel Okulu'nun deneyimleriyle sinemadaki tüm gerçekçi akımların İtalyan savaş sonrası toplumun sorunlarına uygulanmasıyla doğan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın habercisi, 1942'de çevrilen Luchino Visconti'nin *Osseione (Saplantı)* adlı filmdir." (Öngören, 1991, 99) Cesaere Zavattini Yeni Gerçekçilik Akımı'nın kuramcılardan biridir. Onunla birlikte bu akım içinde film çeken yönetmenlerin arasında Frederico Fellini, Roberto Rosselini, Vittirio de Sica yer almaktadır. (Öngören, 1991, 100-101)

Roberto Rosseli'nin yönetmenliğini üstlendiği *Rome Citta Aperta (Roma Açık Şehir)* bu akımın belgesel türündeki ilk örneğidir. 1946'da *Vittorio de Sica'nın Sciuscia*

*(Kaldırım Çocukları), Paisa* (1946), bu akımı içinde çekilen örnek olarak gösterilebilecek belgesellerdendir. *Rome Citta Aperta* (*Roma Açık Şehir*) İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi işgali altındaki insanların ortak direnişini anlatmaktadır. Belgesel sinema ve kurgusal filmlerin sınırında gezinen Roma Açık Şehir çok az profesyonel oyuncuyla, düşük prodüksiyon bütçesiyle, olanak verilen yer ve zamanlarda genellikle gizli çekimlerle gerçekleştirilmiştir. (Öngören, 1991, 99)

> Belgesel film türünün içinde savaş sonrası İtalya'da başlayan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın etkisinde yapılan filmler öykülü filmler olarak kabul edilmekle birlikte, toplumsal konulara önem verişi, aktör olmayan kişileri kullanması, gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekanlarda yeniden yaratması özellikleriyle bir tür belgesel film kabul edilebilir. (Levin, 1971, 21)

Savaş karşıtlığı, direniş, nasyonal sosyalizmin toplum üzerinde kurduğu baskının toplum üzerindeki etkisi, oradaki yaşam, gecekondu ve güneydeki toprak sorunu, işsizlik ve karaborsa Ceseare Zavatti'nin liderliğini yaptığı belgesel film yönetmenlerinin ve sinemacılarının başlıca ilgilendiği, büyük bir yüreklilikle üzerinde durdukları konulardı. (Gündeş, 1991, 102)

> Zavattini fantasizi ve yapmacılıktan uzak olarak günlük gerçeğe doğrudan yaklaşan dramatik yapının yer almadığı, daha çok küçük olaylar üzerine kurulu filmler yapar Hiçbir anlatım sergileyemeyeceğini düşünen Zavattani, filmin bir insanın yaşamındaki 90 dakikayı göstermesi gerektiğini düşünmüş ve gerçeklerle insanlara sonuna kadar inanmıştır. (Mamber, 1974, 14 - 16)

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde belgesel olarak adlandırabilecek filmler çekilmiştir fakat bunlar Mussoli'ni liderliğinde faşizmin hüküm sürdüğü topraklarda yaratıcılığın çok ötesinde niteliksiz işlerdir. Bir sınıflandırmaya konmaları mümkün değildir. Gene de yeni gerçekçilik akımının etkisiyle belgesel film geleneğinde filmler üretilmiş, akımda yer alan bu işler toplumsal konulardaki patlamayı, oyuncu olmayan kişileri ve yeniden yaratılan öyküleriyle, doğal ve gerçek yerlerdeki insanların hayatlarının gerçek aktarımına dayanmıştır. Levin'e göre Gerçekçilik Akımı Amerika'da film çeken sinemacıların filmleri ciddiye almasına yardımcı olmuştur. Cesur ve genç yapımcılara filmlerini çok daha ucuza çekebileceklerini, masumiyetten uzak, hile dolu pahalı ekipmanların kullanıldığı Hollywood Stüdyoları dışında da bir üretim alanı olduğunu göstermiştir. "Barnouw'a göre savaş belgesellerinin etkisinde kalmakla birlikte öykülü filmlerin bağımsızlığını gösteren bu filmler belgesel olarak isimlendirilirken her halde belgeseller tarafından savaş sırasında kazanılan statüyü yansıtmak istiyordu." (Barnouw, 1974, 185)

Yeni Gerçekçi Akımı'nı genel hatlarıyla özetlemek gerekirse;

- Toplumsal sorunlara önem verir.
- Toplumsal sorunlar ekseninde kendi natural ortamlarında insani ve dürüst bir şekilde işlenmeye çalışır.
- Pahalı prodüksiyonlar yerine ucuz ve daha küçük boyutlardaki araçlarla çalışmak tercih edilir.
- Aktörlerle çalışmak genellikle tercih edilmez.
- Film içinde yer alan kişiler kendi hayatlarını özgün bir biçimde canlandırır. Söyleşileri, röportajları kendi içlerinden geldiği gibi gerçekleştirirler.
- Siyah beyaz filmler çoğunluktadır.
- Film hileleri asgari sayıda kullanılır. Genellikle kullanmamak tercih edilir.
- Filmin akışı, hayatın içindeki doğal akışa uygun olarak dramatik yapıya oturtulur.

Yeni bir belgesel türü olarak kabul gören Yeni Gerçekçi Akım sadece İtalya'da değil dünyanın başka taraflarında da özümsenerek bu özellikleri taşıyan filmler çekilmiştir. Fransa'da yerel çekimlere dayanan 1945 tarihli Bataille du Raile (Raile Savaşı) Almanya'dan Wolfrang Statuttle'in yönettiği Die Mörder Sind Unter Uns (Katiller Aramızda) ve İsviçre'den 1948 yılında çekilen The Search (Arayış) Avrupa ülkelerinden Gerçekçi Akımın en iyi örnekleridir. (Gündeş, 1991,101- 102)

Gerek İngiltere'de gerek Amerika'da gerekse Avrupa Sineması'nda etkisini göstermiş bu akım içinde çeşitli filmler üretilmiştir. Gerçekçi Akım'ın gerçekle ilişkisine bakıldığında objektif anlamda "hakikati" değil kendi kurguladığı gerçeği sunmuştur. "Duvardaki Sinek" hiçbir zaman tam olarak görünmez olmayı başaramamıştır bunun yanında da her şeyi görmeyi tam bir gerçeklik sunmayı da başaramamıştır.

Stella Bruzzi, "Gözlemci gerçekçiliğin savunucularının ortaya koyduğu şekliyle belgesel, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir hayaldir… Belgesel, bir temsilden ibaret olduğu ve imge ve olay arasındaki boşluğu asla kapatamayacağı gerçeğiyle yaşamak zorundadır." (Bruzzi, 2005, 217)

### *3.6.* Melez Formlar: Yeni Kişilikler ve Yeni Belgesel

1990'lı yıllar belgesel filmlerin gişede daha görünür olduğu, başarı kazandığı nitelik ve nicelik bakımından daha iyi işler ortaya konduğu dönemdir. Yönetmenler, film

yapımcıları daha açık bir vizyon ve özgür bir bakış açısıyla savaş döneminden sonra farklı konuları ve grupları kameranın önüne alan filmler üretmeye başlamışlardır.

Daha kişisel filmlerin ortaya çıktığı bu dönemde teknolojik gelişmeler ve toplumsal hareketler de belgesel sinemanın değişiminde önemli rol oynamıştır. "İkinci Dünya Savaşı'nı veya büyük buhranı yaşamamış genç nesil kendi sıkıntılarını, buhranlarını yaşamaya başlamışlardı." (Ellis, Mclane, 2007, 28)

Akademik çevrede de kendine yer bulan belgesel sinema kendi geleneklerine karşı daha alaycı ve haylaz bir tutum sergilemiştir. İfade özgürlüğünün yükseldiği bu dönemde belgesel filmlerde kendi tarihini eleştirir hale gelmiştir.

Gözlemci tür (Cinéma vérité), belgesel tarihi içinde sıkça tartışılmış ve eleştirilmiştir. Amerikalı belgesel yönetmeni Erol Morris ve onun zamandaşları gözlemci sinemanın belgesel filmleri geriye götürdüğünü savunmuşlardır.

> Cinéma vérité akımının belgeselciliği yaklaşık olarak yirmi otuz sene geriye götürdüğünü düşünüyorum. Bu akım, belgesel filmleri gazeteciliğin bir alt türü olarak görüyor… Neden belgesel filmler de kurgu sinema gibi kişisel olmasın, kameranın arkasındaki gözden, yönetmeninden izler taşımasın ki? Tarz ya da anlatım size hakikatin garantisini veremez. Hiçbir şey hakikati garanti edemez. (Arthur, 1993, 127)

Saf bir gerçeği göstermenin anlamsız ve imkansız olduğunu savunan bir grup Cinéma vérité'yi (doğrudan sinema) muhasebeci hakikati verdiğini öne sürerek eleştiriyordu. Belgeselci Michael Chanan "belgesel dilindeki kritik bir değişimin, neredeyse epistemolojik bir kırılmanın yaşandığının; geçmişteki nesnellik duygusunun naif ve demode olarak görüldüğünün onun yerine yönetmenin filmi içindeki öznel, kişisel kimliğinin öne sürüldüğünün" altını çizmiştir. (Chanan, 2007, 241).

Siyasal ve sosyal alanda insan haklarının savunuculuğunu yapan bu yeni belgesel anlayışı, "kimlik politikaları hareketi ve bu hareketin ilkeleriyle sıkı bir bağ kurmuştur." (Nunn, Biressi, 2005,74)

İçerik bakımından daha toplumsal konulara kişisel bir taraftan bakan yeni belgeseller teknik anlamda da farklılığa uğramıştır. 16 mm film çekimlerinin ucuzlaması, taşınabilir küçük kameraların yaygınlaşması, teknolojinin gelişmesiyle kablolu televizyonların evlere girmesiyle azınlıkların endişeleri ve kimlikleri gibi daha alternatif konulardaki filmler, izleyicilerin yaşamına sızmıştır. 1970'lerin başındaki yeni nesil belgesel yönetmenleri, 2. Dünya Savaşı ve Büyük Buhran'dan sonra kendi sıkıntılarını yaşamaya başlamış kişilerdir (Ellis, Mclane, 2007, 28).

Emile de Antonio'nun çektiği *Point Of Order* (1963), *Rush To Judgement* (1966) ve *Millhouse: A White Comedy* (1971) bu dönemin dikkat çeken, kayda değer, başarılı filmleridir. Jim McBride ve Kit Carson'un çektiği *David Holzman's Diary* (1968) ise çağdaş belgesel yöntemlerinin sahte bir yansıması olsa da video günlüklerinin ilk örneklerinden biri olarak gösterilebilir. (Saunders, 2018, 82)

Kit Carson filmde yönetmeni canlandırmaktadır ve cesur bir tavırla kamerasını sürekli taşıyarak ve kullanarak bitmez tükenmez bir heves ve istekle takıntılı bir biçimde gerçeği ve onu keşfetmenin yollarını aramaktadır. Bu tavır gözlemci belgesellere ciddi bir eleştiridir. Asıl "gerçek filmlerin" yeni başladığı tekrar işaret edilmiştir. (Latham, 2007, 1)

Kanadalı sinemacı Michael Rubbo'nun çektiği *Sad Song Of Yellow Skin* (1970) savaş sonrası toplumun çok da gösterilmek istenmeyen yaşantılarına ayna tutan bir yapımdır. Filmde, normalde beyazperdede gösterilmek istenmeyen sokak çocukları, seks işçileri, mülteciler ve uyuşturucu satıcılarını seyircilere göstermiştir. Mayles Kardeşlerin sıra dışı belgeseli bir tür röntgencilik filmi olan *Grey Gardens* cinema verite sonrası başyapıt sayılabilecek yapımlardan bir tanesidir. Sinema tarihinde öncü kabul edilen Mayles'ların başarılı belgesellerinden *Grey Gardens* bir anne kızın hikayesini anlatmakta; rakunların saldırısından zarar görmüş 28 odalı büyük bir evde kendilerine ait izole bir dünya kurmuş iki kadının dünyalarını seyircilere sunmuşlardır.

1975 yılında Barbara Kopple tarafından çekilen ve Amerika'daki fakirliğe farklı bir odak noktasından bakan *Harlan Country* ise bir maden grevinin hikayesini anlatmaktadır.

Belgesel, dünyanın en prestijli ödüllerinden sayılan Akademi Ödülleri'nden birine sahiptir. *Harlan Country* içinde sanatsal kaygı güdülmüş tek bir sahne bulunmamaktadır. Filmde şiirsellik görsellikle değil tutum, bakış açısı ve kuvvetle sağlanmıştır. *The Life and Times of Roise Riveter'*da röportajları destekleyen bir arşiv çalışması kullanılmıştır. Belgeselde savaş sürecinde çalışmak zorunda kalan kadınların hikayesi işlenmiştir. Kadınlar erkekler savaştan döndükten sonra çalışmayı bırakmak zorunda kalmışlardır. Cinsiyet eşitsizliğini en iyi anlatan belgesellerden biri olan Rosie the Riveter II. Dalga Feminizmin de en iyi örneklerindendir. (Saunders, 2018, 85)

Kadınların verdikleri eşitlik savaşına çok özel bir bakış açısı sunmuştur. LGBTIQ hareketi içinden Mariposa Film Grubu'nun çektiği *World is Out* (1977) Robert

Rosenberg, John Scagliotti ve Greta Schiller'in kolektif üretimleri olan *Before Stone*'la (1984) filmleri, Amerika Birleşik Devletleri'nde toplumsal alanda eşcinsel bireyler için eşitlik ve özgürlük çağrısında bulunan queer sinemanın önemli formel, resmi örneklerindendir. OscarÖdüllü *The Time OfHarvey Milk (*1984) ise Amerika'nın ilk açık beyanda bulunmuş belediye başkanın hayatını ve ölümünü konu almaktadır. Avrupa'da ise İngiltere'de *Black Audio Collective* ve Isaac Julien yaptıkları video bazlı işlerle azınlık problemlerine farklı bir gözle bakmaktadır. Odağında Margaret Thatcher'in totaliter politikaları yüzünden zor durumda kalan LGBTIQ bireyler ve göçmenler vardır *Handsworth Songs* (1986) ve *Territories* (1984) bu dönemde üretilen iyi örneklerdir. Toplumsal olaylarla yakın bir ilişkisi olan belgesel filmler genellikle ele aldıkları konuları gündemde yaşananlardan seçmektedirler. (Saunders, 2018, 84-86)

Yukarıdaki bütün filmlere bakıldığında önceki dönemlerden farklı olarak daha kişisel hikayelerin, toplum içinde gösterilmesinden çok hoşlanılmayan insanların hikayelerinin, travmaların, günlük hayattan alınan gündemi meşgul eden konular üzerine filmler üretildiği görülmektedir. Belgesel sinema toplumsal değişimlerin her dönemde aynası olmuştur. Yeni belgesel dediğimiz formda daha kişisel, yaratıcı, yönetmenin dünyasını yansıtan ya da toplum içinde görülen ama hikayesi es geçilen insanların temsilleri görülmeye başlanmıştır. Bu süreçte belgesel tarihi içinde pek çok kez hoş görülmeyen kurgusal film tekniklerine geri dönülmüştür. (Nichols, 2007, 82-83)

Teknik anlama da belgesel filmlerin yapım ve gösterim alanlarının değişmesiyle kültür ve yaklaşımlarda da değişimler yaşanmıştır. "Zaman içine yaşanan toplumsal ve teknolojik değişmeler ve gelişmeler belgesel filmin içerik biçimini çok yoğun bir biçime etkilemiştir." (Kuruoğlu ve Akçora, 2017, 7) Hikayelerini toplumdan ve gerçekten alan belgeseller yeni teknolojilerin toplum hayatına girmesiyle sadece biçim ve içerik yönünden değişmemiştir aynı zamanda seyircisiyle kurduğu ilişkide değişmiştir.

## 4. DOĞRUSAL BELGESEL FİLMLERDEN ETKİLEŞİMLİ BELGESEL FİLMLERE GEÇİŞ SÜRECİ

Sanat toplum içinde yaşanan değişimlerden en çok etkilenen alanlardan biridir. Toplum içinde sosyoekonomik, kültürel değişimler ve teknolojik gelişmeler hayatın içinde ciddi değişimlere sebep olmuştur. Belgesel filmlerin ortaya çıkışı sinema tarihi ile paralel olarak görülebilmektedir. Lumiere kardeşlerin çektikleri ilk görüntülerden, ilk belgesel film olarak kabul edilen 11 Haziran 1922'de Amerika'da yayına giren yönetmen ve yapımcılığını Robert Joseph Flaherty'nin üstlendiği *Kuzeyli Nanook* filmine kadar, sinemacılar belgesel filme hep kesin bir açıklama getirmeye çalışılmıştır.

Sinema teorisyenleri yirminci yüzyılın başlarından bugüne değin, hala belgesel sinemasının tanımlanması üzerine tartışmaya devam ederken, etnografi ve belgesel alanında otorite kabul edilen Amerikalı teorisyen Bill Nichols başta olmak üzere belgesel türde filmlerin ortak bir noktalarının gerçekten olup olmadığı dahi tartışmalıdır. (Nichols, 2017)

Belgeseller üzerine bu varoluşsal tartışmalar sürerken, alan sürekli gelişmekte, farklı türde ve tarzda filmler çekilmeye devam etmektedir. Özellikle yirminci yüzyılın ortalarına doğru teknolojinin hızla gelişmesi ve gündelik hayatlara nüfuz ve hatta domine etmeye başlaması ile birlikte film yapma pratikleri de değişmiş ve dönüşmüştür. Günümüzde yaratıcı belgesel diye bir kavram ortaya çıkmıştır ve geleneksel belgesel filmlerle farkları sıkça tartışılmaya başlanmıştır. (De Jong, Knudsen, Rothwell, 2012, 19-28)

> Toplumsal ve siyasal gelişmeler, teknolojik gelişmelerle birlikte değişmektedir ve her iki dinamik de birbiri ile çok yakından ilişkilidir. Nitekim teknolojik gelişmelerin belgesel filmin serüvenindeki yeri ve önemine, onu nasıl etkilediğine, değiştirip dönüştürdüğüne bakıldığında bu ilişki çok net görülebilmektedir. Gerek çekimde kullanılan teknoloji, gerekse gösterimde ve saklanmasında kullanılan teknoloji elbette çok önemlidir." (Kuruoğlu, Akçora, 2017, 515)

Dijital teknolojinin en büyük getirilerinden biri belgeselcilerle izleyiciler arasındaki aracıları büyük ölçüde ortadan kaldırmasıdır. Belgeseller ilk başta sinema perdesinden televizyona (Tematik kanallar: National Geographic, Discovery Channel, Animal

Planet, History Channel, İZ TV vb.) sonra da İnternet ortamına taşınmıştır. Youtube, Vimeo vb. platformların varlığından önce belgeselciler filmlerini insanlara ulaştırabilmek için pek çok bürokratik işlem yapmak zorundaydı. Bir tür onay mekanizması ile işleyen bu süreç pek çok filmin izleyici ile buluşmasını engelliyorya da geciktiriyordu. Ulaşımı kolay ve çok daha maliyetsiz olan bu dijital ortamlarda daha serbest, çeşitli, farklı türde belgesel izleyicilerle buluşmuştur. Artık pek çok farklı gruptan seyirci, çok farklı türlerdeki filmlere istedikleri platformdan (uydu, internet, kablo vb.) ulaşabilmektedir. İzleyici kitlesinin çeşitlenmesi ve izleme tecrübesinin artması ile birlikte sinema alanına dair okuryazarlık artarak ortaya daha seçkin bir izleyici grubu çıkmıştır.

Televizyon döneminde, konularını günlük hayattan almaya başlayan belgeseller, eski politik dillerine geri dönmüşler ve yeni bir meydan okuyuş görevini üstlenmişlerdir. Dijital teknolojiler, sadece izleyicilere erişim mecrası açısından değil, belgeselin üretim araçlarını da dönüştürerek genç sinemacıların önünü açmıştır. Film yapma maliyetleri ucuzlamış ve düşük bütçeli filmler yapılmaya başlanmıştır. Yapım kanalları değişmeye başlamış ve pek çok farklı sanatçı belgesel film yapma şansı elde etmiştir. Yeni yapılan belgesellerin dağıtım şekli de teknolojik gelişmelerle birlikte değişmiştir. Son olarak ise gelişen teknolojik ürünler sayesinde filmleri depolamak ve saklamak çok daha kolay ve ucuz bir hale gelmiştir. 1990'lı yılların başlarında kullanılmaya başlanan disketlerden 2000'li yılların ortalarında kullanılan mikro SD kartlara, film datası gittikçe insanların avucuna sığacak kadar küçülmüştür. (Kuruoğlu, Akçora, 2017; Ocak, 2017)

Yapılan bu çalışmada kullanıcı deneyimi üzerine durulacağı ve gerçeklik algısı üzerine analiz yapılacağı için yukarıda ismi geçen terimlerden 'etkileşimli belgesel' kullanılacaktır. Etkileşimli belgesellerinin evrenini tam olarak analiz edebilmek için ilk başta etkileşim kavramı net olarak anlaşılmalıdır.

Gene Youngblood 1970 yılında yazdığı Expanded Cinema isimli kitabında hareketli görüntü üzerine yeni bir hipotez geliştirmiştir. (Youngblood, 1970) Video ve televizyon ile ilgili fikirleri gelecek dönemler için bir köprü oluşturmuştur. Bill Nichols'ın sunduğu temsil biçimlerine ek yaparak "synaesthetic" kavramını yeni bir biçim olarak önermiştir. Youngblood yaptığı araştırmalarda özellikle bilgisayar

filmleri üzerinde durmuştur. Bu dönemde bu kapsamda yapılan çalışmalar tabii ki gelecek teknolojilerine ve fikirlerine yön vermekten çok uzaktır ama iyi bir başlangıç noktası oluşturmuştur. (Braida, 2013, 31)

Len Manovich'in 2001 yılında yayınlandığı "Yeni Medya Dili" (2001, 23-46) kitabında yeni medya ilkelerini interaktif kavramını ikinci planda bırakarak kod çevrimleri, otomasyon, değişkenlik, modülerlik ve sayısal temsil üzerine kurmuş ve yapılandırılmıştır. Bu maddeleri aşağıdaki gibi açıklamıştır.

**Sayısal Temsil:** Bütün yeni medya nesneleri, bilgisayarlarla oluşturulan veya analog medya araçlarından dönüştürülenler, hepsi birer sayısal temsildir. Bu durumun iki temel sonucu vardır:

• Yeni medya nesnesi biçimsel (sayısal) olarak tanımlanabilir. Örnek vermek gerekirse bir şeklin görüntüsü matematiksel bir fonksiyon kullanılarak açıklanabilir.

• Herhangi bir yeni bir medya objesi algoritmik manipülasyona açıktır. Örneğin, uygun algoritmaları uygulayarak bir fotoğraftan "paraziti" otomatik olarak kaldırabilir, kontrastını artırabilir, şekillerin kenarlarını tespit edebilir veya oranlarını değiştirebiliriz. Kısacası, yeni medya ürünleri değiştirmeye, müdahaleye ve programlamaya açık hale gelmiştir.

**Modüler Yapı:** Bu ilke yeni medyanın fraktal/ oransal yapısı olarak isimlendirilebilir. Kesitlerin, ölçeklerde aynı yapıya sahip olması gibi, yeni bir medya öğesi de aynı birimsel yapıya sahiptir. Her bir medya öğesi, kendi özelliklerini koruyarak daha büyük bir yapı altında yerini alır ve yeni bir nesne oluşturabilir.

**Otomasyon:** Sayısal temsil ve Modüler yapı medya oluşturma, değiştirme ve erişim ile alakalı pek çok işlemin otomasyonuna olanak sağlamaktadır. Böylece "insan niyeti" kısmen de olsa yaratıcı sürecin dışında kalır.

**Değişkenlik:** Bir yeni medya öğesi herkes için sabit ve aynı değildir. Potansiyel olarak çok farklı ve değişken sürümlerde varlığını sürdürme olanağı vardır. Yani bir yeni medya objesi orijinal biçimini sayısız, sonsuz farklı formlara dönüştürebilir.

**Kod Çevrimi:** Sayısal kodun bir formattan bir formata çevrilmesi prensibi kültürel olarak da çok aşamalı ve sürekli olan bir süreçtir.

Manovich, bu yaklaşımıyla çokça eleştirilmiştir. İnteraktiflik kavramının yeni medyayı tanımlarken yararlı olmadığını söylemiştir. Ona göre dijital (bilgisayar tabanlı) medyayla ilişkili kullanılan etkileşim kavramı bir totoloji, yani gereksiz bir tekrardır. (Manovich, 2001,71) Martin Lister vd. ise yeni medyanın karakteristik özelliklerini anlatabilmek için bazı terimlerin tanımlarını yapmışlardır. Bunlar, dijitallik, interaktivite, hiper-metinsellik, sanallık, ağ yapısı ve simülasyondur. (Lister ve diğ., 2009, 13)

Belirtilen bütün kavramlar içinde Lister en çok interaktivite/ etkileşim üzerinde durmuştur. Ona göre yeni medyaya değer katan, karakterini belirleyen en önemli bileşenlerden biridir. Geleneksel olarak adlandırılan medya sistemi pasif bir tüketim modeli sunmaktadır. Yeni medya araçlarının işin içine girmesiyle interaktif bir iletişim mümkün olmaktadır. Kişiselleştirilmiş medya kullanımı, kullanıcı seçimi, medya metinleri aracılığıyla kurulan kuvvetli bir katılım hissi ve bilgi kaynaklarıyla kurulan daha bağımsız bir ilişki interaktif kavramını karşılamaktadır. (Lister ve diğ., 2009, 21)

Liu Yuping ve L. Shrum'un kaleme aldığı "What is Interactivity and is it Always Such a Good Thing? Implications of Definition, Person, and Situation for the Influence of Interactivity on Advertising Effective" isimli makalede (2002), interaktif kavramı aktif kontrol, çift yönlü iletişim ve senkronizasyon (eşzamanlılık) olarak üç kapsamda incelenmiştir.

**Aktif Kontrol:** Denetçinin deneyimini doğrudan direk etkileyen bir özelliğe sahiptir. İnternet, paralel olmayan ve doğrusal olmayan (*non-linear)* bir yapıya sahip bağlantılı bir içerik bütünü olduğu için, doğrusal olmayan bu yapının kontrolünde kullanıcılar bilgi akışını kişiselleştirebilir ve ağdaki bir konumdan diğerine geçiş yapabilirler.

**Çift Yönlü İletişim:** Kullanıcı-kullanıcı veya kullanıcı-topluluk arasında kurulan karşılıklı iletişimi anlatmak için kullanılır. Dijital çağ ile birlikte özellikle internette "geri bildirim"lerin (*feedback*) farklı anlamlar taşımasıyla daha çok gündeme gelmiştir.

**Senkronizasyon (Eşzamanlılık):** İletişim sürecine girmiş olan kullanıcının cevap verme ve cevap alma hakkını tarif etmektedir. Kullanıcılar dakikalar kadar kısa bir süre içinde bilgiye erişim sağlayıp yorum yapabiliyor, paylaşabiliyor ve cevap alabiliyorlardır.

# 5. ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN TANIMI, KARAKTERİSTİKLERİ VE SINIFLANDIRILMASI

Her yeni form ortaya çıkış sürecinde bir anlama, amaca ve sınıflandırmaya ihtiyaç duyar. Yeni medya belgesellerine dair de farklı organizasyonlar, farklı üreticiler, farklı teorisyenler birbirinden değişik tanımlamalar getirilmiştir.

## *5.1.* Etkili Belgsellerin Tanımı

Yeni medya belgeselleri konusunda öncü çalışmalar yapan Sandra Gaudenzi yaptığı çalışmalarda dijital teknolojiyle çekilen ve web üzerinden dağıtımı yapılan filmlerin doğrusal formla üretilen dijital belgeseller olduğunu fakat interaktif bir özelliğe sahip olmadığını söylemiştir (Gaudenzi, 2013). Akademik camiada ilk çalışmaları yapan Gaudenzi'nin fikirlerini destekleyen pek çok çalışma bulunmaktadır. Kimi araştırmacılar yeni medya belgesellerini değişen ve gelişen teknoloji ile ilişkilendirirken, N. Kim ve S. Kim gibi araştırmaclar da geleneksel belgesellerle yeni medya belgeselleri arasındaki en büyük farkın teknoloji kullanımı olmadığını savunmuştur (Kim ve Kim, 2014, 119- 123). Bu yaklaşıma göre asıl farkı yaratan etken doğrusal anlatımdan interaktif çizgiye geçiştir. Temel olarak iki tür de gerçekle ilişki kurmaya çabalarken, bu iki türü ayıran en temel özellik kullandıkları farklı medya araçları ve arayüzlerdir. Özetle, yeni medya belgeselleri temelde geleneksel belgesellerle aynı amacı taşımaktadır. Fakat anlatım tarzı, kullandığı araçlar ve yöntem çok çeşitli ve birbirinden farklıdır.

Kurgusal olmayan bir hikayeyi belgelemek amacıyla yeni medya araçlarının kullanıldığı, etkileşimli bir anlatım tarzına sahip olan, kullanıcının sadece pasif izleyici olmadığı aynı zamanda kendi tercihleriyle içeriğe katkı sunabildiği ve altyapısını oluşturabildiği bu tür yeni medya belgeselleri başlığı altında toplanmaktadır. Bu tür, interaktif, doğrusal olmayan, çoklu bir anlatım diline sahip, izleyiciyi kullanıcıya çeviren, içinde birden çok medyayı barındıran, dinamik bir formu olan oyun dolu özelliklere sahiptir. Bütün bu özellikleri taşımasıyla hızla değişen dünyada belgesel

filmler, dijital dünyanın enstrümanlarının kullanıldığı yeni biçimlere karşılık gelmektedir.

Dünyada yeni medya belgeselleri üzerine önemli çalışmalar gerçekleştiren araştırmacıların bir araya geldiği Etkileşimli Belgesel (e- belgesel) Sempozyumu'nun (I-Doc Symposium) öncü isimlerinden olan Judith Aston ve Sandra Guadenzi 2011 yılında ilk kez gerçekleşen sempozyumda e-belgesel diye genel olarak adlandırılan türün farklı isimlerle yeniden sınıflandırılabileceğini belirtirler.

Biz bu çalışmada etkileşim/interaktivite kavramına odaklanarak, bu janrı "etkileşimli belgesel" başlıklandırması üzerinden tartışmaya devam edecek ve etkileşimli belgesellerin tanım ve sınıflandırması üzerinden devam edeceğiz.

İnteraktif medya belgeselleri üzerine çalışan alanında öncü kişilerin getirdiği açıklamalar aşağıda sıralanmıştır (Kalafatoğlu, 2019, 188).

• Miller yaptığı tanımda, etkileşimli belgeselleri seyircilerin hem görsel hem işitsel öğeler arasında neyi hangi sırada izleyebileceğini seçtiği, kurmaca olmayan projeler olarak açıklamıştır. Miller izleyicilerin tercihleri üzerinde sıkça durmuş, çizgisel olmayan anlatı yapısının altını çizmiştir (Miller, 2004).

• Goodnow'a göre etkileşimli belgeseller, kullanıcıların fiziki hareketleri aracılığı ile görsel öğeler arasında hareket etme alanını sağlayan yapımlardır (Goodnow, 2004).

• Berenguer, interaktif belgeseli, 80'lerde hiper-metinlerden ve oyunlardan farklı olarak ortaya çıkan bir tür interaktif anlatı olarak değerlendirmektedir. Berenguer'e göre, anlatı dijital medya kullanılarak interaktif hale geldiğinde, üç ana yönde yayılabilir: interaktif anlatı, interaktif belgesel ve oyunlar (Berenguer, 2004, 30-35'ten aktaran Gifreu, 2011, 4).

• Galloway ve arkadaşlarının, yaptığı tanımda belgesel yapımcısının rolünün üzerinde durmaktadır. Galloway'e göre etkileşimli belgeseller film yapımcısı rolüne sahip kişilerin yapı içindeki mekanizmaları, prosedürleri, etkileşim kurallarını belirleme hakkına sahip oldukları yapımlardır. Yapımcılar, hem iletilen mesajda hem de bu iletim biçimindeki tüm değişikleri, belirlenen düzeyleri kontrol altında tutabilmektedirler. Etkileşimlibelgesellerde doğrusal belgesellerden farklı olarak kullanıcılara bir oyun alanı açıp onlara meydan okuma, eğlendirme ve dillendirmek gibi merak uyandırıcı, ilgi çekici bir deneyim alanı açmaktadır (Galloway, McAlpine, Harris, 2007).

• Gifreu, etkileşimli belgeselleri kendi gerçekliklerini temsil etmek amacıyla yaratılan çevrimiçi/ çevrimdışı katılım dereceleri olan ve buna bağlı olarak gezinti ve etkileşim yöntemleri olan uygulamalar olarak tanımlamaktadır (Gifreu, 2011).

### 5.2 Etkileşimli Belgesellerin Karakteristikleri

Tanımların sonraki aşamasında, bir filmin interaktif olup olmadığı konusunda uzlaşı sağlanabilmesi için, filmlere interaktif bir yapı kazandıran bazı ortak özelliklerin tespit edilerek ortaya konması amacıyla çeşitli yaklaşımlar getirilmiştir.

Bu yaklaşımlara dair Harvey (2012, 189) ve Ocak (2017,108)'dan derlediğimiz üzere, etkileşimli belgesellerin temel karakteristikleri aşağıda listelenmiştir: (Harvey, 2012,189'dan aktaran, Akçora ve Kuruoğlu, 2017, 517)

**Yazarlık (Autorship):** Yaratıcı belgesellerde, tek bir yaratıcının görüşü olmasına gerek yoktur. Tek bir yaratıcı ekibin dominant vizyonu çoğunlukla interaktif belgesellerde görülmez.

**Doğrusalsızlık (Non-Linearity):** Bütün filmler, ister kurmaca ister belgesel olsun, klasik hikaye anlatımında doğrusal olarak işler. Giriş, gelişme, sonuç klasik hikaye anlatımının kronolojik sıralamasıdır. Bu yapı belirtilen sırayla doğrusal bir biçimde işlenir. Giriş bölümünde olaylar ve karakterler tanıtılır; hikayenin temel çatışması anlatılır. Gelişme bölümünde girişte izleyicilerin gördüğü çatışma derinleştirilir ve çatışma pik yapar ve zirveye ulaşır. Finalde ise çatışma sonuca bağlanır. Ebelgeseller ya da yeni medya belgesellerinde seyirciler daha aktif bir rol oynayarak arayüz aracığıyla bir veritabanıyla etkileşime girerek kendi verdikleri kararlarla hikayeyi kurgulayabilirler. Lineer olmayan interaktif belgesellerde geleneksel türden farklı olarak giriş, gelişme, sonuç bölümleri kronolojik sırayla gitmek zorunda değildir. İzleyiciler birden fazla hikayeyi eş zamanlı görebilme şansına sahiptir. Bu kurgu doğrusal bir yapıya sahip olmayabilir. Veritabanı içinde kurgulanan içeriği yönlendirerek veya katkı sağlayarak farklı bir yöne götürebilir. Bu durumda seyirci bütün bir hikayeyi baştan sonra izlemek zorunda değildir. Kendi istedikleri, merak ettikleri içeriklerin peşinden gidebilir; farklı olasılıklar, farklı hikayelerin arasında gezinebilirler.

**Pasif İzleyicinin Aktif Kullanıcıya Dönüşümü:** İnteraktif belgesellerde seyirci artık sadece "pasif" izleyici değildir, etkileşimin doğası gereği aktif olarak filmin bir parçası haline gelmektedir.

İzleyicinin çok basit olarak görülebilen ama belgeselin bütün formunu değiştiren parmak hareketleri, ekranı aşağı veya yukarıya çekmesi ya da bedensel olarak bir ekranın karşısında durup kendi bedensel varlığını filmin içine koyması en temelinde geleneksel türdeki kurmaca olmayan filmlerle doğrusal olmayan belgeseller arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Yeni medya belgesellerinde anlatılan hikayeye ulaşabilmek-açığa çıkarabilmek için seyircinin/kullanıcının film içindeki anlatıya dair verdikleri kararlarla aktif rol alması gerekmektedir.

Dijital veya fiziksel bir arayüzle hikayeye dahil olması gerekir. Yeni medya belgesellerini web sitelerinde bir yerleştirme olarak, cep telefonları tablet gibi mobil uygulamalarda uygulama olarak veya çeşitli teçhizatla (örneğin, VR/AR headset) deneyimlediği bir alan olarak etkileşime girebilir. Yine teknik platform olarak çoklu yüzey kullanımıyla da (transmedya, cross medya, vb.) etkileşimli belgeseller farklılaşmaktadır.

**Belgeselde Gerçeğin Yorumlanması:** Geleneksel belgesel türünden farklı olarak interaktif belgesellerde sadece yönetmenin veya yaratıcı ekibin gösterdiği gerçeklik yoktur. Politik bir aktöre evirilen seyircilerin kendi gerçeklik algıları da işin içine girmektedir. Bu amaçla geleneksel belgesellerde bulunan kapalı uçlu anlatım, üst ses kullanımı (Tanrı'nın sesi), anlatıcının varlığı gibi faktörler doğrusal olmayan belgesellerde çoğunlukla bulunmamaktadır.

**Oyun Unsuru:** Etkileşimli belgeseller içerisinde oyun unsuru barındırır. Kullanıcı-seyirci belgeselin içine girdiğinde oyuna dahil olur, film içinde kurulmuş dünyanın içinde oyun dolu anlar yaşar. Bu filmler içinde anlatılan hikayelerin gerçeğe dayalı olduğu düşünüldüğü için kullanıcılar içinde oldukları dünyayı ciddiye alırlar. Yaratılan her sistem gibi yeni medya belgesellerinin de kuralları vardır. Bunları "oyun kuralları" gibi düşünmek mümkündür. Pasif bir izleyiciden bir üreticiye evrilen kişi, etkileşimli belgesellerin yapısı içinde hazırlanmış kurallara uyarak yolculuklarını tamamlayabilirler. Johan Huizinga, "Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine bir Deneme" kitabında oyunu şu şekilde tanımlar.

Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile 'alışılmış hayattan' 'başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir. (Huizinga, 2015, 50)

**Veritabanı Yapıları:** Belgesellerin teknik altyapısına baktığımız bu karakteristikte, yeni medya belgesellerinin en temel ve en önemli özelliği farkı veritabanları aracılığıyla çalışmasıdır. Temelinde iki adet veritabanı sistemi vardır:

• **Statik (Kapalı) Veritabanı:** Seyirci veritabanı içinde yaptığı tercihlerle ilerler. Seyir/işleyiş böyle kurulur.

• **Açık Uçlu Veritabanı:** Seyirci-kullanıcının katkıda bulunduğu içerikler ve verilerle hikaye dinamik yapıda genişler. Hikayenin içine kullanıcılar kendi içeriklerini ekleyebilirler.

**Çizgisel Olmayan Anlatılar (Doğrusal Olmayan):** E- belgesellerinde seyirciler daha aktif bir rol oynayarak arayüz aracığıyla bir veritabanıyla etkileşimle, girerek kendi verdikleri kararlarla hikayeyi kurgulayabilirler. Bu kurgu doğrusal bir yapıya sahip olmayabilir. Veritabanı içinde kurgulanan içeriği yönlendirerek veya dahası katkı sağlayarak farklı bir yöne götürebilir. Bu durumda seyirci bütün bir hikayeyi baştan sonra izlemek zorunda değildir. Kendi istedikleri, merak ettikleri içeriklerin peşinden gidebilir; farklı olasılıklar, farklı hikayelerin arasında gezinebilirler.

Doğrusal ve doğrusal olmayan anlatımların alternatifleri de bulunmaktadır. Munday ve Prosser'ın çalışmalarından yola çıkarak derlediğimiz üzere, beş farklı doğrusal olmayan anlatım yapıları aşağıdadır: (Munday, [10.06.2020]; Prosser, 2013, 323)

- **Genişleyen- Dallanan Anlatı (Branching Narrative):** İzleyiciler bu türde anlatılarda birden fazla karar verebilirler. İzleyicilerin tercihleri geçtikleri yolları etkiler. Attıkları her adım onları hikayenin bir başka seçeneğine götürebilir. Kurgulanan senaryoya göre bu anlatı yapısı çok karmaşık ve hızlı gelişen bir yapıya sahip olabilir.
- **Kılçık Anlatı (Fishbone Narrative):** Temelini geleneksel doğrusal bir anlatıya dayayan kılçık anlatısı izleyicilerin (kullanıcıların) hikayenin alt anlatılarını keşfetmesine izin verir. Bu izinler kısıtlıdır. İzleyiciler her daim filmin ana konusuna geri dönerler. Doğrusal anlatıdan çok da kopuk bir yapı

değildir. Bu yapı sayesinde, bir izleyicinin projede izlediği rota üzerinde filmin yapımcısı/ yönetmeni hâlâ büyük bir kontrole sahiptir.

- **Paralel Anlatı (Parallel Narrative):** Geleneksel anlatı ile genişleyen anlatı ile formları arasında bir melez form olan paralel anlatı yapısı seyircilere-kullanıcılara hikaye içinde seçenekler sunar. Film içinde yapılan tercihler rotayı değiştirse de önemli noktalardan kopmamak için ana hikayeye geri dönülür. Kılçık anlatıdan (fishbone) daha karmaşık ve etkileşimli bir yapıya sahip ancak genişleyen yapıya göre çok daha sıkı olan paralel anlatı hikaye film içinde "kontrollü rehberliğe" izin vermektedir. "Maceranı seç, hareket et" temalı işler bu anlatımın en iyi örnekleridir.
- **Dişli- Kılavuzlu Anlatım (Threaded Narrative):** Bir veya birden fazla bakış açısını hikaye içinde anlatmak bu tür anlatılarda mümkündür. Film içinde anlatılan konular istenirse birbirine bağlanabilir yada ayrı durabilir. Dijital dünya üzerinden konuşulursa; hikayenin seyri bu yapı biçiminde tek bir yol izlemez. Daha ziyade, hikaye büyük ölçüde bağımsız olarak gelişen bir dizi farklı konudan oluşur.
- **Eşmerkezli Anlatım (Concentric Narrative):** Seyircilerle paylaşılan merkezi bir noktanın etrafında dönen bir yapıya sahip olan eş merkezli anlatım hikayenin farklı bölümlerine birden fazla giriş noktası sunan ana bir merkez etrafında dönmektedir. Kullanıcılar- görüntüleyiciler istedikleri yolu, istedikleri sırayla seçebilirler ancak her zaman ana çekirdek hikayeye geri dönerler. Bu hikaye anlatım biçimini kurmak daha kolay görünse de ve daha geniş bir özgürlük ve etkileşim alanı açsa da kullanıcılar üzerindeki kontrol de bir o kadar zorlaşır.

**Çoklu Doğrusal Anlatılar:** Doğrusal olmayan anlatılar içinde, özellikle dallanma tipi interaktif anlatı içinde seyirci-kullanıcılar yaptıkları her tercihle hikaye içinde farklı bölümlere atlayabilir, yer değiştirebilirler. Bu durumun bir sonucu olarak, yapılan her tercih kullanıcıların karşısına birbirinden farklı ve bütünlüğü olan doğrusal hikayeler çıkartır.

### *5.3.* Etkileşimli Belgesellerin Sınıflandırması

Etkileşimli belgesel tanımlarını ve bir belgeseli etkileşimli kılan çeşitli özellikleri karşılayarak, genel olarak "etkileşimli belgesel" olarak sınıflandırılan belgesellerin, bu

janr içinde ne şekilde farklılaştıkları, kendi içlerinde nasıl sınıflandırılabilecekleri, bu belgesellerin daha ayrıntılı analiz edilebilmesi için literatürde çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiştir.

Belgeseller üzerine ilk genel teorik bakış Amerikalı teorisyen Bill Nichols tarafından yapılmıştır. Bill Nichols bu araştırmayı yaparken Fransız film teorisyeni Christian Metz'in yapısalcı teorilerinden ilham almıştır. Bill Nichols yaptığı çalışmada iki temel anlatım tarzını incelemiştir. Doğrudan ve dolaylı yoldan anlatım. (Braida, 2013, 31) Bill Nichols'ın Belgesel Sinemaya Giriş kitabında altı farklı temsil modu bulunmaktadır. Bu modlar Açıklayıcı (Expository), Şiirsel (Poetic), Gözlemci (Observational), Katılımcı (Participatory), Dönüşlü (Reflexive), Edimsel (Performative) olarak kategorilendirilmiştir. (Nichols, 2010, 179- 228)

**Açıklayıcı Mod (Expository Mode):** Belgeseldeki ses direk olarak kullanıcılarla konuşmaktadır. Hem bilgilendiri hem de harekete geçirmeyi amaçlamaktadır. *The Corporation, Grass, Grizzly Man, Nanook of the North* bu modun başarılı örnekleridir.

**Şiirsel Mod (Poetic Mode):** Anlatım çoğunlukla bir görüntü, ses, desen akış üzerinden anlatılmaktadır. Belgesel içinde temsil edilen dünyaya yeni bir biçim ve bakış açısı verme amacı taşımaktadır. *Koyaanisqatsi, Sicko* bu modun örneklerindendir.

**Gözlemci Mod (Observational Mode):** Kameranın varlığı kendini gizlemektedir. Belgeselde yer alan kişiler birer sosyal aktöre dönüşmekte izleyiciler sosyal çevre ile doğrudan bir temas halindedir. İzleyicilere gördükleri ve duydukları hakkında kendi kararları verme şansını vermektedir. *Primary* bu mod içinde değerlendirilebilecek iyi bir belgeseldir.

**Katılımcı Mod (Participatory Mode):** Yönetmen gözlemci rolden çıkıp röportajlar ve sohbet yoluyla özneleryle etkileşim içine girmektedir. Yönetmen kamera önündedir. *Enron, the Smartest Guy In the Room, Shoah* bu modun örneklerindendir.

**Dönüşümlü Mod (Reflexive Mode):** Gözlemci modda yönetmen görünür bir biçimde yok olmakta ya da olaylara karışmama koşuluna dayanmaktadır. İzleyicilerde kendi koşullarını görmezden gelmektedirler. *A Man With A Movie Camera* bu modun en iyi örneklerindendir.

**Edimsel Mod (Performative Mode):** Edimsel moddaki belgeseller dönüşülü belgesellerle sıklıkla karıştırlmaktadır. Seyircilerine öznel (kişisel) ve etkileyici bir biçimde dokunmakta; onlara dünyayı keşfetmenin ve kavramın tek bir şekli olmadığını göstermektedir. Waltz with Bashir bu modun iyi örneklerindedir.

Bill Nichols'ın yaptığı sınıflandırma etkileşimli belgeseller içinde öncü bir çalışma sayılmaktadır. Onun yaptığı çalışmalar sonrasında pek çok farklı teorisyen ve sinemacı farklı araştırmalar yapmış, yeni yaklaşımlar getirmiştir.

Sandra Gaudenzi, Arnau Gifreu Castells, Kathe Nash, Dayna Galloway, Kenneth McAlpine, Paul Harris gibi isimler etkileşimli belgeseller üzerine farklı fikirler, sınıflandırmalar ve yaklaşımlar getirmişlerdir.

Sandra Gaudenzi'nin (2013), dijital interaktif belgesellerde, gerçekliğin filmde temsil edilen bir olgudan, birlikte üretilen bir yapıya dönüşmesi üzerine araştırmasında, etkileşimli belgesellere dair yaptığı sınıflandırmalar şöyledir:

**Etkileşimli Mod (Conversational Mode):** Kullanıcılardan bu tür filmler içinde "oyun oynaması" beklenmektedir. Tasarımcı belli kurallara göre bir dünya yaratmakta, ortamı ona göre hazırlamaktadır. Kullanıcılar (katılımcılar) sistem içinde hareket edebilirler. Bu moda örnek olarak belgesel oyunlar (docu-games) gösterilebilir. *JFK Reloaded, Never Alone, Earth: A Primer* bunun en iyi örneklerindendir.

**Hipermetin Mod (Hypertext Mode):** Kullanıcının bu türdeki rolü keşfetmek üzerinedir. Yönetmen (yazar) değişime kapalı bir veritabanı üzerine kullanıcıların izleyebilecekleri yolları oluşturur.

**Katılımcı Mod (Participative Mode):** Bu tür filmlerde kullanıcılar hem keşfetme hem de içerik ekleme hakkına sahiptir. Sistemi hazırlayan kişinin rolü yönetmen ya da tasarımcı olarak adlandırılabilir; kullanıcılar için yeni içerikleri ekleyebilecekleri çeşitli olanaklar sunan bir veritabanı tasarlanmalıdır. Bu veritabanı üzerinde kullanıcıların yapabileceklerini sınırlamak ve kontrol etmek de tasarımcının görevidir.

**Deneyimsel Mod (Experiential Mode):** Bu tür içeriklerde kullanıcıların pek çok farklı rolü bulunmaktadır. Deneyimsel modda yapı dinamiktir. Tasarımcılar aynı yapı içinde farklı deneyim alanları hazırlayabilirler. (Gaudenzi, 2013, 37 – 68)

Arnau Gifreu Castells ise, Gaudenzi'nin yaklaşımını daha farklı ve kapsamlı bir noktaya taşımıştır. Castells'in amacı, çalışmasında interaktif belgeseller için bir analiz

modeli sunmaktır. Castells, yaptığı çalışmada interaktif belgeselleri sınıflandırmak için üç ana kural belirlemiştir (Castells, 2010, 15'ten aktaran Nicole Braida, 2013, 36)

- Dijital teknolojileri kullanmalıdır. Sistemin içinde olan aktif bir kullanıcı bulunmalıdır.
- Konusunu "gerçekten" almalı ve gerçeği temsil etmeli ve bu durumu somut bir biçimde bu isteğini sürdürmelidir.
- Yaratılan kurgunun içinde en az bir etkileşim modeli veya dolaşım sistemi bulunmalıdır.

İnteraktif belgesellerin özellikleri üzerine çalışmalar gerçekleştiren çeşitli araştırmacılar filmlerdeki etkileşim düzeyine ya da etkileşimin gerçekleşme şekline göre belgeselleri farklı şekillerde gruplandırmaktadırlar. Bu türdeki sınıflandırmalar filmlerin özelliklerini daha iyi analiz etmek açısından büyük önem taşımaktadır. Bu alandaki çalışmaların içinde Galloway vd. interaktif belgeselleri dört grupta incelemiştir. (Galloway, McAlpine, Harris, 2007, 325- 339)

**Pasif Uyarlamalı Kategori (Passive adaptive Category):** Bu kategoride izleyici pasif kullanıcı konumundadır. Bu tür yapımların içinde izleyicinin herhangi bir farkındalığı bulunmamaktadır. Bu sebeple bu tür yapımları "duyarlı monolog" olarak adlandırabiliriz. Bu formda izleyicileri (katılımcıları) "kullanıcı" olarak değerlendirmek doğru değildir. Film üzerine herhangi bir etkileri olmadığı için onları "alıcı" olarak değerlendirmek mümkündür.

**Aktif Uyarlamalı Kategori (Active Adaptive Category):** Bu kategori içinde izleyiciler belgesel filmin ilerlemesini kontrol altında tutabilir konumdadırlar. Aktif uyarlamalı etkileşimli belgesellerde, kullanıcılar sistemle fiziksel olarak etkileşime girebilir; içeriği keşfedebilir onu değiştirebillirler. Bu kategori içinde kullanıcılara deneyimleme dereceleri hakkında hem bilinçli bir şekilde farkına varma hem de bilgi alma izni verilmektedir. Aktif Uyarlamalı Belgeseller içinde izleyiciler içerikle ile ilişki kurabilirler. Çeşitlicihazlar (uzaktan kumandalar vb), sistemler (el-yüz jestleri, sesli komutlar) gibi araçlarla etkileşime girebilirler. Docu-games türündeki yapımlar bu kategori içindeki en iyi örneklerdir.

**Sürükleyici Kategori (Immersive Category):** Bu kategori tamamen katılıma açıktır. Kimliğini, kullanıcı girişinden ve geri bildirimlerinden almaktadır. Bu tür filmlerde yapı kullanıcıların olayları "ilk elden" deneyimleyebilecekleri bir şekilde

betimlenmiştir. Buna sıklıkla vurgu yapılır. Sürükleyici kategori ismine uygun olarak kullanıcılarına kurulan yapı içinde "gerçek dünya uyarıcıları" farkındalıklarını tamamen elimine ederek onların anlatı dünyasına tam anlamda girmesini sağlamaktadır. Kullanıcıların fiziksel etkileşimler yoluyla film içinde hareket edebilmekte, gezinebilmektedir. Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik belgeselleri bu kategorinin en iyi örnekleridir.

**Yaygın Kategori (Expansive Category):** Genişleyen, çoğalan topluluğun katkılarına dayalı interaktif bir belgesel deneyimi sunan bu kategoride kitle etkileşim yöntemi ön plandadır. Kurulan sistemde kullanıcılar filmin içeriğini değiştirmeye, diğer kişilerin fikirlerine itiraz etmeye yetkisi vardır. Forumlar, bloglar, çoklu oyuncularla oynanabilen oyunlar bu kategoride sıkça kullanılmaktadır. Ne kadar doğru ve güvenilir olduğu tartışılsa da bütün kullanıcıların kendi bilgilerini, uzmanlıklarını birbirleriyle paylaşma şansına erişmektedirler. Bir konuya "toplu bir biçimde" katkı sunma özelliği bu tür belgeseller için önemli bir katma değerdir. Farklı gruplardan farklı insanların sundukları katkılarla oluşan bu belgesellerde gerçek kullanıcı etkileşiminden bahsetmek mümkündür. Çekilen mevcut görüntülerin yeniden düzenlenmesi üzerinde değişiklik yapılabilmesi, içerik yüklenirken ve uygulamaya konana kadar yapılabilen müdahaleler filmlerdeki değişkenlik taşıma örneğidir. (Galloway, McAlpine, Harris, 2007, 333-334)

Kathe Nash da (2012, 195 – 210) bu konu üzerine farklı bir sınıflandırma sistemi oluşturmuştur. Nash kendi yaptığı sınıflandırma sisteminde web belgeselleri için üçü ana etkileşimli yapıyı açıklamıştır. Bu üçlü anlatı, kategorik ve işbirlikçi olarak başlıklandırılabilir.

**Anlatı Web Belgeselleri:** Belgesellerin içinde kullanıcılar farklı şekillerde dolaşmakta özgürdürler fakat yine de yapı içinde baskın bir anlatım mevcuttur. Olaylar arasında nedensel bağlantı sıklıkla vurgulanmaktadır. Kullanıcılar belgesel içindeki anlatıyı kronolojik olarak takip etmek zorunda değildir. Filmin çerçevesinin nasıl çizildiği, olayların nasıl kurgulandığı çizgisel yapı ve olaylar arasındaki nedensel ilişkiler daha keskin bir biçimde belirginleşmiştir.

**Kategorik Web Belgeselleri:** Bu belgesellerde genellikle baskın olarak mikro anlatı koleksiyonu bulunmaktadır. Bu tür belgesellerde eş zamanlı giriş noktaları

önerilmektedir. Bu anlatıda genel olarak video dizileri arasında anlatı ilişkisi bulunmamaktadır.

**İşbirlikçi Web Belgeselleri:** Kullanıcılar işbirlikçi web belgesellerinin odak noktasında bulunmaktadırlar. Etkileşim kurabilir ve içerik üretebilir bir role sahiptirler.

Farklı gruplardan gelen insanların oluşturduğu kolektif yapı işbirlikçi web belgeselleri için önemlidir. (Nash, 2012, 195 – 210)

Gaudenzi'ye göreyse (2013) belgeselleri farklı türlere ayıran üç ayrı etkileşim düzeyi bulunmaktadır ve şu şekilde listelenirler:

**Etkileşim Yarı Kapalı:** Filmlerin yapısı içinde kullanıcılar içeriğe göz atabilirler ama değiştiremezler.

**Etkileşim Yarı Açık:** Kullanıcılar filme katılım sağlayabilir ancak interaktif belgesellerin yapısını değiştirme yetkisine sahip değildirler.

**Etkileşim Tamamen Açık:** Kullanıcı ve belgesel arasında bir sınırlama yoktur. İkisi de sürekli değişir ve birbirlerine adapte olabilirler. (Gaudenzi, 2013)

### *5.4.* Etkileşimli Belgesellerde Kullanılan Teknolojiler

İnteraktif filmleri, geleneksel belgesellerden ayıran özellikler sadece içerik ve biçim özellikleri değildir. Kullanılan teknolojiler de, belirleyici unsur olup olmadıkları tartışmalı olsa da etki etmektedir.

İlk olarak filmlerin izlenme alanlarının değişmesi, filmlerin farklı ortamlarda izlenmek üzere tasarlanması bile başlı başına bir devrim olarak görülebilir. Doğrusal olmayan belgesellerde çoğunlukla transmedya özellikleri bulunmaktadır. Transmedya Hikâyeciliği kavramını literatüre kazandıran Henry Jenkins'in 'Transmedya Hikâyeciliği' kavramını ortaya atması ile birlikte "hikâye anlatımının son yıllarda önem kazanan yeni medyayı da içerisinde barındıran yeni bir anlatı stratejisi ortaya çıkmıştır." (Dönmez ve Güler, 2016, 156)

Transmedya kavramı ortaya çıktıktan sonra pek çok bilim insanı bu terimi farklı isimlerle yeniden adlandırmışlardır; multimedya, çoklu platformlar, karma medya bunlardan bazılarıdır. Jenkins, transmedya kavramını Convergence Culture adlı kitabında şu şekilde açıklamaktadır;

> Bir transmedya öykü, çok sayıda medya platformunda açılır, her yeni metin bütüne kendine özgü ve değerli bir katkıda bulunur. Transmedya anlatının ideal formunda, her ortam yapabildiği en iyi şeyi yapar, yani bir öykü filmle izleyiciye sunulur, televizyon, roman ve çizgi romanlarla genişler, dünyası onun aracılığıyla keşfedilir veya bir eğlence parkında deneyimlenir. (Jenkins, 2006, 97-98)

Transmedya özellikleri taşıyan interaktif belgeseller örneklerine, teknoloji kullanımı üzerinden bakacak olursak, *Alma A Tale Of Violence* (2012) isimli başarılı interaktif filmi örneklendirerek başlayabiliriz. Film, tabletlerde seyredilmek üzere tasarlanmıştır. Ücretsiz bir uygulama olarak tablete indirilip seyredilmektedir. Aynı zamanda filmin kendi web sitesinden ve bu sayede farklı ekranlardan internet tarayıcılarından izleme olanağı bulunmaktadır. *Alma A Tale Of Violence*, on beş yaşında Guatemala'da bir çeteye katılan Alma isimli kadının hayatını anlatmaktadır. Filmin kurgusunu, tablette veya bilgisayarda seyirci kendisi yapabilmektedir. Tablette ekranı aşağıya veya yukarıya doğru çekip hikaye anlatıcısını veya gerçek şehir görüntülerini izlemeyi tercih edebilmektedir. Belgeselin içinde anlatıcı olan Alma'nın röportajı, Guatemala'da çekilen aktüel şehir görüntüleri ve çete içinden fotoğraflar ve hikayeyi canlandıran illüstrasyonlar ile desteklenmektedir. Seyirci-kullanıcı filmi izlerken hangi görüntüye bakmak istediğine kendisi karar vermektedir. Dört farklı medyanın aynı film içinde kullanılmasıyla başarılı bir transmedya örneğidir.

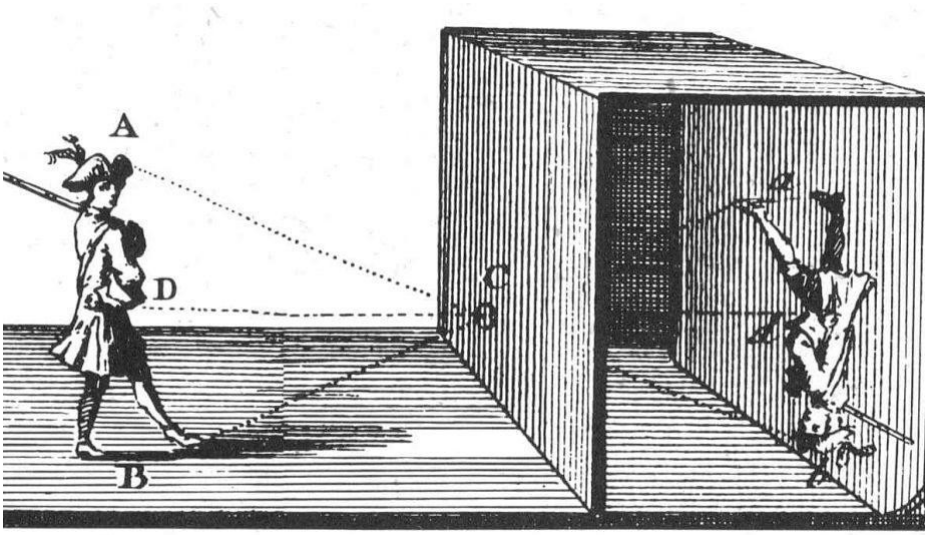
Film izleme pratiklerinin değişmesi, seyircideki algıyı da değiştirmektedir. Sadece mekânsal değişimler değil kullanılan arayüzler de bu pratiklerin değişimine katkı sunmaktadır.

Görme eylemindeki her değişim izleyiciye yeni bir deneyim olanağı sunmaktadır. Sanat tarihi profesörü Jonathan Crary, Techniques of The Observer On Vision and Modernity in the Nineteenth Century adlı kitabında görme eylemini şu şekilde tartışmaktadır:

> 19. Yüzyıla kadarki görme modelini, dönemin görme aygıtları üzerinden eşzamanlı olarak okumak mümkündür. 19. yüzyıla kadar hakim olan en önemli görüntü üretimi, bakılan ile görülen arasındaki 'gerçeklik' ve 'doğalcılık' üzerinden 'dışardaki' dünya karşısında 'içeride' konumlandırılan bir gözlemciyi tanımlayan; gözlemci ile optik alet arasındaki gerçeklik aygıtı' olarak da adlandırılan Kamera Obscura üzerinden üretilen imgeye bağlı idi. (Crary, 1990, 25-67)

Kamera Obscura'dan sanal gerçeklik gözlüklerine görme eylemi evrimini sürdürmektedir.

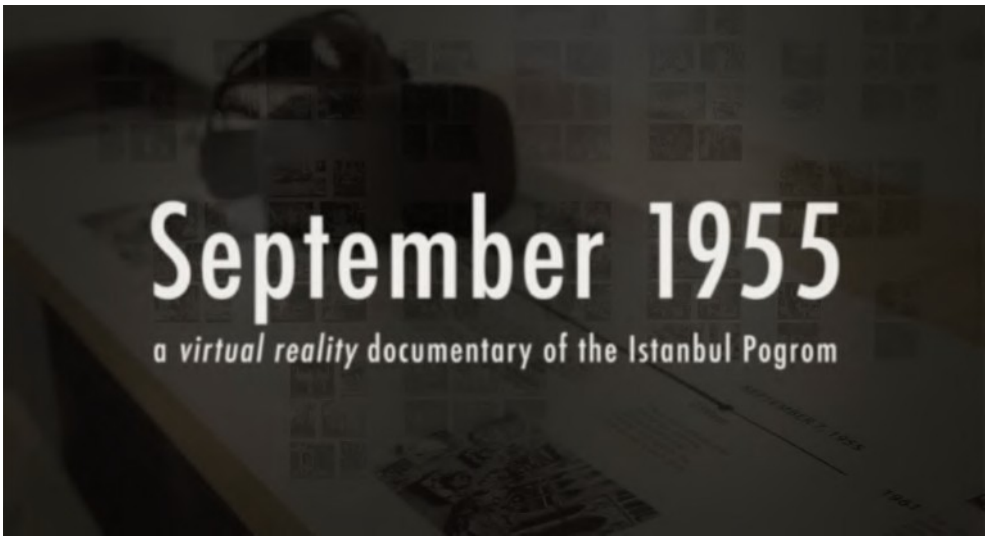
İnsanlar gördüklerine inanmak isterler. Görmek onlar için gerçekliğin başladığı noktadır.




**Şekil 1: Camera Obscura**

Belgeseller de insanlara gerçeği gösterdiğini iddia eden filmlerdir. Sanal Gerçeklik (VR) belgeselleri, interaktif filmler içinde, 21.yüzyılla birlikte gittikçe popülerleşen bir teknoloji olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, bir belgeselin sanal gerçeklik gözlüğüyle izlenebiliyor olması tek başına onu interaktif belgesel yapmayabilir, veya söz konusu etkileşim, 360 derece videolarda olduğu gibi sadece bakış açısı / görüş noktasını belirlemekten ibaret olabilir. Seyircinin bedensel varlığının filmin içine sokması ise filmi tam olarak interaktif kılabilmektedir.

2017 yılında gerçekleştirilen 16.!f Bağımsız Filmler Festivali'nin !f Yarın bölümü kapsamında gerçekleştirilen "Sanal Gerçeklik ve İnteraktif Hikayeler Sergisi" kapsamında gösterilen Eylül 1955 (September 1955) belgeseli bir örnektir. İzleyiciler, taktıkları sanal gözlük aracılığıyla Ermeni vatandaşlar Maryam Şahinyan ve Osep Minasoğlu'nun fotoğraf stüdyolarının simülasyonu içinde 6-7 Eylül olaylarını deneyimlemektedirler. Fotoğraf stüdyosunun içinde gezerken, simülasyon içinde o dönemde çekilmiş gerçek fotoğraflara bakabilme şansı yakalayabilmektedirler. Belgeselin yaratıcılarından Deniz Tortum şöyle sorular soruyor: "İzleyici bedeniyle içinde bulunduğu tarihsel bir olayı nasıl yorumlar, böyle bir şahitliğin izleyiciye etkisi ne olabilir? 6-7 Eylül olaylarına, bir nebze de olsa içinden bakabilmek ya da en azından içinden baktığını hayal edebilmek izleyiciye ne kazandırır?" (Şenlier, [10.05.2020])




**Şekil 2: September 1955 Giriş Ekranı**



**Şekil 3: September 1955 Deneyimleme Alanı**

Tortum'un sorduğu bu soruların açtığı tartışma alanı, interaktif arayüzlerin belgesele ne kattığı tartışmasıyla kesişmektedir.

Sanal gerçeklik gözlükleri, insanlara tek bir platform üzerinden filmleri izleme şansı verirken Web VR sayesinde kullanıcılar sanal gerçeklik deneyimini birçok farklı alanda deneyimleme şansı bulabilmektedir. Web VR genel olarak iPhone ya da Android tabanlı akıllı telefon cihazlarında, İnternet tarayıcısına bir eklenti olarak çalışmaktadır. Google Cardboard gibi kartondan yapılmış basit bir medya aracılığıyla dahi kullanıcılar sanal gerçeklik deneyimini yaşayabilmektedir.




**Şekil 4: Google Cardboard**



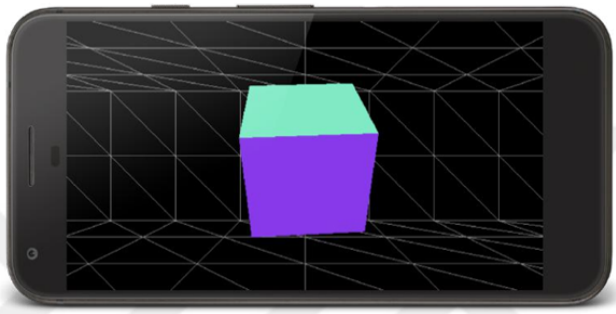
**Şekil 5: WEB VR**

Bu sayede internette dolaşımı olan VR belgeselleri de izleme şansı bulabilmektedirler. Sanal gerçeklik teknolojisi seyircisini sadece görüntüyle değil, ses ile de etkilemeyi amaçlamaktadır. VR filmlerde çoğunlukla Ambisonics Format-B isimli ses sistemi kullanılmaktadır. Bilkent Öğretim Üyesi ve ses mühendisi Ufuk Önen, Ambisonics Format B ses formatını şu şekilde açıklıyor:

> Ambisonics, dinleyiciyi küre biçimindeki bir alanın orta noktasına konumlandırır. Bu orta nokta, kayıt sırasında mikrofonun yerleştirildiği noktadır. Referans konumu olarak kabul edilen bu nokta, kürenin yüzeyindeki tüm noktalara eşit mesafededir. Yaratılan bu küresel

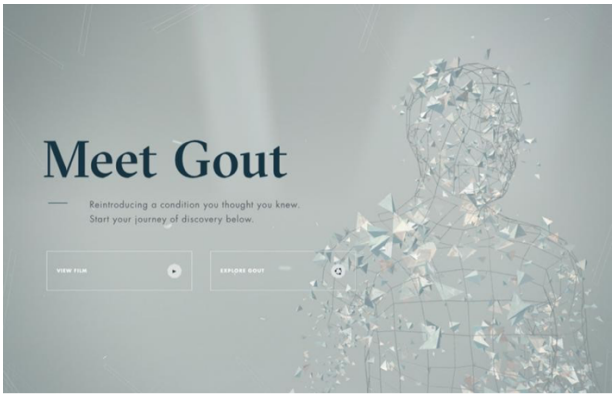
alan sayesinde dinleyici, 360˚ video ya da bir sanal gerçeklik uygulaması tarafından oluşturulan üç boyutlu dünyanın içine girer, onun bir parçası olur. (Önen, [10.05.2020])

İnteraktif belgesellerde kullanılan yeni teknolojilerin çoğu görüntü üzerinedir. Web GL, herhangi bir kâr amacı gütmeyen Khronos Grubun geliştirdiği; online platformlarda üç boyutlu grafik çizimi sağlayan bir web standardıdır. Herhangi bir uyumlu tarayıcıda ekstra bir eklenti gerekmeden HTML5'in Canvas elementi üzerinde çalışmaktadır. (IDocs, [10.05.2020])



**Şekil 6: : HTML 5 CANVAS**

Change Gout isimli interaktif belgeselin internet sitesinde "filmi izle" ve "keşfet" başlıklarında iki seçenek bulunmaktadır. (Change Goout, [10.5.2020]) Filmi görmeden önce önce izleyiciler keşfet butonuna tıklayarak ekstra bilgiler edinebilmektedirler. "Keşfet" butonunun altında kullanılan imajların tamamı WEB GL teknolojisi kullanılarak yaratılmıştır. İnteraktif belgesellerde kullanılan teknolojiler günden güne gelişimlerini sürdürmektedirler.




**Şekil 7: Change Gout**

# 6. FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde, MIT doc lab'den seçilen beş adet etkileşimli belgesel, sinopsisi, kullanılan teknolojiler ve tasarlanan kullanıcı arayüzüne dair incelemenin ardından, bir önceki bölümlerde aktardığımız etkileşimli belgesel unsurları ve sınıflandırma yaklaşımları içinden;

(1) doğrusalsızlık derecesi,

(2) etkileşim modeli ve

(3) gerçekliğe bakışı açıları temel alınarak, etkileşim yapıları ve kategorilendirmeleri analiz edilmiştir.

## *6.1. Gaza Sderot - Life In Spite Of Everything*

***Teknik Bilgi***

**Film Adı:** Gaza Sderot - Life in Spite of Everything
**Yapım Yılı:** 2009
**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip:**
ARTE TV (Susanna Lotz, Joël Ronez, Alex Szalat)
ALMA Films (Arik Bernstein Ortak Yapımcı)
BO TRAVAIL! (Serge Gordey İdari Yapımcı)
Yousef Atwa (Ortak Yapımcı)
Osnat Trabelsi (Ortak Yapımcı)

**Sinopsis:** Filmde İsrail ve Filistin sınırındaki iki kentte yaşayan insanların gündelik hayatları iki dakikalık çekimlerle her gün izlenebilmektedir. Filmde gördüğümüz insanlar zorlu yaşam koşulları; hava saldırıları, bomba tehditleri, patlamalar altında günlük hayatlarını devam ettirmeye çalışmaktadır.

**Kullanıcı Arayüzü Tasarımı:** ARTE France sitesi üzerinden çizgisel olmayan, interaktif içeriklere erişilebilmektedir. Web sitesi üzerinden erişildiği için, erişilen cihaza göre masaüstü fare/klavye veya dokunmatik ekran ile kullanılan bir grafik kullanıcı arayüzü mevcuttur. Kullanıcılar, web sitesine girdiklerinde sitenin üst

menüsünde dört ayrı bölümle karşılaşmaktadırlar: ‘Zaman’, ‘Yüzler’, ‘Haritalar’ ve Konular’. Bu menüde program hakkında bilginin yer aldığı bir sekme, blog sayfası, son yüklenen videolar, proje partnerleri ve dil seçenekleri bulunmaktadır. Üst menüdeki başlıklar altında seksen farklı videoya ulaşılabilmektedir. Zaman sekmesi tıklandığında en sondan en başa kronolojik olarak yüklenen videolar bulunmaktadır. İki dakikalık kısa videolarla projede yer alan kişilerle tanışılıp, hayat hikayeleri kendi ağızlarından dinlenebilmektedir. Ekranı ikiye bölerek kullanılan çizgi, zaman çizelgesi (timeline) olarak tasarlanmıştır. İki taraftaki videolar içinde izleyici-kullanıcıların yorum yapabildiği bir alan bulunmaktadır. Zaman çizelgesine tıklandığı zaman farklı tarihlere ait videolara ulaşılmaktadır.




**Şekil 8: Gaza Sderot Giriş Ekranı**




**Şekil 9: Gaza Sderot Haritalar**




**Şekil 10: Gaza Sderot Konu**

Filmde yer alan karakterlerin hikayeleri genellikle toplumsal konular üzerinden savaşın şehirde ve kırsal alanlarda yarattığı yıkımlardan, insanların anlattıklarının bir yansıması olarak izleyicilerle buluşmaktadır. Yüzler sekmesine tıklandığında ise zaman bölümünde izleyiciler hikayelerini izledikleri karakterlerle karşılaşırlar. Kişilerin fotoğraflarının üzerine tıklandığında onlar hakkında kısa bilgi ve yer aldıkları videolar çıkmaktadır. Bu şekilde o kişinin yer aldığı bütün videolar istenildiğinde izlenebilmektedir. Haritalar sayfasında ise filmde yer alan hikayelerin lokasyonları işaretlenmiştir. Konular sekmesinde ise belirlenen etiket bulutları kullanıcıları karşılamaktadır. Videoların konularına göre kategorize edildiği bu etiketlerin üzerlerine tıklandığında, kullanıcılar o konuyla ilgili videolara ulaşabilmektedir.

**Doğrusalsızlık Derecesi:** Belgesele girişte kullanıcıları beş farklı dil seçeneği ile karşılamaktadır. İzlemeye başlamak için sunulan dört tercihli yapı (Zaman, Yüzler, Harita, Konular) proje izleyicisine seyir akışında seçim şansı ve kontrol vermekle birlikte içerik kapalıdır. Film içeriğine seyirci-kullanıcı tarafından bir ekleme yapılması mümkün değildir. İzleyiciler filmde içeriğe göz atabilir, kendi kurgularını oluşturabilir ama içerikte herhangi bir değişiklik yapamazlar. Bu sebeple projede etkileşim seviyesi yarı kapalıdır.

**Etkileşim Modeli:** Filmin içinde kullanıcılar gezinme ve keşfetme rolünü üstleniyorlar. İstedikleri sekmeye tıklayıp istedikleri şekilde videoları izleyebilirler. Film bu özellikleriyle Hipermetin Mod (Hypertext Mode) kategorisine girmektedir. Yine aynı özellikler göz önüne alındığında belgesel aktif uyarlamalı kategori içinde değerlendirilebilir.

**Gerçekliğe Bakış:** İsrail ve Filistin'in sınır şehirlerinde yaşayan (Gazze ve Sderot) insanlarla yaptığı röportajlarla anlatısını kuran belgesel geleneksel belgesellerin röportaj tekniğini kullanmaktadır. Kamera önündeki kişilere sorular sorulup cevap vermeleri istenmektedir. Bu türde gerçekliği sorgulamak hem zor hem de kolaydır. İnsanlar hikayelerini anlattıkları için bunu salt doğru olarak kabul edebiliriz ama sorulan sorulardaki yönlendirmeler, manipülasyonlar, kurgu masasındaki tercihler "salt gerçek" fikrini ortadan kaldırmaktadır. Yine de iki ülkeden farklı insanların konuşması kendi hikayelerini anlatmaları bir biçimde "tarafsızlık" argümanını desteklemektedir.

### *6.2. September 1955 / Eylül 1955*

**Film Adı:** *September 1955*

**Yapım Yılı:** 2016

**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip**

**Yapımcı:** Virtual Collaboration Research

**Projenin Yaratıcıları:** Çağrı Hakan Zaman, Deniz Tortum, Nil Tuzcu

**Geliştiriciler:** Çağrı Hakan Zaman

**Sinopsis:** Eylül 1955, Türkiye'de yaşanan 6 -7 Eylül olayları üzerine yapılmış bir sanal gerçeklik belgeselidir. Belgesel, deneyimleyicilerine 8 dakikalık bir gerçek zamanlı, etkileşimli bir sanal gerçeklik deneyimi sunmaktadır.

**Kullanılan Teknolojiler ve Kullanıcı Arayüzü Tasarımı:** *Eylül 1955*, 6 - 7 Eylül olaylarının izlenebileceği, görülebileceği, hatırlanabildiği oda boyutunda boyutunda bir enstalasyondur. Projede deneyimleyen kişi bir VR headset ve kulaklık aracığıyla Maryam'ın orjinal stüdyolarından modellenen bir fotoğraf stüdyosuna yerleştirilmektedir. İzleyenlere, olaylar sırasında İstanbul'da yaşamış olan iki Ermeni fotoğrafçı Şahinyan (1911-1996) ve Osep Minasoğlu'nun (1929 - 2013) stüdyolarından bir bakış sunulmaktadır. Stüdyo alanındaki fotoğraflar, mimari yapı ve sanal duvarlara konumlandırılmış fotoğraflarla 1950'li yıllardaki İstanbul'a ayna tutmaktadır. Deneyimin sonuna yaklaşıldığında deneyimleyici kendini stüdyo

sahibinin bulunduğu noktada onun bakış açısıyla pogromun ortasında bulmaktadır. Sokağa inmiş saldırgan grupların dükkana yaklaşmasını ve pencerelere vurmaya başladıklarını görmekte duymakta ve hissetmektedirler. Bu deneyimleyen kişide anlık olarak panik, korku, üzüntü vb duyguları ortaya çıkarmaktadır. Eylül 1955 projesi Türkiye'nin çok uzak olmayan tarihine karanlık bir döneme bir tür uyarıcı olarak ortaya çıkmaktadır. Proje içinde DepthKit, HTC Vive, Microsoft Kinect, Unreal Engine gibi teknolojiler; 3D Modelleme, 3D Tarama, üç boyutlu enstalasyon, tam ölçekli sanal gerçeklik, duyumsal sanal gerçeklik gibi teknikler kullanılmıştır.



**Şekil 11: September 1955 Fotoğraf Stüdyosu**



**Şekil 12: September 1955 VR Deneyimleme Alanı**

**Doğrusalsızlık Derecesi:** Deneyimleyenler projenin içine bir yardımcı aracılığıyla dahil olmaktadırlar. *Eylül 1955'*i keşfetmek ve deneyimlemek için sanal gerçeklik gözlüğü ve kulaklık kullanmaları gerekmektedir. Fiziksel olarak projeye dahil olan kullanıcılar kendi varlıklarını projenin içinde dahil etmektedirler. Bu özellikleriyle Eylül 1955'de etkileşim yarı açıktır. Kullanıcılar fiziksel varlıklarıyla filme katkı sağlayabilmekte ancak içeriği değiştirememektedirler.

**Etkileşim Modeli:** Belgesel/ enstalasyon içinde deneyimleyenler bir sanal gerçeklik gözlüğü ve kulaklık aracılığıyla proje dahil olmaktadırlar. Tasarlanan mekan içinde hareket edebilirler ve orayı keşfedebilirler. Projenin içinde kullanıcıları fiziksel gerçeklikleriyle var olmaktadırlar. Bunu bir tür oyun oynama hali olarak da algılanabilir. *Eylül 1955* etkileşimli mod içinde değerlendirilebilecek bir belgeseldir. Tasarlanan odanın içinde deneyimleyenler dolaşmakta özgürdür fakat onların proje içinde verecekleri herhangi bir karar baskın anlatımı değiştirmemekte herhangi bir katkı sağlamamaktadır.

**Gerçekliğe Bakış:** *Eylül 1955'*de kullanıcılar projenin içine bir sanal gerçeklik gözlüğü ve kulaklığı ile dahil olmaktadırlar. Proje tasarımı filmin gerçekliği için büyük önem taşımaktadır. Belgeseldeki fotoğraf stüdyosu Ermeni bir fotoğrafçının stüdyosunun yeniden simüle edilmesiyle yaratılmıştır. Filmin içindeki pek çok detay ve nesne arşivlere sadık kalınarak yeniden oluşturulmuştur. İzleyici filmin (deneyimin) içinde istediği gibi gezip ortamı ve nesneleri inceleme şansı bulmaktadırlar. Filmde izleyicinin stüdyonun duvarlarında baktığı fotoğraflar o dönemde çekilen fotoğraflardır. Belgesel gerçekliğini konusundan ve bilgisayar ortamında yaratılan imajların (CGI, Volumetric Videolar) gerçek bir mekandan alınmasıyla yakalanmaktadır. Seyircinin gerçek bir tarihsel olaya bedensel şahitlik etmesi onların gerçeklik algısını da belgeselin içine sokmaktadır. Seyircinin bedensel gerçekliğinin içinde olması deneyimine farklı bir boyut katmaktadır. İzleyici film içinde gezerken bazı sınırların içinde kalmak zorundadır. Bu sınırlar film içinde kırmızı çizgilerle gösterilmektedir. Bu uyarı deneyimleyicinin sınırlar içinde kalmasını sağlarken, film içinde yaratılan gerçeklikten koparmakta ve yaratılmış bir dünyada olduğunu ona hatırlatmaktadır.

### *6.3. AFTER 6/4*

**Teknik Bilgi**

**Film Adı:** *After 6/4*

**Yapım Yılı:** 2014

**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip Yapımcı:** Freehand, SBS OnlinE

**Yapımcı**: **Freehand, SBS Online**

**Projenin Yaratıcıları:** Jiao Chen, SBS Online

**Geliştiriciler:** Special Broadcasting Service (SBS)

**Tasarımcılar:** Special Broadcasting Service (SBS)

**Sinopsis:** *After 6/4*, 4 Haziran 1989 yılında Pekin'de yaşanan ve bütün dünyanın medya aracılığıyla ilgisini üzerine toplamış bir olaydan esinlenerek hayata geçirilmiş bir projedir. Tiananmen Meydanı Olayları, Tiananmen Katliamı ya da 4 Haziran Vakası olarak farklı şekillerde adlandırılan olaylar 1989 yılında, 15 Nisan - 4 Haziran arasında yaşanan, öğrenciler, aydınlar, işçilerin başını çektiği muhalif grupların gösterileri ve ardından yaşananları ifade etmektedir. Çin'in yakın tarihinde önemli bir yere sahip olan bu olayı anlatan *After 6/4* yaşananları dijital hikayeciliği kullanarak farklı perspektiflerden ve derinlikli bir şekilde sunmaya çalışmaktadır.

**Kullanıcı Arayüzü:** *After 6/4* SBS'nin web sitesi üzerinden çalışan çizgisel olmayan, interaktif içeriklere ulaşılabilen bir belgesel projesidir. Web sitesi üzerinden erişildiği için, erişilen cihaza göre masaüstü fare/klavye veya dokunmatik ekran ile kullanılan bir grafik kullanıcı arayüzü mevcuttur. Siteye girişte olayları ve işleyişi anlatan açıklayıcı bir metin bulunmaktadır. İnternet sitesinin alt menüsünde dil seçeneği bulunmaktadır. Projeye İngilizce ve Çince olarak ulaşılabilmektedir. Dil menüsünün altından belgeselin gösterildiği ve aday olduğu festivaller gösterilmektedir. Dili seçtikten sonra kullanıcıya olayları nereden duyduğu sorulmaktadır; o sorunun altında Çin Anakarası, Hong Kong Macau, Avustralya, başka herhangi bir bölge ya da "bu olayları hiç duymadım" seçenekleri bulunmaktadır. Kullanıcının tercihinden sonra ekran ikiye bölünmektedir ve iki farklı bakış açısından olaylar günlere ayrılarak anlatılmaktadır. Eğer alt menüdeki tarih butonuna tıklanmazsa olaylar rastgele bir tarihten gösterilmekte ve akış böyle devam etmektedir. Tarihin yazdığı butona

basıldığında ise zaman çizelgesi kullanıcıların karşısına çıkmaktadır. Bu anlatılar arşiv çalışması yapılarak hazırlanmış, birincil kaynaklar kullanılmıştır. Zamanın perspektifi projede önemli bir yer tutmaktadır. Kullanıcılara sunulan içeriklerde hükümet raporları, gazete kupürleri, fotoğraflar yer almaktadır. *After 6/4'*de 63 makale, 37 fotoğraf, 13 video kullanılmıştır. İki dilde hazırlanan projede Çince bilen kullanıcılar (Mandarin- Çincenin standart resmi ve edebi kullanılan şeklidir) belgeleri çeviriye ihtiyaç duymadan inceleyebilmektedirler. Anlatı içinde kullanılan haberler Çin'in resmi devlet gazetesi People's Daily'den, Xinhua Haber ajansından ve bölge dışında batılı kaynaklardan gelen medya raporlarından derlenmiştir. Kullanıcılar olayları incelemeye istedikleri taraftan ve istedikleri tarihten başlayabilmektedirler. Projenin giriş sayfasından belgeselin sosyal medya sayfalarıyla etkileşim kurmak ve kişisel hesaplarda paylaşmak mümkündür. Proje içinde bir ses tasarımı bulunmaktadır. İstenildiğinde ses butonuna basılıp kapatılabilmektedir.




**Şekil 13: After 6/4 Giriş Ekranı**




**Şekil 14: After 6/4 Seçim Ekranı**




**Şekil 15: After 6/4 Arşiv**

**Doğrusalsızlık Derecesi:** Projeye girişte kullanıcıları bir mesaj ve dil menüsü karşılamaktadır. Mesajda olayın önemi ve neden bu projenin yapıldığı anlatılmaktadır. Proje çift dillidir. İngilizce veya Çince seçeneği bulunmaktadır. Kullanıcılar dili seçtikten sonra onları bir zaman çizgisi karşılamaktadır. İki yanda farklı perspektiften fikirlere tıklanabilmekte ve istedikleri şekilde proje içinde dolaşabilmektedirler. Linear bir zaman çizgisini takip etmek zorunda değillerdir. *After 6/4* kullanıcılarına iki farklı bakıştan oluşturulmuş bir anlatı sunmaktadır. Kullanıcılar serbest bir şekilde projenin içinde gezinebilseler de etkileşim seviyesi yarı kapalıdır. (etkileşim yarı kapalı) Kendi seçimlerini yapabilen kullanıcılar anlatıya ya da içeriğe herhangi bir katkı sunamamakta, değişiklik yapamamaktadırlar.

**Etkileşim Modeli:** *After 6/4* içinde izleyiciler, kullanıcılar gezinme ve keşfetme rolüne sahiptirler. İstedikleri şekilde yapı içinde gezinme hakkına sahiptirler. İstedikleri tarafa tıklayıp seçtikleri perspektif üzerinden doğrusal olan ya da olmayan şekilde içerikleri inceleyebilmektedirler. Belgesel bu özellikleriyle Hipermetin Mod (Hypertext Mode) kategorisine girmektedir. Yine aynı özellikler göz önüne alındığında proje aktif uyarlamalı kategori içinde değerlendirilebilmektedir.

**Gerçekliğe Bakış:** *After 6/4* bir tür arşiv çalışmasıdır. Hem olayların yaşandığı coğrafyanın haber kaynaklarını kullanması hem de batının kaynaklarının kullanılması belgeseli izleyecek, inceleyecek kişiler için tarafsızlığa dair güven verme amacı güden bir yapı sunmaktadır. Farklı perspektiflerden olaylara bakabilmek, istenilen taraftan istenilen tarihten yaşananlara bakabilme seçeneğiyle objektif bir bakıştan bahsetmek

mümkündür. İnsan hakları üzerine tek bir bakış açısının baskın olmadığı *After 6/4* belgesel türünün çoğu özelliğini içinde barındırmaktadır.

### *6.4. Alma: A Tale Of Violence*

**Film Adı:** *A Tale Of Violence*

**Yapım Yılı:** 2012

**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip**

**Proje Yaratıcıları:** Isabelle Fougère, Miquel Dewever-Plana

**Yapımcı:** Agence VU, ARTE, France Info, Rue 89, taz.de, Télérama, Upian

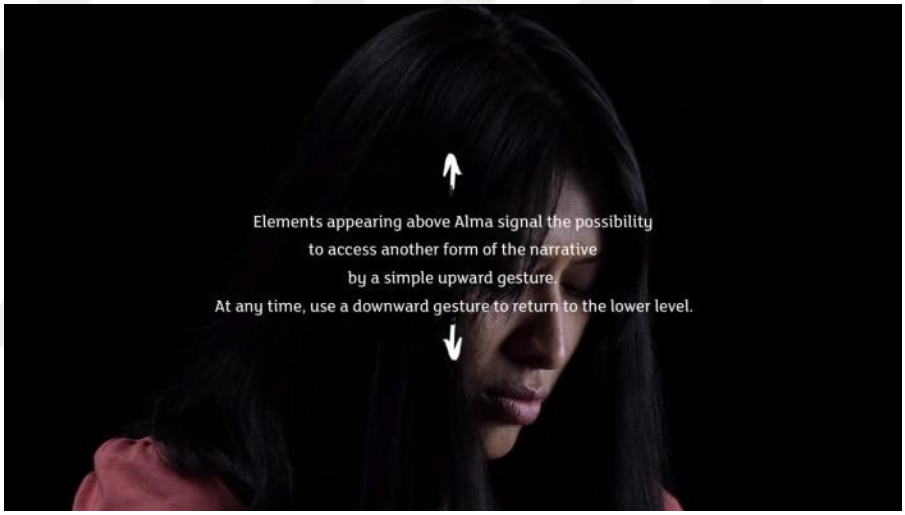
**Proje Ekibi:** Alexandre Brachet, Gregory Trowbridge, Hugues Micol, Margaux Missika, Patrick Codomier, Sébastien Brothier

**Sinopsis:** Alma A Tale Of Violence, film çekimi esnasında 26 yaşında olan Alma isimli genç bir kadının, 15 yaşındayken Guatemala'da bir uyuşturucu, suç çetesine nasıl üye olduğunu anlatmaktadır. Alma'nın beş yıl boyunca yaşadıklarının ve itiraflarını yüz yüze anlatıldığı belgeselde anlatıya; şehirden aktüel görüntüler, günlük hayata dair çekimler ve içinde olduğu çetenin kültürüne dair çekimler eşlik etmektedir.

**Kullanılan Teknolojiler ve Kullanıcı Arayüzü Tasarımı:** Alma: A Tale Of Violence hem internet tarayıcıları üzerinden hem de iOS sistemli tabletlerde uygulama olarak indirilip izlenebilen bir grafik kullanıcı arayüzüne sahiptir. Doğrusal belgesellerle pek çok ortak noktası olan Alma: A Tale Of Violence'da izleyiciler ekranı aşağıya ya da yukarıya kaydırarak kendi tercihlerine göre odaklanmak istedikleri görüntüleri seçebilmektedirler. Belgesel duyguları ve duyuları birleştiren bir deneyim sunmaktadır. Projenin bu özellikleri tablet üzerinde daha hissedebilir bir biçimde çalışmaktadır. Web sitesi üzerinde de izlenirken yukarı aşağı komutları kullanılarak görüntüler değiştirilebilmektedir. Web sitesinin girişinde, üst menüde dil seçenekleri (İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca), bilgilendirme modüllerinin olduğu bir sekme, forum sekmesi, tablet sekmesi, film sekmesi, kitapların sekmesi ve hakkımızda bölümü bulunmaktadır. Bunların yanında sosyal medya hesaplarına ulaşabilmek ve paylaşabilmek için ikonlar bulunmaktadır. Filmi izlemeye başlamadan önce eğer kullanıcılar aşağıya kandırırlarsa üst menüde bulunan seçeneklere ulaşabilmektedirler.

Belgeseli izlemeye başlamak için başla butonuna basması gerekmektedir. Film başladıktan sonra beş saniye içinde filmin içeriğine dair bir uyarı yazısı çıkmaktadır. Filmin künye bilgilerinden sonra seyirciye filmi izlerkenki seçenekleri sunan başka bir uyarı çıkmaktadır. Seyirciler kendi istekleri doğrultusunda tablette ekran üstünde parmaklarını kaydırarak ya da fareyi aşağıya yukarıya kaydırarak görüntüyü değiştirebilmektedirler. Filmde Alma kendi hayat hikayesini anlattığı için anlatıcı olarak onun sesi mevcuttur. Filmdeki kronolojik sırayı bozmak filmdeki bütünlüğü bozduğundan bu özelliği açısından doğrusal belgesel özelliği taşımaktadır. Film içinde parmak hareketleriyle ekranı aşağı yukarı çekmek; görüntüleri değiştirmek mümkündür. Belgesele interaktif özelliği kazandıran bu yapısıdır

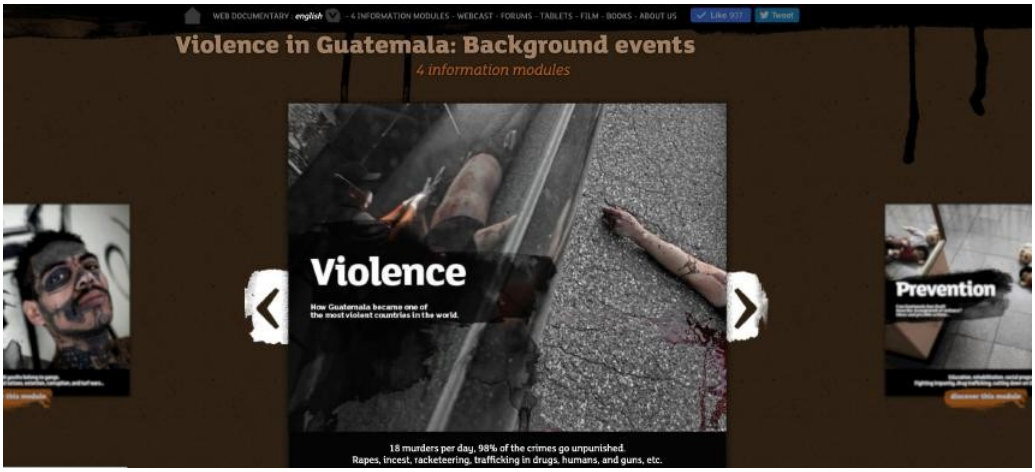
.




**Şekil 16: Alma A Tale of Violence Proje Tanıtımı**



**Şekil 17: Alma A Tale of Violence Şehir**




**Şekil 19: Alma A Tale of Violence Bilgilendirme Modülleri**




**Şekil 18: Alma A Tale of Violence İllustrasyonlar**

**Doğrusalsızlık Derecesi:** Kullanıcılar belgeselin içine el hareketleri ile dahil olmaktadırlar. Bu şekilde filmde görmek istedikleri görüntüyü kendileri seçmekte ve farklı görsel kurgular içinde gezinerek, lineer akan hikayeye ve sesin görsel anlatısını kişiselleştirmektedirler. Bu özellikleriyle Alma: A Tale Of Violence aktif uyarlamalı kategori içinde değerlendirilebilir. Etkileşim yarı kapalıdır. Belgesel izleyicileri filmi izleyebilmekte ama içeriği değiştirememektedirler.

**Etkileşim Modeli:** Alma: A Tale Of Violence bir web belgeselidir. Belgesel izleyicileri filmi parmak hareketleriyle yönetebilir durumdadırlar. Bu sebeple belgesel etkileşimli mod kategorisi içinde değerlendirilebilir.

**Gerçekliğe Bakış:** Film, Alma'nın 15 yaşında katıldığı çetede beş yıl boyunca yaşadığı şiddet dolu deneyimlerini Alma'nın ağzından seyirciyle paylaşmaktadır. Latin Amerika'daki suç çetelerindeki şiddet dolu yaşantılar, gerçek bir tanığın anıları üzerinden aktarılmaktadır. Filmde baskın bir üst ses (Alma'nın sesi) anlatımı bulunmaktadır. Doğrusal belgesellerle büyük bir benzerliğe sahip olan Alma: A Tale Of Violence, belgeseli daha etkileyici ve inandırıcı kılmak ve izleyicilere doğrudan ulaşmak amacıyla aynı zamanda üst ses kullanımı, anlatıcıyı film içinde görmek, onun mimiklerini, tepkilerini izleyebilmek gibi geleneksel öğeler kullanmıştır.

### *6.5. 17.000 Islands*

**Teknik Bilgi**

**Film Adı:** 17.000 Islands

**Yapım Yılı:** 2013

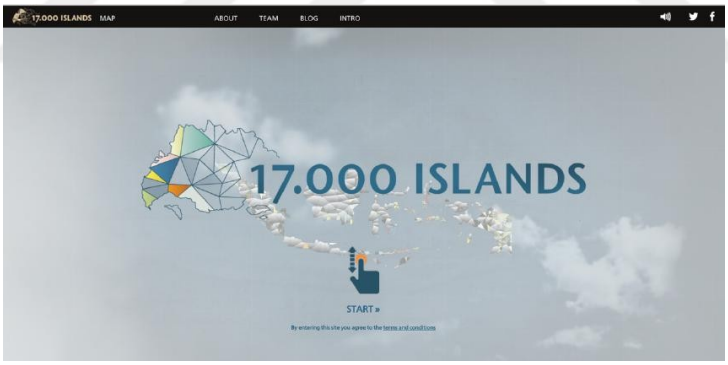
**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip Yapımcı:** Thomas A. Østbye

**Projenin Yaratıcıları:** Edwin, Thomas A. Østbye

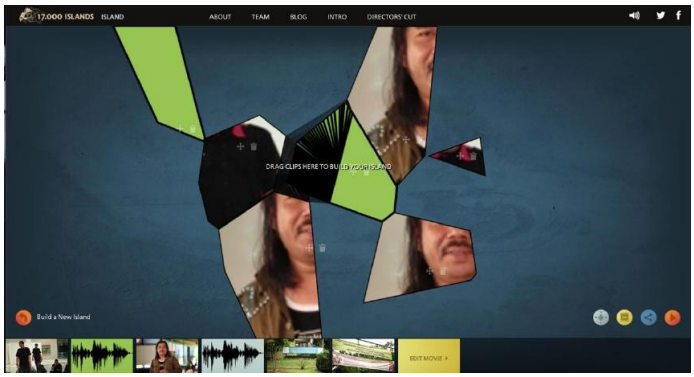
**Sinopsis:** 17,000 Islands Endonezya'nın çok kültürlü, çok dilli, çok renkli yapısından referansla yaratılmıştır. Endonezya'nın eski başkanı Suharto, Endonezya'nın geleneklerini, göreneklerini kültür çeşitliliğini sembolize eden Taman Mini Indonesia Indah isimli bir park yaratmıştır. Bu park günümüzde hala varlığını sürdürmektedir. Bu parkın inşa edilme amacı Endonezya'nın milli kimliğini güçlendirmektir. Farklı görüşlerin, muhalif fikirlerin yok sayıldığı bir rejimin ürünü olan bu park 1998 yılında rejim düşmüş olsa da park popülerliğini hala sürdürmektedir. Bu oluşturulmuş kültür simgeden etkilenen yönetmenler bu ortamı kaydetmek için kameralarıyla yola çıkmışlardır. Bu belgesel bir tür takımada çalışması olarak açıklanmış ve izleyicilere öyle sunulmuştur. Belgesel ekibi katılımcılara hazırladıkları web sitesi üzerinden kendi adalarını oluşturma, kendi filmlerini kurgulama şansı vermektedir. Orjinal filmin dağıldığı, insanların kendi adalarını oluşturduğu bir yapıya dönüşmüştür.

**Kullanılan Teknolojiler ve Kullanıcı Arayüzü Tasarımı:** Projenin girişinde kullanıcıları tanıtım videosu karşılamaktadır. Projeye girildikten sonra karşılaşılan ekranın üst menüsünde Hakkımızda, Ekip, Blog, Giriş ve Yönetmenin Kurgusu sekmeleri bulunmaktadır. Bu bölümlere tıklandığında hakkımızda, takım ve tanıtım

kısmı mevcut sayfa üzerinde açılmakta, blok sekmesi yeni bir pencerede, yönetmenin kurgusu seçeneğinde ise açılan bir uyarı metninin altında videoyu izlemek için bir buton bulunmaktadır. Bu seçeneklerin sağ tarafında ise projenin isminin yanında harita, ada, editör seçenekleri vardır. Bunlar liste halinde sunulmuştur. Herhangi birinin üzerine tıklandığında diğer seçeneklere geçilebilmektedir. Bu menünün altında gösterilen haritada oluşturulmuş ada parçaları görülmektedir. Haritanın sol tarafında yer yön bildirgeci ve yakınlaştırıp uzaklaştırma (zoom) seçenekleri bulunmaktadır. Sağ tarafta ise yeni adalar bölümü bulunmaktadır. Üzerine tıklandığında ise bir listeyle karşılaşılmaktadır. Harita görselinin üzerinde kullanıcılar tarafından yaratılmış adalar görülmektedir. Adalara tıklandığında ise videoların, imajların, ses kayıtlarının olduğu birleşenlerle ziyaretçiler karşılaşmaktadırlar. Birleşenlerin köşelerindeki imleçlere tıklandığında içerikler açılmaktadır. Eğer istenirse projenin içinde sadece izleyici olarak gezmek mümkündür. Yaratıcı pozisyonuna geçmek için var olan içeriklerin üzerine tıklanıp kişisel kurgu hazırlanıp, ada yaratılabilmektedir.




**Şekil 20: 17.000 Islands Başlangıç Ekranı**




**Şekil 21: Kişisel Ada Yaratımı**




**Şekil 22: 17.000 Islands Yaratılan Adalar**

**Doğrusalsızlık Derecesi:** 17.000 Islands yaygın kategori içinde değerlendirilebilecek bir belgeseldir. Kullanıcılar, filmin içine dahil olup var olan içeriği değiştirebilen, yeni bir şeyler kurgulayabilen bir pozisyondadırlar. 17.000 Islands'ta tam bir interaktif etkileşimden bahsetmek mümkündür.

Yeni yaratıcılar filme toplu olarak katkıda bulunabilirler. Etkileşim tamamen açıktır. Kullanıcılar ve belgesel arasında herhangi bir sınırlama bulunmamaktadır.

**Etkileşim Modeli:** 17.000 Islands deneyimsel mod içinde değerlendirebilecek bir belgeseldir. Kullanıcılar filmin içinde hem gezip sadece izleyici olarak kalabilmekte hem de içerik ekleyerek kendi adalarını oluşturabilmektedirler. Kullanıcılar hem içerik üretebilmekte hem de sosyal ağ içinde etkileşim kurabilmek için odak noktasına kullanıcılarını koymaktadır.

**Gerçekliğe Bakış:** 17.000 Islands var olan bir mekanın üzerine kurgulanmış bir projedir. Bir tür anıt mekanı olan Taman Mini Indonesia Indah aslında baskıcı totaliter tek tipleşmeyi savunan bir zihniyetin ürünüdür. Böyle bir mekan üzerine katılımcı kolektif bir proje yapmak çoklu, kişisel bir gerçeklik projenin içine yerleştirilmektedir. Kullanıcının kendi hikayesini projenin içine ekleyebilmesi empati yeteneğini yükseltmektedir. Bu sebeple 17.000 Islands tekli bir gerçekliğin değil çoklu bir gerçekliğin temsilcisidir.

### *6.6. Clouds Over Sidra*

**Teknik Bilgi**

**Film Adı:** Clouds Over Sidra

**Yapım Yılı:** 2015

**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip**

**Proje Yaratıcıları:** Chris Milk, Gabo Arora

**Yapımcılar:** Barry Pousman, Christopher Fabien, Gabo Arora, Katherine Keating, Samantha Storr, Socrates Kakoulides

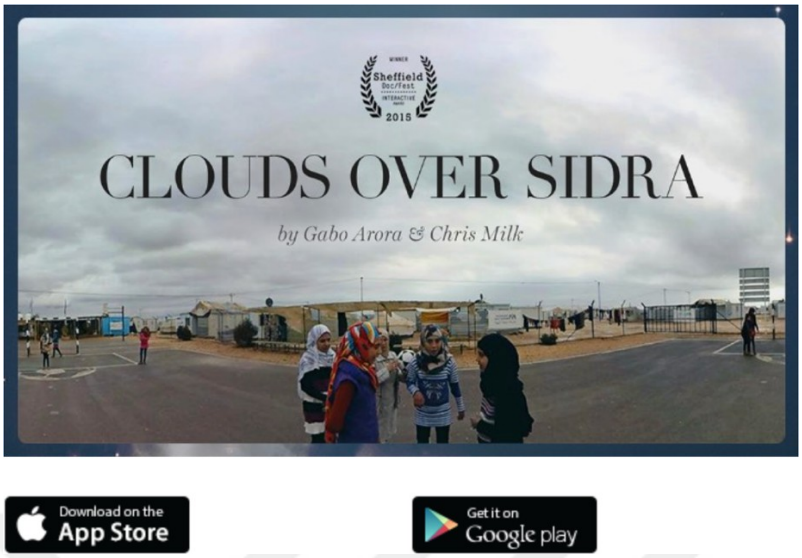
**Geliştiriciler:** UN SDG Action Campaign, UNICEF Jordan, Vrse

**Sinopsis:** Ürdün'deki Za'atari Mülteci Kampı savaş ve şiddetten kaçan 80.000 Suriyeli göçmene ev sahipliği yapmaktadır. Nüfusun yarısından fazlasının çocukların oluşturduğu kampta belgesel, on iki yaşında orada hayatını sürdüren Sidra'nın hikayesini anlatmaktadır. Bir yıldan fazla zamandır orada yaşayan Sidra'nın; okuldan, evine, vakit geçirdiği spor salonuna ve arkadaşlarıyla oyun oynadığı futbol sahasına sıradan bir günü izlenebilmektedir. 8 dakikalık bir sanal gerçeklik belgeseli olan Clouds Over Sidra, empati ve yeni bakış açılarını yükseltmek amacıyla Birleşmiş Milletler için yapılan ilk sanal gerçeklik belgeseli olma özelliğini taşımaktadır. (Clouds Over Sidra [30.09.2020])

**Kullanılan Teknolojiler ve Kullanıcı Arayüzü Tasarımı:** Sanal gerçeklik gözlüğü ile izlenebilen Clouds Over Sidra'yı izleyiciler bir uygulama aracılığı iletelefonlarına ya da tabletlerine indirerek izlenebilmektedir. Unicef 360 isimli uygulama İOS işletim sistemi için Apple Store'dan, Android işletim sistemine sahip cihazlar için iseGoogle Play Store'dan indirerek sanal gerçeklik deneyimi başlatılmaktadır. Uygulamayı indirdikten sonra yol gösterici talimatları izleyerek izleyiciler kameralarını açarak sanal gerçeklik deneyimini başlatabilmektedirler.

12 yaşındaki Sidra'nın kamptaki sıradan bir gününün izlenebildiği belgesel aynı zamanda YouTube üzerinden 360 derece video olarak; sağ, sol, yukarı, aşağı imleçleri kullanılarak izlenebilmektedir. Belgeselde izleyicilerin hayatına tanıklık ettiği Sidra'nın anlatımıyla ilerleyen belgesel doğrusal belgesel özelliklerinden birini doğrudan taşımaktadır. Film, 360 derece videolar kaydedilerek hazırlanmıştır. Sanal gerçeklik deneyimini gerçekleştirirken kullanıcılar ister oturabilir, ister ise gezinebilirler.

Belgeseli deneyimlerken kullanıcılar isterlerse Google Cardboard gibi ürünler kullanabilmektedirler.




**Şekil 23: Clouds Over Sidra Bilgilendirme Sayfası**



**Şekil 24: Clouds Over Sidra Kamp Alanı**



**Şekil 25: Clouds Over Sidra Çocuklar**




**Şekil 26: Clouds Over Sidra VR Bilgilendirme Modülü**

**Doğrusalsızlık Derecesi:** İzleyiciler projenin içine bir sanal gerçeklik aracılığıyla dahil olmaktadırlar. Belgeseli gözlükle izleyen kullanıcılar fiziksel olarak kendi varlıklarını projenin içine dahil etmektedirler. İnternet sitesi üzerinden izleyen kullanıcılar ise imleçleri kullanarak aşağı, yukarı - yukarı, aşağı direktiflerini kullanarak görüntülerini istedikleri şekilde yönlendirebilmektedirler. Bir sanal gerçeklik belgeseli olmasıyla Clouds Over Sidra'da etkileşim yarı açıktır. Ancak, dijitalde Youtube üzerinden izlenebilmesi ve imleçle kontrol edilebilmesi ile etkileşim yarı kapalıdır. Belgeselin sanal gerçek gözlüğüyle izlenmesi için tasarlandığı göz önüne alındığında etkileşim yarı açık olarak kabul edilebilir.

**Etkileşim Modeli:** Belgeselin içine izleyiciler bir VR gözlük aracılığı ile dahil olmakta ve izlemektedirler. 360 derece kameralarıyla yapılan çekimleri izleyen kullanıcılar belgeselin içine kendi fiziksel gerçeklikleriyle dahil olmaktadırlar. Onlara sunulan alanın içinde istedikleri gibi hareket edebilme özgürlüğü bir tür oyun oynama alanı olarak da kabul edilebilir. Bu özellikleriyle Clouds Over Sidra etkileşimli mod içinde değerlendirilebilecek bir belgeseldir. 360 derece kamerayla yapılan çekimlerle hazırlanan filmde izleyiciler istedikleri gibi dolaşmakta serbesttir fakat onların verecekleri herhangi bir karar baskın anlatımı herhangi bir değiştirmemekte ekstra herhangi bir katkı sağlamamaktadır.

**Gerçekliğe Bakış:** Kullanıcılar belgeseli iki şekilde izleme şansına sahiptir. İlk seçenekleri projenin içinde olduğu uygulamayı telefona indirmektir. İkinci seçenek ise

internette dolaşıma sokulmuş olan 360 derece videoyu YouTube üzerinden izlemektir. İlk seçenekte uygulamayı indirdikten sonra sanal gerçeklik gözlüğü ve kulaklık ile projeyi izleyebilmektedirler. İkinci seçenekte ise imleçleri kullanarak sağa, sola, yukarı, aşağı görüntüyü hareket ettirebilmektedirler. Kampta yaşamını sürdüren mülteci çocuklardan olan Sidra'nın hayatının izlendiği belgeselde Sidra kendi sesinden hikayesini anlatmaktadır. Kampta günlük hayatı kaydeden kayıtların yapılması ve kullanılması belgeselin gerçekliğini artırmaktadır. Belgeselin içinde izleyicilerin kendi kurgularını yaratamamaları, doğrusal bir kurgu akışının olması; ortaya sadece yönetmenin ve proje ekibinin mutlak gerçek anlayışını koymaktadır. Bu sebeple çok sesli bir gerçeklik arayışından bahsetmek mümkün değildir.

### *6.7. Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano*

**Teknik Bilgi**

**Film Adı:** Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano

**Yapım Yılı:** 2018

**Yapımcılar / Yaratıcı Ekip**

**Proje Yaratıcıları:** Ana Bazo Reisman, Audrey Cordova, Rocío Romero Benites

**Yapımcı:** Radio Programas del Perú

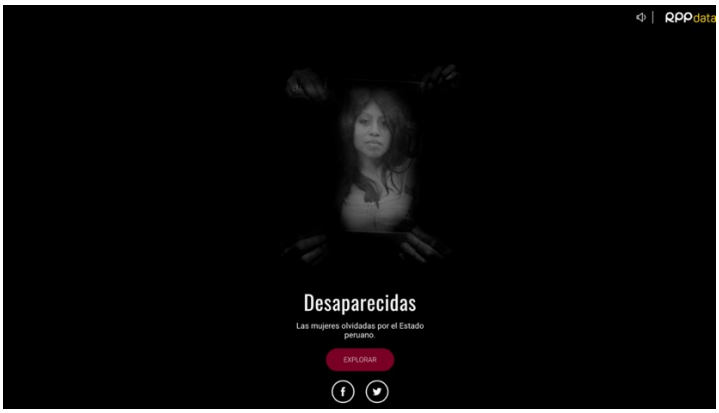
**Geliştirici:** Martín Vuelta

**Tasarımcı:** Pedro Petit

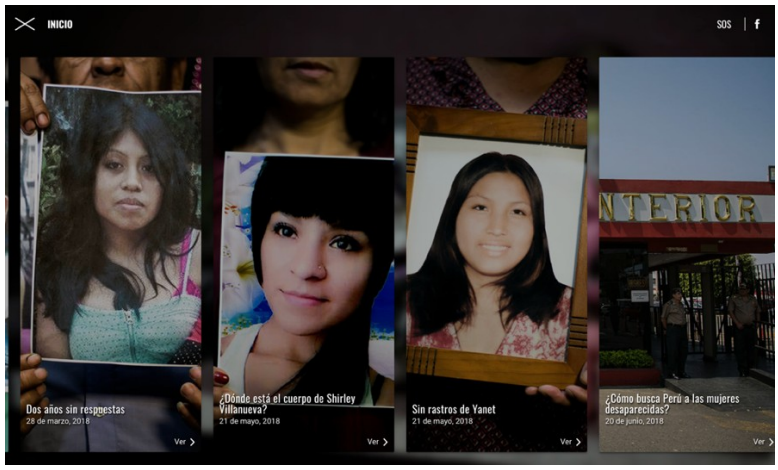
**Sinopsis:** İnteraktif web belgeseli olan filmde kayıp dört kadın ve iki küçük kızın hikayelerinden yola çıkılarak Peru'nun erkek egemen toplum yapısı ve adalet anlayışı kullanıcılara anlatılmaktadır. Kadın cinayetleri, insan ticareti, cinsiyet bazlı şiddet yüzünden kadınların kaybolmasının araştırıldığı ve tartışıldığı filmde patriarkal toplum yansıması olduğunun altı Solsiret Rodríguez Aybar , Estefhanny Díaz Acosta, Tatiana Díaz Acosta, Yamile Pajuelo Díaz , Shirley Villanueva Rivera and Yanet Ayala Huaraca'nın davaları ile çizilmektedir. Raporlar göstermektedir ki Peru'da kayıp insanların kayıtları tutulmaktadır. Bu sebeple kayıp kadın ve çocukların sokakta aranması ve bulunması polis için bile çok zor bir mesele haline gelmektedir. 16 Eylül 2018'de belgeselin yayınlanmasından sonra içişleri bakanlığı kanun hükmünde kararname ile savunmasız insanların kaybolmasını engelleyecek önlemler almıştır ve cinsiyete dayalı şiddet gören kadınlar için özel bir uyarı sistemi

geliştirilmiştir. (Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano [30.09.2020])

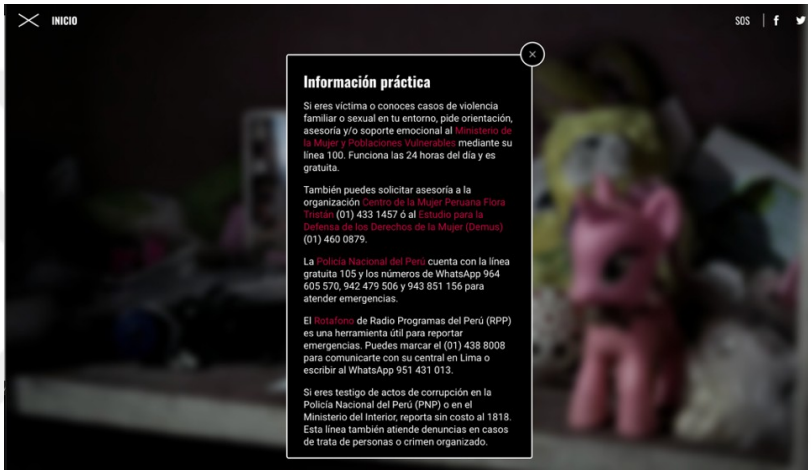
**Kullanılan Teknolojiler ve Kullanıcı Arayüzü Tasarımı:** RPP Data'nın web sitesine tıklandığında kullanıcıları kaybolmuş, öldürülmüş altı kadının fotoğrafları onların altında 'Kayboldu' (Desaparecidas) yazısı onun altında 'Peru devleti tarafından unutulmuş kadınlar yazısı bulunmaktadır'. (Las mujeres olvidadas por el Estado peruano) Bu yazıların altında ise 'Keşfet' (Explorar) butonu yer almaktadır. Bu butonun altında sosyal medyada paylaşım ikonları çıkmaktadır. Projenin içinde 'Eksik' (La desaparición), 'Şikayet' (La denuncia), 'Soruşturma'(La investigación), 'Bekliyorum' (La espera) bölümleri bulunmaktadır. Ana sayfadaki, keşfet butonuna basıldığında projenin ilk parçası olan 'Eksik' (La desaparición) bölümü kullanıcıları karşılamaktadır. Bütün bölümlerde kullanıcıların karşısına çıkan ilk ekranda bilgilendirme mesajları çıkmaktadır. Bu bilgilendirme mesajının altında ise tarih bilgisi ve bölümün içinde kaç parça olduğu bilgisi verilmektedir. Kullanıcılar ileri geri oklarını kullanarak bölümün içinde hareket etme şansına sahiptir. Bölümlerin içine yer alan sayfalarda bilgilendirme mesajları, fotoğraf, video, ses kaydı vb çeşitli multimedya öğeleri bulunmaktadır. Ana sayfada yer alan 'Başlat' (Inico) butonuna tıklandığında bütün parçalar ve raporlar bir arada görülebilmektedir. Ana sayfanın sağ tarafında bulunan RPP Data butonuna tıklandığında 'RPP Haberleri' (RPP Noticias) sayfasına ulaşabilmektedirler. Bu sayfada güncel bilgilere ulaşılabilmektedir. Projenin genel yapısı içinde fotoğraf, video, ses gibi multimedya öğeleri ve Vue.js isimli açık kaynaklı (open source) br Javascript iskeleti kullanılmıştır. Bu program kullanıcılar için arayüzleri ve tek sayfa uygulamaları yaratmak için kullanılmaktadır.



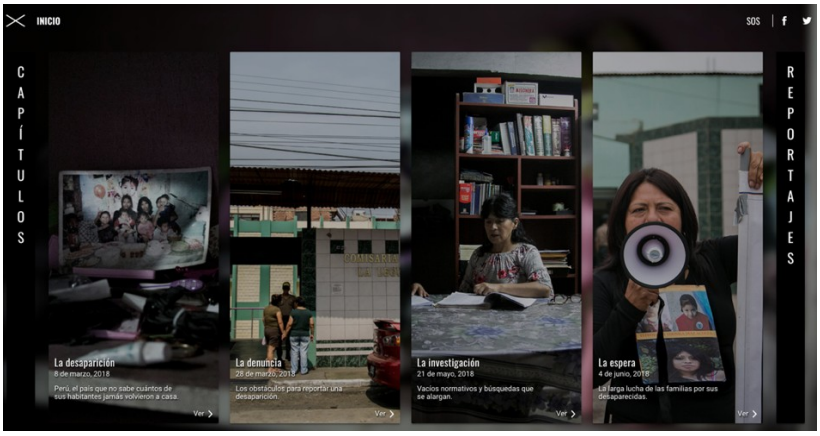

**Şekil 27: Desaparecidas Giriş Ekranı**




**Şekil 28: Desaparecidas Bölümler**




**Şekil 29: Desaparecidas Yararlı Telefon Numaraları**




**Şekil 30: Desaparecidas Bölümler/ Raporlar**

**Doğrusalsızlık Derecesi:** Kullanıcılar belgeseli keşfetmek için projeye tıkladıklarında onları girişte ‘Keşfet’ butonu karşılamaktadır. Kullanıcılar bu butona tıkladıklarında

sırasıyla ‘Eksik’ (La desaparición), ‘Şikayet’ (La denuncia), ‘Soruşturma’ (La investigación), ‘Bekliyorum’ (La espera) bölümlerini takip edebilmektedirler. İsterlerse ‘Keşfet butonuna bastıktan sonra ikinci gelen sayfada ki ‘Başlat’ seçeneğine basarak tüm bölümleri ve raporları bir arada görebilmekte ve istediklerini seçip oradan devam edebilmektedirler. Belgeselin içine kullanıcılar seyir akışı içinde seçim şansı ve paylaşma şansına sahiptirler. Bununla birlikte kullanıcıların herhangi bir ekleme yapmaları mümkün değildir. Kullanıcılar, belgeselde içeriğe göz atabilir, kendi kurgularını oluşturabilir ama içerikte herhangi bir değişiklik yapamazlar. Bu belgeselde etkileşim seviyesi yarı kapalıdır.

**Etkileşim Modeli:** Belgeseinl içinde kullanıcılar gezinme ve keşfetme rolün üstlenmektedir. İstedikleri bölüme tıklayıp oradaki içeriği keşfetme hakkına sahiptirler. Belgesel bu özellikleriyle Hipermetin Mod (Hypertext Mode) kategorisine girmektedir. Yine aynı özellikler göz önüne alındığında belgesel aktif uyarlamalı kategori içinde değerlendirilebilir.

**Gerçekliğe Bakış**: Belgeselde gerçek insanların hikayeleri raporlarla, videolarla, ses kayıtlarıyla, fotoğraflarla bir hikayeliştirme sistemi içinde kullanıcılara sunulmaktadır. Belgesel içindeki mağdur kadınlarla tanışma hissini veren bir sistemin ve tasarımın oluşturulması kullanıcılardaki empati yapabilme olanağını artırmaktadır.

Sitenin içinde linear akış takip edildiğinde Peru Devleti’nin mağdurlara karşı tutunduğu tavır, insanların kaybolmasından sonra yaşananlar, toplumdaki insanların bakış açısı ve bütün süreç görülebilmektedir. Kullanıcılar projenin içinde öldürülen ya da kaybolan bir kadının ardından sürece dahil olup yaşananları takip edebilmektedirler. Bu sebeplerle projenin gerçekliğine inanmak çok daha kolaydır.

| Etkileşimli Belgeseller | Etkileşim Modeli | Doğrusalsızlık Derecesi |
|---|---|---|
| *Gaza Sderot* | Hipermetin Mod | Etkileşim Yarı Kapalı |
| *September 1955* | Etkileşimli Mod | Etkileşim Yarı Açık |

| | | |
|---|---|---|
| *After 4/6* | Hipertext Mod<br>Aktif Uyarlamalı Kategori | Etkileşim Yarı Kapalı |
| *Alma: A Tale Of Violence* | Aktif Uyarlamalı Kategori | Etkileşim Mod |
| *17.000 Islands* | İşbirlikçi Web Belgeseli<br>Deneyimsel Mod | Etkileşim Tam Açık |
| *Clouds Over Sidra* | Etkileşimli Mod | Etkileşim Yarı Açık |
| *Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano* | Hipermetin Mod | Etkileşim Yarı Kapalı |

**Tablo 1: Etkileşim Modelleri / Doğrusalsızlık Derecesi**

## 7. BULGULAR

Yukarıda incelenen belgeseller göz önüne alındığında her bir filmin farklı türde interaktif belgesel özelliği taşıdığı görülmektedir. Seçilen filmlerin her biri farklı tasarım dinamikleriyle çalışmakta ve kullanıcılarına farklı deneyimler sunmaktadır.

*Alma A Tale Of Violence'*da doğrusal belgesellerin en temel özelliği olan üst ses kullanımı olmasına rağmen izleyicisine "anı seçme" şansı sunmaktadır. Belgesel içinde kullanıcıların tanıştığı ve hikaye anlatıcısı olarak onların karşısına çıkan karakterin hikayesini dinlerken kullanıcılar ne zaman onu görmek istediklerine, ne zaman başka bir görüntüye geçmek istediklerine karar verme şansına sahiptirler.

Gözlemci ve dinleyici oldukları hikayenin içinde müdahale edebildikleri tek değişken baktıkları görüntünün değişimidir. *Alma A Tale Of Violence'*da hikaye anlatıcıları kullanıcılarına tek bir mekan ve zaman sunmamaktadırlar. Kullanıcılar kendi isteklerine göre film içinde farklı noktalara gitme şansı bulmaktadırlar.

*Gaza Sederot* ise kullanıcılarına kendi çizdikleri bir çerçevenin içinden yarattıkları bir dünya ve hikaye bütününü sunmaktadır. Projenin yapılma amacı, izleyicilerin tanışacakları karakterler ve dinleyecekleri hikayeler belirlenmiş durumdadır. *Alma A Tale Of Violence*'dan farklı olarak bir üst ses kullanımı bulunmamaktadır. Tek bir anlatıcının değil farklı karakterlerin hikayeleri dinlenebilmektedir. Bu hikayeleri kullanıcılar filmin içinde yüzler, haritalar ya da kelime gruplarının içinden istedikleri hikayeye ulaşmaya ve istedikleri sırada izleme şansına sahiptirler.

*Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano* patriyakal toplum yapısını eleştirmek üzere gerçek mağdurların hikayelerinin dinlenebildiği farklı süreçlerin izlenebildiği bir kateogorik web belgeselidir. Temelini doğrusal bir sistemden alan belgeselde farklı multimedya araçları birlikte kullanılmıştır. 4 kadın ve iki kız çocuğunu temeline alan belgeselde devletin tutumu, mağdur yakınlarının mücadelesi, kayıp arama süreçleri ve adalet arama talepleri işlenmektedir.

*Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano, Gaza Sderot* ile aynı kategoride değerlendirilebilecek bir başka interaktif belgesel projesidir. *Gaza*

*Sderot'*tan farklı olarak tek dilde (İspanyolca) tasarlanan proje kullanıcılar için linear bir dolaşım alanı hazırlamıştır. Hikayeleri dinlemek ve süreci takip etmek için kullanıcılar o çizgiyi takip etmeleri gerekmektedir. Hikaye akışından çıkıp tek bir bölümü dinlemek veya izlemek isteyen kullanıcılar 'Bölümler'butonuna tıklayıp istedikleri bölüme geçebilirler. Gaza Sderot'tan farklı olarak kullanıcılar *Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano'*da projede gezinirken tam olarak serbest değildir. Buna rağmen *Alma A Tale of Violence'daki* üst ses kullanımı *Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano'da* bulunmamaktadır.

*Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado ve Gaza Sderot - Life In Spite Of Everything'*de doğrusal belgesellerin anlatı yapısı neredeyse tamamen kırılmış durumdadır. Kullanıcı deneyimi açısından bakıldığında bir karakteri veya durumu sahiplenmek veya empati kurmak izleyici ile film arasında daha sahiplenici bir bağ oluşturma konusunda daha etkilidir.

*After 4/6* bir tür arşiv çalışması olarak değerlendirilebilecek bir belgeseldir. Kullanıcılarına arşiv içinde gezma hakkı tanımaktadır. Projenin içine girmeden önce farklı persona seçimlerinin sunulması ve belgeselin bu seçim üzerinden ilerlemesi kullanıcılara proje içinde gezerken farklı alanlar açmaktadır. Bir karakter anlatımı üzerinden değil de bir arşiv üzerinden sunulan olay iki farklı tarafın perspektifinden de görülebilmektedir. Zamanı seçebilme hakkı kullanıcılara kendi zaman çizelgelerini oluşturma şansı sunmaktadır. Olayları kendi seçimleriyle kendi istedikleri zaman dilimlerini kullanarak ve istedikleri taraftan dinleme şansına sahiplerdir.

*17,000 Island* projesinde başkalarının kurduğu hikayeleri dinlemek ve kendi adalarını oluşturma hakkı sunulmuştur kullanıcılara. Projenin içinde "adaları gör" ve "kendi adanı yarat" seçenekleri bulunmaktadır. Projenin içinde kendina ait hikayeler oluşturma olanağı belgeselin bir parçası haline gelen kullanıcılar için farklı bir deneyimdir. Bütünü oluşturan bir parça olmak doğrusal belgesellerin bütün dünyasından ve kurallarını bozan bir özelliktir.

Bir VR deneyimi olan *September 1955* kullanıcılarını fiziken belgeselin içine davet etmektedir. Projeyi deneyimlerken kullanıcıların taktığı sanal gerçeklik gözlükleri bilgisayara bağlıdır. Belgeselin içinde hareket etme şansı olan kullanıcılar aynı zamanda onlara sunulan hikayeye ve gösterilen dünyaya maruz kalmaktadırlar.

Mekan içinde hareket ederek ilerleyen kullanıcılar aynı zamanda kendi yaşadıkları deneyimi de sahiplenmektedirler. *September 1955* varolan bir mekanın yeniden yaratılmasıyla oluşturulduğu için belgeseli deneyimleyen kullanıcılara aynı zamanda artık varolmayan bir mekanın bir tür simülasyonunu göstermektedir.

Başka bir sanal gerçeklik deneyimi olan *Clouds Over Sidra*'da kullanıcılar daha basit bir VR gözlük ile projeyi izleyebilmektedirler. Kullancılar belgeseli izleyebilmek için UNICEF 360 isimli uygulamayı telefonlarına Google Playstore'dan veya Apple Store'dan indirmeleri gerekmektedir. 360 derece kamera ile çekilen görüntülerin kurgulanmasıyla oluşturulan belgeselde bir üst ses kullanımı da mevcuttur. Kampta 12 yaşındaki bir kız çocuğun günlük hayatının izlenebildiği belgeselde yakın zamanda yaşanan olaylar konu edinmektedir. VR deneyimden farklı olarak seyirciler YouTube üzerinden 2D veya 3D olarak belgeseli izleyebilmektedirler.

*September 1955*'ten farklı olarak *Clouds Over Sidra'da* yeniden tasarlanan bir mekan bulunmamaktadır. *Clouds Over Sidra'da* yakın tarihte yaşanan olaylara, gerçek kişilere ve gerçek mekanlar üzerine bir kurgu bulunmaktadır. İki belgeselde empati yaptırmayı amaçlarken birtanesi bunu geçmişte varolan bir mekanın yeniden inşaası ile yapaken diğeri insanların hayatlarına doğrudan bir bakış sunmaktadır.

## 8. KULLANICI TESTİ SONUÇLARI

Uygulnan kullanıcı testi *Alma A Tale Of Violence*, *17, 000 Islands* ve *After 4/6* projeleri baz alınarak izleyicilerin/ kullanıcıların interaktif belgesellere olan ilgisini ve ilişkisini ölçmek amacıyla SurveyMonkey üzeründen anket yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Anket, 20- 30 yaş aralığında, sinemayı yakından takip eden, teknolojiyle yakın ilişkisi olan on beş kullanıcıyla uygulanmıştır. Kullanıcılar testi ortlama olarak 30 dakika içinde bitirmişlerdir. *September 1955* ve *Gaza Sderot - Life In Spite Of Everything* belgeselleri önceden izleyen 5 kişi ile yazılı röportaj yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. 10 kişilik gruba aşağıda yer alan sorular sorulmuştur.

- Ne sıklıkla film izlersiniz, en son hangi filmi izlediniz?
- Belgesel izler misiniz? Ne tarz belgesellerden hoşlanırsınız? En son hangi belgeseli izlediniz?
- Film/ belgeselleri hangi platformlardan izlemeyi tercih ediyorsunuz?
- İnteraktif filmlere/ belgesellere aşinalığınız var mıdır? Hiç seyir tecrübeniz oldu mu? *İnteraktif belgeseller/filmler, izleyicilerin izledikleri filmleri kendi isteklerine göre yönlendirebilmesine ve enformasyonun birden çok görsel/işitsel öge ile alınabilmesine olanak sağlamaktadır.
- Eğer interaktif belgesel/filmlerle daha önce izlediyseniz bu tür filmlerle en çok nerede karşılaştınız?
- Şimdi kısa bir vakit ayırarak Alma A Tales Of Violence' i izlemeni istiyoruz, izlemek için linke tıklayınız: Alma: A Tale Of ViolenceBelgeseli onlineolarak bilgisayarınızdan izleyebilirsiniz.
- Alma: A Tale Of Violence'ın başında verilen direktifleri takip edebildiniz mi?
- Alma: A Tale Of Violence içinde kolay hareket edebildiniz mi?

- Belgesel içinde hareket edebilme izni izleyici deneyiminize nasıl bir katkıda bulundu?
- Belgeselin etkileşimli olması sizi nasıl etkiledi? Belgeselin etkileşimi ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Daha iyi olabilir dediğiniz yönler var mı?
- Belgeselin etkileşimli olması gerçeklik algınızı nasıl etkiledi?
- Şimdi kısa bir vakit ayırarak 17.000 Islands'ı izlemeni istiyoruz, izlemek için linke tıklayınız. 17.000 Islands Belgeseli online olarak bilgisayarınızdan izleyebilirsiniz.
- Web sitesindeki bilgilendirme hakkında ne düşünüyorsunuz?
- Sitedeki direktifleri kolay takip edebildiniz mi?
- Konu hakkında önceden bir bilgiye sahip miydiniz?
- Bu konu hakkında doğrusal bir belgesel izledin mi?
- Web sitesinin içeriğine katkı sunabilmek belgesel izleme deneyimi açısından size ne hissettirdi?
- Filmin etkileşimli olması sizi nasıl etkiledi? Filmin etkileşimi ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Daha iyi olabilir dediğiniz yönler var mı?
- Belgesel içine katkı sağlayabilmek gerçeklik algınızı nasıl etkiledi?
- Şimdi kısa bir vakit ayırarak After 6/4'u i izlemeni istiyoruz, izlemek için linke tıklayınız After 6/4 Belgeseli online olarak bilgisayarınızdan izleyebilirsiniz.
- Web sitesindeki bilgilendirme hakkında ne düşünüyorsunuz?
- Web sitedesindeki işleyişi çözebildiniz mi?
- Web sitesinde anlatılan olaylar hakkında bilgiye sahip miydiniz?
- Bu konu hakkında doğrusal bir belgesel izlediniz mi?
- Arşiv çalışmasının içinde hareket edebilmek kullanıcı deneyimi açısından sizi nasıl etkiledi?

- Filmin etkileşimli olması sizi nasıl etkiledi? Filmin etkileşimi ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Daha iyi olabilir dediğiniz yönler var mı?
- Genel olarak izlediğiniz interaktif belgesellerle ilgili yorumunuz nedir? Eklemek istediğiniz herhangi bir nokta var mı?

Kullanıcıların hepsi ilk iki soruya izlerim, ilgiyim diyerek cevap vermiştir. Hepsinin filmleri izlemeyi tercih ettikleri mecra Dijital platformlardır. Onda ikisi interaktif film izleme deneyimi NETFLIX'te bulunan *Black Mirror Bandersnatch (2018*) isimli projedir. İki kullanıcı interaktif filmlerle festivallerde, sergilerde karşılaştıklarını söylemişlerdir. Kalanların ise daha önceden bir interaktif film izleme deneyimi bulunmamaktadır.

*Alma A Tale Of Violence'ı* deneyimleyen kullanıcıların ikisi teknik sebepler yüzünden belgeseli izleyemediklerini belirtmişlerdir. 8 kullanıcı belgeselde anlatılan konu ile ilgili doğrusal bir belgesel izlemediğini ve konuyla ilgili bir bilgiye sahip olmadığını belirtmiştir. Deneyimleyiciler genel olarak site içindeki direktifleri kolay takip ettiklerini, site içinde kolay hareket ettiklerini, hikayeye çift yönlü bakabildiklerini ve belgeselin içine daha kolay girebildiklerini söylemişlerdir. 2 kullanıcı ise belgeselin direktiflerini ve yapısını karışık ve kolay anlaşılmaz bulmuşlardır. Belgeselin gerçeklik algılarına genel bir etkide bulunmadığını ama olayın içine biraz daha girebildiklerini belirtmişlerdir. Filmin etkileşim düzeyi hakkında ise genel bir işleyişten çok daha kişiselleştirilebilir bir deneyimin olabileceğini söylemişlerdir.

*17.00 Islands'*ı deneyimleyen kullanıcıların 9 tanesi belgesel hakkındaki sorulara cevap vermiştir. Kullanıcıların dokuzda yedisi baştaki bilgilendirme videosunun çok açıklacıyı olmadığını belirmiştir. Geri kalan kullanıcılar bilgilendirmenin yeterli olduğunu söylemiştir. Kullanıcıların çoğu direktifleri kolaylıkla takip edememiştir sadece bir kullanıcı belgesel içinde rahat hareket ettiğini bildirmiştir. Deneyimleyicilerin bir tanesi belgeseldeki konu hakkında bilgiye sahip olduğunu söylemiştir. Hiçbir kullanıcı bu konu hakkında doğrusal bir belgesel izlemediğini belirtmiştir. Belgeselin içeriğine katkıda bulunma fikri dokuzda sekiz kullanıcıları heyecanlandırmıştır fakat bir kullanıcı belgeseli deneyimlerken ilk başta bunu eğlenceli bulduğunu sonra neden böyle bir eylemde bulunması gerektiğini düşündüğünü söylemiştir. Ayrıca birbirinden bağımsız çok fazla içeriğin bulunduğunu ve site içinde verilen bazı uyarıları anlamadığını belirmiştir.

Kullanıcıların neredeyse hepsi belgesel içine kendi içeriklerini ekleyebilmeyi oyun dolu, eğlenceli, yakın ve ilgi çekici bulmuştur. Kullanıcıların tamamı belgeselin interaktif olmasının gerçeklik algısını yükselttiğini ve kendilerini daha çok olayın bir bir parçası gibi hissetiklerini söylemişlerdir.

*After 4/6* belgeselini bütün kullanıcılar deneyimlemiştir. Deneyimleyicilerin onda ikisi belgeselin konusu hakkında genel bir bilgiye sahiptir. Kalan kullanıcıların olaylarla ilgili bir bilgisi yoktur. Kullanıcıların onda ikisi konu ile ilgili doğrusal bir belgesel izlediğini söylemiştir. Kullanıcıların onda dokuzu belgeselin yönlendirmelerini yeterli bulmuştur. Bir kullanıcı, site işleyişini fazla hızlı ve karışık bulmuştur. Kullanıcılar site içindeki arşiv çalışmasını heyecan verici ve bilgilendirici bulmuşlardır. Projede objektif bir bakış açısı olduğunu ve çok yönlü düşünmeyi desteklediğini söylemişlerdir. Filmin içeriği hakkında ise arşivde yer alan görsellerin daha çeşitli olabileceğini eklemişlerdir. Projeyi deneyimleyen bütün kullanıcılar üç belgesel içinde en çok *After 4/6'*dan etkilendiklerini söylemişlerdir.

September 1955 ile ilgili kullanıcı testleri 2018 yılında gerçekleştirilen !f Bağımsız Filmler Festivali kapsamında gerçekleşen !f Yarın sergisinde 7-26 Şubat tarihlerinde Alt Sanat Mekânı'nda belgeseli deneyimleyen kullanıcılarla yazılı röportaj yapılarak gerçekleştirilmiştir.

Deneyimleyicilere sorulan sorular aşağıdadır.

- Proje senin için basit/sade ve anlaşılır mıydı?
- Bu konu hakkında doğrusal bir belgesel izledin mi?
- Filmin etkileşimli olması seni nasıl etkiledi?
- İzleyici deneyimin açısından September 1955'i nasıl değerlendirirsin?

Soruları cevaplayan üç kişinin tamamı projenin sade ve anlaşılır olduğunu belirtmiştir. Kullanıcıların tamamı *September 1955'*de anlatılan konu hakkında doğrusal belgesel izledilerini söylemişlerdir. Filmin etkileşimli olmasının onlarda empati yeteneğini yükselttiğini söylemişlerdir. İzleyici deneyimi açısından kullanıcılar belgeseli etkileyici ve gerçekçi bulmuşlardır. 6-7 Eylül Olayları hakkında sıkça okumalar yapan, tartışma gruplarında bu konu üzerinde çalışmalar üzerine çalışmalar gerçekleştiren

deneyimleyiciler *September 1955'i* bütün deneyimlerinden daha etkileyici bulmuşlardır.

*Gaza Sderot - Life In Spite Of Everything* ile ilgili kullanıcı testi belgeseli daha önceden izleyen iki kullanıcı ile yazılı röportaj yoluyla gerçekleşitilmiştir. Belgesel içindeki videolara şu anda ulaşılamaktadır.

Deneyimleyicilere sorulan sorular aşağıdadır.

- Belgesel senin için basit/sade ve anlaşılır mıydı?
- Bu konu hakkında doğrusal bir belgesel izledin mi?
- Filmin etkileşimli olması seni nasıl etkiledi?
- Belgesel içinde seçim yaparak ilerleme hakkı size ne hissetirdi?

Soruları cevaplayan iki kişi de belgeselin sade, anlaşılır ve kullanımının kolay olduğunu söylemişlerdir. Kullanıcıların ikisi de konu hakkında doğrusal bir belgesel izlemiştir. Filmin içinde seçim yapabilme hakkının olması kullanıcılar için daha konforlu ve eğlenceli bir deneyim alanı açtığını söylemiştir. Filmin etkileşimli olması deneyimleyiciler için daha kişisel ve özel bir alan açtığından bahsetmişlerdir.

## 9. SONUÇ

Belgesel filmler, geçmişinden bugüne gerçeği yansıtan objektif filmler olarak tanımlanmış olsa da yönetmen veya yapımcının bakış açısı filmin içine girdiği anda objektif bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. Belgesellerin konularını gerçekleşen olaylardan aldıkları için kullanıcılar tarafından olay örgüsüne herhangi bir interaktif müdahale yapılabilmesi mümkün değildir bu sebepten kullanıcılara farklı perspektiflerin deneyimi sunulmaktadır.

Teknolojinin gelişmesi ile birlikte sanatın kuralları değişmiş, sanatçılar kendilerini ifade etmek için yeni yollar bulmuşlardır.

İnteraktivite bu bağlamda önemli, kilit bir noktadadır. Artık sadece yönetmenin üst sesi belgesellerde yoktur. Seyirci, interaktif arayüzler aracılığıyla gerek bedensel gerçekliğiyle gerek sanal olarak filmin içinde gezinip yorum yapabilme ve kendi hikayesini ekleyebilme iradesi ile kendi gerçekliğini kendisi yaratabilmektedir. Artık geleneksel belgeselden farklı olarak tanrının sesi olarak duyulan üst ses, yerini seyircinin sesine bırakmıştır. Buna rağmen, hiçbir zaman salt gerçekten bahsetmek mümkün değildir. Dünyada milyarca insan aynı dünyaya bakmakta fakat hepsi o dünyayı kendi perspektifinden değerlendirmektedir. Sanatçı da kendi gerçek algısını, dünyayı algılayışını yarattığı eser aracılığı ile insanlara aktarmayı denemektedir.

Objektif gerçeklik ve dogmalar arasında çok ince bir bağlantı vardır ve özellikle sinema sanatı ve belgesel filmler bu dogmalardan çok uzaktır. Kameranın kayıt tuşuna bastığı günden itibaren, yönetmen ve yapımcıların kendi perspektifinden kendi doğrularını izleyen pasif izleyici; dijital çağın ürünü olan yeni medya belgeselleri ile kendi yorumunu, bedensel gerçekliğini, duygularını ve kararlarını filmin içine katabilir hale gelmiştir. Sonuç olarak tarihi yüz yılı aşmış bir soru tekrar karşımıza çıkmaktadır. Gerçek nedir? Gerçeğin varlığından bahsedebilmek gerçekten mümkün müdür? Bu soruların cevabı verilemedikçe, belgesellerin gerçekliği tartışılmaya devam edilecektir.

Dijital çağ, her gün kendini yenilemekte ve hayatın her alanında varlığını daha çok hissettirmektedir. Sinema, insan gelişiminden ayrı düşünülemez. Sinema, teknolojinin en çok kullanıldığı sanat alanı olarak varlığını sürdürmekte ve her geçen gün evrimini sürdürmektedir.

Yoluna beyazperdede başlayan sinema önce televizyon ekranına sonra cep telefonlarına ve tabletlere göre tasarlanmaya başlanmıştır. Pek çok farklı teknolojik arayüzün kullanımı sonucu izleyicisine yeni deneyimleri sunan belgeseller de bu değişimden oldukça etkilenmiştir.

Manipüle olmaya oldukça açık olan insan beyni, kendi gerçekliğini filme kattığını düşünse de bir gözlük veya kulaklık yardımıyla ya da bir ekran aracılığı ile ona sunulana maruz kalmaktadır. İnteraktif gerçeklik, seyirciyi özgür bırakan bir alan mıdır, yoksa makineleşmenin ve robotların gelecekteki distopik dünyada insanı tamamen pasifize edip duygularını kontrol ve hatta yok edebilecek güce gelecek olması mıdır, bu da sorulması gereken karanlık bir sorudur. Örneğin kolektif eylem olarak film izlemek insanları bir arada tutan bir durumken şimdilerde izleyiciler sadece ekranlar aracılığı ile birbiriyle iletişim kurmayı denemektedirler. Dijital çağın pozitif etkileri anlatılırken bu gizli yalnızlaşma ve yüksek manipüle edilme gücü gözden kaçırmamalıdır.

Dijitalleşmenin karanlık ve distopik tarafı bir tarafa bırakıldığında ise geçmişinde tek bir baskın ses ve otoriteye sahip olan belgesel filmler ilk ortaya çıktıkları günden itibaren amaçladıkları gerçeği konu edinmeye çok daha yakın hale gelmişlerdir. Gerçek hem felsefi hem sosyolojik hem sanatsal hem de etik alanında çok derin bir tartışmadır. Bu büyük tartışmanın içine dahil olan belgesel filmlerde de, ister doğrusal olsun ister interaktif olsun, objektif bir ‘gerçekten’ bahsetmek tartışmaya açık bir alandır. Seyircinin ya da kullanıcının gördüğü, maruz kaldığı fotoğraf, imaj, video kaydı, ses, yazı bir kişinin bakışından çıkmıştır.

Belgesel film alanında halihazırda yıllardır süregelen ‘gerçeği yaratıcı bir biçimde yansıtma’ tartışması da bu durumu destekleyici bir unsurdur. Sinema salonlarında, festivallerde, televizyonlarda gösterilen belgesel filmler genellikle taraflı bir seçki olarak izleyicilerin karşına çıkmaktayken, hem belgesel film yapımcıları hem bu belgesellerin gösterimine karar veren kurumlar ve kişiler genellikle taraflı bir seçki olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktayken, hem belgesel yapımcıları hem de bu

belgesellerin gösterimine karar veren kurumlar ve kişiler birlikte bir otorite olarak edilmiyorken, yeni medya belgeselleri çatısı altında etkileşimli belgesel olarak adlandırılan yapımlarda çift yönlü iletişim baskınlığıyla bu otorite mekanizması sarılmıştır.

Aktif roller üstlenen kullanıcılar içeriği kendi hareketleriyle keşfetmeye, fiziki varlıklarıyla anlatılan hikayeyi hissetmeye, kendi hikayelerini kurulan dünyaya eklemeye hak kazanmışlar. Yönetmenin gerçeği artık paylaşılabilir ve tartışılabilir hale gelmiştir. Bu sebeple etkileşimli belgesellerde hakikat artık daha gerçektir. Kolektif hafıza artık çoğulcu bir yapının içinde kendine yeni bir yer edinmektedir.

## KAYNAKÇA


After 4/6 [15.06.2020] After 4/6 Project, http://after64.sbs.com.au/.

Akbulut, Durmuş. 2012. **Belgesel ve Deneysel Sinema**. İstanbul: Etik Yayınları.

Alma: A Tale Of Violence [18.06.2020] Alma A Tale Of Violence Web Doc. http://alma.arte.tv/en/webdoc/.

Arthur, Paul. 1993. Jargons of Authenicity: Three American Moments. **Theorizing Documentary** ed. Michael Renov. New York: Routledge: 108- 34.

Atabey, Melek, B. 2005. Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar. **Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi.** Haziran, 2005. s:1,217- 227 [16.04.2020 ].

https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifydhed/issue/33168/373603

Ayça Engin, Parkan Mutlu, Doğan Zafer. 1997. Belgesel Sinema Üzerine. **I. Ulusal Konferans Bildirileri**. İstanbul: Tayf Basım.

Barnouw, Eric. 1993. **A History Of The Non- Fiction Film**. New York: Oxford University Press.

Betton, Gerard.1986. **Sinema Tarihi 1986'ya Kadar**, çev. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bottomore, Stephen. 2001. Rediscovering Early Non- Fiction, **Film History**. c. 13, s 2, 160-173

Braida, Nicole. **Web Documentary. Documenting Reality in the Post-Media Age.**Yüksek Lisans Tezi, University of Udine.

Ceram, C., W. 2007. **Sinemanın Arkeolojisi.**1.bs. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Chanan, Michael. **The Politics of Documentary.** Londra: BFI Publishing Cereci, Sedat. 1997. Belgesel Film. İstanbul: Şule Yayınevi.

Clouds Over Sidra. [30.09.2020] MIT Open Documentary LAB. https://docubase.mit.edu/project/clouds-over-sidra/.

Cousins, Mark, Macdonald Kevin. 1998. **Imagining Reality**. Londra: Faber & Faber.

Coşkun, Esin. 2001. **Dünya Sinemasındaki Akımlar**. Ankara: Phoneix.

Crary, Jonathan. 2006. **Techniques of The Observer On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge: MIT Press.

Çetintahra, Abdülkadir, Parsa, Seyide. 2000. **Belgesel Film Yapım Teknikleri**. İzmir: Punto.

De Jong, Wilma Erik Knudsen, Jerry Rothwell. 2014. **Creative Documentary: The Theory and Practice.** London and New York: Routledge.

Desparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano [30.09.2020] MIT Open Documentary LAB. https://docubase.mit.edu/project/desaparecidas-las-mujeres-olvidadas-por-el-estado-peruano/.

Dönmez Mevlüt, Güler Şakir. 2016. Trans medya Hikayeciliği 'Doritos Akademi' Örneği İncelenmesi. **Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi** c. 7, s. 16: 155-175.

Ellis, C., Jack, Betsy A ., McLane. 2008. **A New History Of Documentary Film.** New York: The New Continuum International Publishing Group.

Ellis, C, John. 1989. **The Documentary Idea: A Critical History of English Language Documentary and Video**. New Jersey: Prentince- Hall.

Jenkins Henry. 2006. **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide** New York, and London: New York University Press.

Galloway, Dayna, Kenneth McAlpine, Paul Harris. 2007. From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a working model of interactive documentary. **Journal of Media Practice**. c. 8. s. 3: 325- 339.

Gaudenzi, Sandra. 2013. The Living Documentary: From representing reality to co reality in digital interactive documentary. Doktora Tezi. Londra Üniversitesi.

Gaza Sderot Life In Spite Of Everything [22.06.2020] Gaza Sderot Life In Spite Of Everything Project http://gaza-sderot.arte.tv/.

Gifreu, Arnau, Castells. 2011. The Interactive Documentary. Definition Proposal and Basic Features of the New Emerging Genre. **McLuhan Galaxy Conference.Conference Proceedings**.

Grierson, John. 1954. The BBC All That. **The Quarterly of Film, Radio and Television.** c. 1. s. 48: 46- 59.

Gündeş, Simten. 1992. Belgesel Sinemada Çağdaş Akımlar. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. s.1: 153- 159.

Handler Miller, Carolyn. (2004), **Digital Storytelling: A Creator's Guide to Interactive Entertainment**. Oxford: Focal Press.

Harvey, Kerric. 2012. Walk – In Documentary: From Representing reality to co creating reality in digital interactive documentary. **Studies in Documentary Film.** s.6: 189-220.

Huizinga, John. 2015. **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme,** çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kalafatoğlu, Şermin. 2019. Dijital Etkileşim Teknolojilerinin Belgesel Filmlerde Oluşturduğu Dönüşümler: Etkileşimli Belgeseller. **ERASMUS Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Uluslararası Akademik Çalışmalar Sempozyumu**, 5-16 Nisan 2019. İzmir. http://kongre.akademikiletisim.com/files/erasmus/egitim_ozet.pdf.

Kuruoğlu, Huriye, Elçin Akçora. 2017. Beyaz Perdeden Dijital Ortama Belgesel Filmin Serüveni. **Belgesel Filmde Zamanın Ruhu.** ed. Huriye Kuruoğlu, Alev Parsa. Ankara: Detay Yayıncılık.

Kim Sangheon, Nayun Kim. 2014. Interactive Documentary on Perspective of New Media. **International Jounal of Multimedia and Ubiqutious Engineering.** s. 9: 119-123.

Latham, James. 2007. Your Life Is Not a Very Good Script: David Holzman's Diary and Documentary Expression in Late-1960s America and Beyond. **Post Script** https://www.questia.com/library/journal/1G1-172169161/your-life-is-not-a-very-good-script-david-holzman-s.

MacDougall, David. 2006. **The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses.** Öğrenci Edisyonu. Princenton: Princenton University Press.

Mamber, Stephen. 1974. **Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary.** Massachusetts: The Mit Press.

Manoich, Lev. 2001. **Language of New Media.** London: MIT Press.

Munday, Rob. [13.06.2020] A Guide to Interactive Documentary: Structure, Tools & Narrative.

.https://medium.com/journalism-tips/interactive-documentary-guide- 744fe926af3.

Michael Geraci. [13.06.2020] The Technologies behind modern i-docs.

http://i-docs.org/?s=modern+flash.

Mutlu, Erol. **Televizyonu Anlamak.** Ankara: Gündoğan Yayınları

Nunn, Heather, Anita Biressi. 2005. **Reality TV: Realism and Revelaton**. Londra: Wallflower Press.

Levin, Roy. 1972. **Documentary explorations: 15 Interviews with film- makers**. New York: Doubleday.

Lister, Martin ve diğ, 2009. **New Media: a Critical Introduction**. London: Routledge

Nash, Kate. 2012. Modes of Interactivity: Analysing the webdoc. **Media, Culture & Society**. c.34. S. 2: 195-210.

Nichols, Bill 2017. **Belgesel Sinemaya Giriş.** çev. Duygu Erçuman. İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.

Nichols, Bill. 2001. **Introduction to Documentary.** Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.

Ocak, Ersan. 2017. Gezi Direnişi'nin belgeselleri eyleyenleriyle ve tanıklarıyla birlikte nasıl yapılabilir? Vertibanı belgeseli: Etkileşimli, katılımcı, birlikte üretime dayalı yeni medya belgeseli. **Toplum ve Bilim Dergisi**. s: 142: 105-132.

Öngören, Simten. 1991. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması**. İstanbul: Der Yayınları.

Özkan Çetin, Zuhal. Belgesel Sinemanın Gerçeklik İle İlişkisi. **Belgesel Filmde Zamanın Ruhu**. ed. Huriye Kuruoğlu ve Alev F. Parsa. İstanbul: Detay Yayıncılık: 79- 87.

Petric, Vlada. 1984. "Ester Shub: Film Film as a Historical Discourse Thomas Waugh.Show Us Life: Toward a History and Aesthetic Of a Committed Documentary. ed. Thomas Waugh. Meutchenü NJ: Scarecrow Press, 21-46.

Prosser, Andrew. 2014. Getting Off The Straight and Narrow: Exploiting Non-Linear, Interactive Narrative Structures In Digital Stories For Language. CALL Design: Principles and Practice; Proceedings Teaching. ed. Jager, Bradley, Meima, Thouësny Dublin: 2014 **EUROCALL Conference**, Groningen, The Netherland.

Paul, Arthur. 1993. Jargons of Authenticity: **Three American Moments. Theorizing Documentary**. ed. Michael Renov. New York: Routledge: 108-34.

Rabiger, Michale. 1998. **Directing Documentary**. USA: Focal Press.

Rotha, Paul. 2000. **Belgesel Sinema.** çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları Saunders, Dave. Belgesel. çev.Ali Nejat Kanıyaş. İstanbul: Kolektif Kitap.

September 1955 [16.06.2020] September 1955 - A Virtual Reality Documentary of the Istanbul Pogrom https://vimeo.com/193997483/52c64a646a.

Shrum, L.J, Yuping Liu-Thompkins. 2002. What Is Interactivity and Is It Always Such a Good Thing? Implications of Definition, Person, and Situation for the Influence of Interactivity on Advertising Effectiveness. **Journal of Advertising**. s. 31: 53-64.

Stella, Bruzzi. 2005. **New Documentary: A Critical Introduction**. Londra: Routledge.

Susam, Asuman. 2015. **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**. 1. bs İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şenlier, Deniz. [13.05.2020]. Geleceğin Anlatı Biçimi: Sanal Gerçeklik. http://www.artfullivig.com.tr/sanat/gercekligin-anlati-bicimi-sanal-gerceklik-i10685.

Tağ, Şermin. 2007. Belgesel Sinema ve Türleri. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türten. 2017. Belgesel Film Yapmak: Toplumsal Belgesel Filmler Örneği. **Belgesel/ Kısa Film/ Video Sanatı**. ed. Ferhat Özgür ve Nagihan Çakar. İstanbul: Doruk Yayınlar: 20-42.

Önen, Ufuk. [15.06.2020] Gerçeklik İçin Ses: Ambisonics Format B Bölüm www.ufukonen.com/tr/sanal-gerceklik-icin-ses-ambisonics-format-b-1-bolum.html.

Youngblood Gene, **Expanded Cinema** Fiftieth Anniversary Edition. New York: Dutton Vaughan, Dai. **For Documentary: Twelve Essays**. Berkeley: University of California Press.

Winston, Brian. Claiming the Real: **The Documentary- Grierson and Beyond**. Londra: İngiliz Film Enstütüsü/ Palgrave.

17.000 Islands. [20.06.2020] 17000 Islands Interactive Project http://17000islandsinteractive.com/islands_repo/.

# ÖZ GEÇMİŞ

Ekin Taneri, 13. 02. 1991 tarihinde Ankara'da doğdu. İlk okulu Jale Tezer Koleji'nde, liseyi ise Ayrancı Aysel Yücetürk Lisesi'nde tamamladı. Lisans eğitimini İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi'nde bitirdi. Uluslararası fotoğraf projelerinde yer aldı. Çeşitli ajanslarda ve kurumlarda staj yaptı. Şu sıralar çeşitli sivil toplum örgütlerinde hafıza, şehir hafızası, toplumsal hafıza üzerine çalışıyor, bağımsız projelerde fotoğrafçı ve metin yazarı olarak çalışıyor. Tam zamanlı olarak bir ajansta sosyal medya uzmanı olarak görev alıyor.