

BELGESEL SİNEMADA YENİ PERSPEKTİFLER

EDİTÖRLER

AYTEKİN CAN & MURAT AYTAŞ

tablet

BELGESEL SİNEMADA YENİ PERSPEKTİFLER



BELGESEL SİNEMADA YENİ PERSPEKTİFLER

Editörler:

Aytekin Can & Murat Aytaş

tablet

Yayın ve Hakem Kurulu:
Prof. Dr. Meral Serarslan
Prof. Dr. Halim Esen
Prof. Dr. Fethi Kaba
Prof. Dr. Dilek Takımcı
Prof. Dr. Nedim Gürses



İLETİŞİM DİZİSİ

Baskı Öncesi
Tablet

1.Baskı / Cilt-1
Dizgi Ofset
Kapak Tasarımı: Hüdai Ateş
Yeni Matbaacılar Sitesi Karatay/KONYA
Matbaa sertifika No: 48060

ISBN: 978-625-6406-22-3
KONYA, Aralık 2023

TABLET BASIM YAYIN DAĞITIM

GSM:0505 313 99 57
yedisanat@gmail.com

T.C Kültür Bakanlığı Yayıncı Sertifika No:46644

ÖNSÖZ

Gerçekliğin belgesel sinemaya aktarılmasının yöntemlerinden biri ve belki de en önemlisi, sinemanın mimarlıkla olan doğal ilişkisinde yatar. Elde edilen bulgularla oluşturulacak olan projelerin hemen hepsinde zaman ve mekân bağlantılarının güçlü olması vazgeçilmez koşuldur. Hele de üzerinde yaşadığınız coğrafyada sosyal ve kültürel değerleri yitip gitmeden belgelemeyi amaçlıyorsanız!

Sadece belgesel sinema için değil bu ilişki.

Sinema tarihinde üretilen filmlerin neredeyse tümü mimariyle ilintilidir. Kısaca; Mimarların sinemaya, sinemacıların mimarlığa ilgi duymaları adı geçen disiplinlerin doğasında yatar. Yine sinemayı en kısa biçimde tanımlarken "zaman ve mekânın düzenlenmesi", mimarlığın kısa ama şiirsel tanımı ise "zamanın kutlanması" olarak ifade edilir…

Mimarlık için sinema anlatı mekânı, sinema için de tersidir.

Belgesel yönetmeni, sinema-mimarlık ilişkisini koşulsuz yerine getirendir, çünkü mekândan ve zamandan soyutlanan konunun anlatımındaki zorlukları bilir ve doğal olarak konularını, öykülerini anlatacak mekanlara gereksinme duyar.

Örneğin Türk belgesel tarihinin usta yönetmeni (merhum) Suha Arın, Mimar Sinan'ı ve eserlerini konu alan "Dünya Durdukça" adlı belgeseliyle, belgesel sinemayla ve mimarlık arasındaki doğal birlikteliğin, bağın, en çarpıcı örneğini verir, geleceğe değerli bir miras bırakır.

Mekân ve yer tanımlamasıyla, zamanı, dünü, bugünü inceleyip geleceğe mirası belgeler.

Hemen söylemeliyim, şüphesiz belgesel sinemanın omurgası, temel taşıyıcısı insan olmalıdır. "Evlerinin Önü Stratonikeia" 2022 yılında tamamladığım belgesel filmim, Muğla Yatağan içesine bağlı, şimdilerde adı Eskihisar olarak bilinen ve 3500 yıla tarihlenen antik kenti konu ediniyor. Bu coğrafya, Erken Tunç çağından bugüne gelen tarihi ve kültürel değerleri, mimari kalıntılarıyla, buluntularıyla, yazıtlarıyla günümüze taşıyor. Arkaik, klasik, Helenistik, Roma, Bizans, Beylikler, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin yapılarının yan yana iç içe geçtiği yer burası.

Antik adıyla Stratonikeia..

Burası bir zamanlar Yerli halk Leleg ve Karya'lıların yaşadığı coğrafya. Günümüzde üç kez taşınmasına karşın gitmemekte direnenlerin yaşadığı Antik kentin dününden, bugününden, yerleştiği coğrafyasından ve doğasından söz ederken belgeselin anlatımının omurgasını, antik kentte hala yaşayan insanlar oluşturdu. Deprem ve başka nedenlerle üç kez taşınmasına karşın 3500 yıllık Stratonikeia antik kentinin

kalıntıları arasında kurdukları evlerini terketmeyen bir avuç insan!..

Bireyin, toplumun yaşamlarına dönük elde edilecek her kültürel değer, her sorun, dert, sanatsal üreti ve geçmişten gelen geleneksel davranışların yalın biçimde anlaşılırlığı, bulundukları mekanlarla uyumlu olmasından kaynaklanmakta.

Belgesel yönetmeni arkeolojiyi, sanatı, kültürel ve tarihi değerleri, emeği konu edinirken ağır sorumluk altına girer. Belgeselcinin sırtına bir de konunun geçtiği mekânın (mekanların) ve zamanın (zamanların) ağırlığı eklenir. Yönetmenliğini yaptığım Keçenin Teri (1990 Urfa) belgeseli, emeğin yüceliğinin ağırlığını hissettiğim çalışmalarımdan.

Zaman-mekân bağlamında keçecilerin döngüsünü, keçeleri göğüsleriyle döverek pişirdiği yeri (hamam), keçeyi döverken bedenine verdiği acıyı, naif figürleriyle oluşturdukları desenlerin üzerine akıttıkları teri, emeklerinin yüceliğini belgeledim bu çalışmada.

Belgesel film üretenler, belgesellerini geniş kitlelere ulaştırmayı amaçlar. Mekân, yer ve zamanın kurgusal dengesini kılı kırk yarar gibi hesaplar. Belgeselin konusunun geçtiği yeri ve zamanını, söyleşilerin yalınlığını, söyleşide ve mekanlardaki ışığın dikkatli seçimini, efektlerin ve müziğin destekleyici etkisini, ritmini, temposunu belirler. Kurgu ise belgeselciye belgesel sinemanın kapısını aralar.

Ertuğrul Karslıoğlu

SUNUŞ

Belgesel sinema, gerçekliği yakalamak, belgelemek ve izleyicilere bir konuyu daha derinlemesine anlama şansı tanımak amacıyla ortaya çıkmış önemli bir sanatsal tür olmasının yanında, toplumun hikayelerini, geçmişini ve kültürel dokusunu da yansıtan güçlü bir anlatım aracıdır. Gerçek hayatın izini sürerek içinde bulunduğu topluma ait kişi, gelenek, değer, kurum gibi kültürel ve sosyolojik tüm öğelerin kayıt altına alınarak tarihe not düşüldüğü etkileyici bir sanat formu olarak ilk belgesel filmler, 19.yüzyılın sonlarında çekilmeye başlanmıştır. Lumière Kardeşler'in sinematograf aygıtıyla kayda aldıkları "İşçilerin Gardan Çıkışı" (1895) ile belgesel sinemanın ilk adımları atılmıştır. Başlarda sadece gerçeği kaydetme arzusuyla yola çıkan belgesel sinema, bu amacın ötesine geçerek, zaman içinde farklı tarzlar ve yaklaşımlar geliştirmiştir. 1922'de Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook eseri ile emeklemeye başlayan belgesel türü, sadece gerçekliği göstermekten öte, izleyiciye öykü sunmaya da başlamıştır.

Günümüzde belgesel sinema, geniş bir yelpazede tematik ve estetik yaklaşımları içerir. Görsel şiir belgeselleri, animasyonla desteklenmiş belgeseller, interaktif belgesel deneyimleri gibi farklı tür ve teknikler belgesel sinemayı zenginleştirmiştir. Belgesel yapımcıları, konvansiyonel sınırları zorlayarak, izleyiciye olayları sadece göstermekten öte, derinlemesine anlama şansı tanıyan eserler üretmek için çeşitli yolları keşfetmektedir. Türkiye'de belgesel sinema, kültürel mirası koruma, toplumsal sorunlara dikkat çekme ve kişisel hikayeleri paylaşma amacıyla güçlü bir araç olarak kullanılmıştır. Türk belgesel sineması, geleneksel hikâye anlatımının ötesine geçerek, farklı estetik ve anlatısal anlayışları bir araya getirmiştir.

Belgesel sinema, dijital teknolojinin, sosyal medyanın ve gümünüzde yapay zekanın yükselişiyle birlikte daha demokratik, katılımcı ve erişilebilir hale gelmiştir. Artık herkes, pek çok farklı uygulama üzerinden kendi hikayesini anlatma şansına sahiptir. Podcast belgeselleri, kısa belgesel formatları, Reels'lar, yapay zekâ destekli görselleştirme araçları ve sanal gerçeklik belgeselleri gibi yeni medya biçimleri, belgesel sinemanın gelecekteki sınırlarını genişletecek gibi görünmektedir. Belgesel sinemada yeni perspektifleri keşfetmek, sadece film yapımcıları ve sanatçılar için değil, aynı zamanda izleyiciler için de heyecan verici bir deneyimi işaret eder.

"Belgesel Sinemada Yeni Perspektifler" adlı kitap çalışmamızla, Türk ve dünya sinemasında belgesel alanında ortaya çıkan Türk ve dünya sinemasında film ve yönetmenleri,

bu türün teknolojiyle ilişkisi, dönüşümü ve günümüz belgesel sinemasının çeşitliliğini ele alarak, bu sanat formunun gelecekteki potansiyelini aydınlatmayı amaçladık.

Kitabın açılış yazısı "Belgenin Yapısal Dönüşümü ve Belgeselin Trans-Bilinci" başlığı altında, Savaş Keskin ve Yusuf Yurdigül'ün gözlemleriyle, belgesel sinemanın nesne ve imaj üzerinden evrilen belgelendirme ve argümantasyon süreçlerini inceliyor. Bu bölümde, belgeselin yapısının nasıl değiştiği ve bu değişimin izleyici üzerindeki etkileri ele alınıyor.

Abdullah Mert'in "Belgesel ve Animasyonun Birleşimi: Animasyon Belgeseller" adlı çalışması ise, bu iki formun entegrasyonunun ve kesişim noktalarının sunduğu yeni estetik ve anlatımsal olanakları ele alıyor. Çalışma, sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesellerde animasyon kullanımına örnekler verilerek, bu türün tarihsel gelişimi belgesel sinemasının doğuşu, Lumière kardeşler ve diğer önemli figürler üzerinden inceliyor. Daha sonra, animasyon belgesellerin özellikleri, kullanım alanları ve bu türün gerçeklikle olan ilişkisi tartışılıyor.

"Ladik 76"nın Yapım Sürecine Dair" bölümünde Cenk Demirkıran, belgesel sinemanın pratik süreçlerine odaklanarak, bir projenin nasıl hayata geçirildiğini detaylandırıyor. Çekim sürecinde karşılaşılan teknik ve lojistik zorluklara rağmen, film belgesel sinema literatürüne katkıda bulunmuş ve çeşitli uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmıştır. Ayrıca, Türk belgesel sinemasının gelişiminde önemli bir kilometre taşı olarak kabul edilen "Ladik 76", üretim

sürecinde eğitim amacı güden bir yaklaşım benimsemiştir ve bu yönüyle de Türkiye'nin iletişim eğitimi tarihinde özel bir yere sahiptir.

Musa Ak ve Elif Ak'ın "Dijital Çağda Bir Kamera – İnsan: Oradan Oraya Agnes Varda" isimli çalışması, dijital çağın belgesel sinemaya etkilerini ve Agnes Varda'nın bu dönemdeki çalışmalarını mercek altına alıyor. Agnes Varda'nın eserleri, dijital çağın imkanlarından faydalanarak, geleneksel film yapım hiyerarşisini yıkıp, daha özgür ve yaratıcı bir sinema anlayışını benimsemesini yansıtır. Bu dönüşüm, dijital teknolojilerin film yapımı, dağıtımı ve gösterimi üzerindeki etkisini vurgulayarak ve yeni nesil sinemacılara da ilham kaynağı oluşturur.

Gökhan Evecen, "Tarihle Bellek Arasında Hady Zaccak ve "A History Lesson" Belgeseli" ile tarihsel ve kişisel bellek arasındaki etkileşimi inceliyor. Belgesel yönetmeni Hady Zaccak'ın çalışmaları, Lübnan'ın toplumsal ve siyasi tarihine ışık tutmakta ve ülkenin geçmişiyle yüzleşme çabasını göstermektedir. Zaccak'ın "A History Lesson" adlı belgeseli, Lübnan'daki farklı mezheplere ait okullarda verilen tarih eğitiminin, ulusal birliğin eksikliğini ve toplumsal belleklerin gücünü ortaya koymaktadır. Lübnan'ın geçmişiyle hesaplaşmasının zorlukları ve bu sürecin toplum üzerindeki etkileri, yönetmenin filmleri aracılığıyla ele alınmaktadır.

Şenol Çöm ve Serhat Koca'nın "Bilgi'den Belge'ye: Gezen Oğlak Filmi Bağlamında Etnografik Belgesele Bakış" adlı bölümü, Gezen Oğlak" adlı belgesel film üzerinden etnografik

belgeselin doğasını ve önemini tartışıyor. Film, konar-göçer Yörük kızı Elif Akçivi'nin eğitim mücadelesini ve bu süreçte sosyal medya fenomenliğiyle birleşen hayatını ele alıyor. Film, minimal kaynaklar ve ticari olmayan bir yaklaşımla gerçekleştirilmiş, bu sayede konunun özgün ve doğal bir şekilde işlenmesine olanak tanımış. Çalışma, kültürel mirasın korunmasında ve toplumsal bilinç oluşturmada etnografik belgeselin rolünü vurguluyor.

Ahmet Oktan'ın "Belgesel Sinemamızda Bir Öncü: Suha Arın" başlıklı yazısı, Türk belgesel sinemasının öncülerinden Suha Arın'ın katkılarını ve çalışmalarını değerlendiriyor. Suha Arın, Türkiye'de belgesel sinemanın gelişimine önemli katkılar sağlayan bir yönetmen olarak kadrajına aldığı tarihi ve kültürel konular aracılığıyla toplumsal bilincin artırılmasına katkıda bulunan önemli bir belgeselcidir. Oktan, Türk belgesel sinemasına yenilikler getiren Arın'ın sinema anlayışını tarihsel bir perspektiften, bilimsel araştırma, sanatsal yorum ve belgesel sinema üzerinden ele almıştır.

Aytekin Can ve Ali Avlar, "Anadolu'da Bir Başarı Öyküsü: Suha Arın Kısa-Ca Film Atölyesi" Selçuk Üniversitesinde kurulan kısa film atölyesinin kuruluş öyküsü ve çalışmalarına odaklanıyor. Atölye, öğrencilere teorik bilgileri pratiğe dökmeleri için bir platform sunarak, kısa film ve belgesel üretimine önemli katkılarda bulunmuştur. Profesyonel destek ve eğitimle donatılan atölye, yerel ve uluslararası alanda pek çok ödül alan filmler üretmiş ve öğrencilerin film endüstrisine hazırlanmasına önemli katkılar sağlamıştır. Ayrıca atölyenin Kısa-Ca Film Festivali'ne de katkılarını ele alıyor.

Selçuk ve Umit Güvendi Ulutaş, "Katılımcı Sanat Bağlamında Etkileşimli Belgesellerin Estetik Varoluşu"nda, etkileşimli belgesellerin estetik yapısını ve bu türün izleyici ile olan etkileşimini irdelemekte. Yazarlar çalışmasında özellikle teknolojik gelişmelerle artan izleyici etkileşiminin, geleneksel belgesel anlatılarına göre daha katılımcı bir izleyici deneyimi sunduğu, ancak bu katılımın sıklıkla minimal düzeyde kaldığı ve etkileşimli belgesellerin çoğunlukla yeni tüketici profilleri ürettiğini vurgulamışlardır. Bu çalışma, etkileşimli belgesellerin izleyici üzerindeki etkilerini ve katılımcı sanatın temel idealleriyle olan ilişkisini derinlemesine analiz etmiştir.

"Belgesel Sinemanın Evrimi: Dijital Çağa Geçiş" bölümünde, Serhat Koca ve Şenol Çöm, belgesel sinemanın dijital dönemdeki evrimini ve bu dönemin getirdiği yenilikleri ele alıyor. Çalışmada, dijital teknolojinin belgesel sinemanın üretim, kurgu, dağıtım ve izleyici deneyimi üzerindeki etkilerine odaklanılmıştır. Dijital hikâye anlatımı ve interaktif belgeseller, izleyici deneyimini daha katılımcı ve kişiselleştirilmiş hale getirirken, dijital dağıtım platformları, belgesel sinemacılara yeni finansman ve pazarlama olanakları sunmuştur.

Yavuz Özer'in "Belgesel Sinema ile Türkiye'de Çevre Sorunları ve Ekoloji Bilincinin Gelişimine Bir Bakış: Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali (BIFED) 10 Yıllık Arşiv İncelemesi" adlı çalışmasında, belgesel sinemanın Türkiye'de çevre sorunları ve ekoloji bilincinin gelişimine etkileri ele alınmıştır. Özer, BIFED festivalinin 10 yıllık film arşivini inceleyerek, belgesel filmlerin, küresel iklim değişikliğinin

doğrudan ve dolaylı etkilerini, ekoloji ile uyumlu yeni üretim ve tüketim arayışlarını, kapitalist üretim ile doğa ve canlıların sömürülmesini ve insan eliyle doğal çevrenin tahribatını nasıl ele aldığını inceler. Bu filmler, aynı zamanda Türkiye ve dünyada ekolojik sorunların çeşitliliğini ve bu sorunlara karşı verilen mücadelenin değişimini belgelemektedir.

Pınar Akçay Demirkıran'ın "Antalya'nın Suları" (1965) belgeselinde Mavi Anadoluculuk etkisi üzerine çalışması, Türkiye'nin coğrafi ve kültürel zenginliğini vurgulayan Mavi Anadoluculuk düşüncesini ve bu düşüncenin Türk belgesel sinemasına etkisini inceler. Demirkıran, Sabahattin Eyüboğlu ve Aziz Albek tarafından yönetilen "Eski Antalya'nın Suları" belgeselinin, Anadolu'nun tarihi ve kültürel mirasını vurgulayan bir bakış açısıyla, Side antik kentinin su ve kent ilişkisini ele aldığını belirtir.

Belgesel Sinemada Yeni Perspektifler'in son metninde Murat Aytaş ve Nilüfer Tizcan, yapay zekâ (AI) teknolojilerinin belgesel sinema üzerindeki etkilerini ele alır. Çalışmada, yapay zekâ ve ileri görüntü işleme teknolojilerinin belgesel film yapımında verimlilik ve yaratıcılık açısından yeni ufuklar açtığı ve özellikle video düzenleme ve post-prodüksiyon süreçlerinde, yapay zekâ tabanlı araçların kullanımının zaman kazandırdığı, daha karmaşık hikâye anlatımı tekniklerini mümkün kıldığı ve belgesel film yapımcılarına sunduğu yeni imkanlar irdelenmektedir.

Aytekin Can & Murat Aytaş

İÇİNDEKİLER

Önsöz

Ertuğrul Karslıoğlu……..….....I

Sunuş

Aytekin Can & Murat Aytaş ..…….....VI

Belgenin Yapısal Dönüşümü ve Belgeselin Trans-Bilinci: İmaj-Nesne Üzerine Dokümantasyon ve Argümantasyon Sorguları 1
Savaş Keskin & Yusuf Yurdigül

Belgesel ve Animasyonun Birleşimi:Animasyon Belgeseller.36
Abdullah Mert

"Ladik 76"nın Yapım Sürecine Dair 62
Cenk Demirkıran

Dijital Çağda Bir Kamera – İnsan : Oradan Oraya Agnes Varda.....82
Musa Ak & Elif Ak

Tarihle Bellek Arasında Hady Zaccak ve "A History Lesson" Belgeseli 101
Gökhan Evecen

Bilgi'den Belge'ye: *Gezen Oğlak* Filmi Bağlamında Etnoğrafik Belgesele Bakış……...130
Şenol Çöm & Serhat Koca

Belgesel Sinemamızda Bir Öncü: Suha Arın…….....142
Ahmet Oktan

Anadolu'da Bir Başarı Öyküsü: Suha Arın Kısa-Ca Film Atölyesi 182
Aytekin Can & Ali Avlar

Katılımcı Sanat Bağlamında Etkileşimli Belgesellerin Estetik Varoluşu..... 197
Selçuk Ulutaş & Ümit Güvendi Ulutaş

Belgesel Sinemanın Evrimi: Dijital Çağa Geçiş……....224
Serhat Koca & Şenol Çöm

Belgesel Sinema İle Türkiye'de Çevre Sorunları ve Ekoloji Bilincinin Gelişimine Bir Bakış: Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali (Bıfed) 10 Yıllık Arşiv İncelemesi 143
Yavuz Özer

"Antalya'nın Suları" (1965) Belgeselinde Mavi Anadoluculuk Etkisi..... 274
Pınar Akçay Demirkıran

Belgesel Sinemada Yapay Zekâ Kullanımı ve Görüntü İyileştirme Teknolojileri 292
Murat Aytaş & Nilüfer Tizcan

BELGENİN YAPISAL DÖNÜŞÜMÜ VE BELGESELİN TRANS-BİLİNCİ: İMAJ-NESNE ÜZERİNE DOKÜMANTASYON VE ARGÜMANTASYON SORGULARI

Savaş Keskin*

Yusuf Yurdigül**

Biçimlerin yapısallığına ilişkin değer yargılarının kalıplarından söküldüğü trans-estetik çağda yalnızca görünüşün içeremediği diyalektikle değil aynı zamanda yargısızlaşan belgesel bilinç ile bilinçdışının da diyalektik imkansızlığıyla meşgul olmak gerekir. Çünkü belge olarak çağıracağımız görüntü, bir nesnenin görüntüsü (gösterilenli gösteren) (Barthes, 1981) olmaktan, Lacan'ın deyimiyle bir nesneyi göstermeyen görüntü (gösterilensiz gösteren) (Lacan,

* Doç.Dr, Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler MYO, savaskeskin@bayburt.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0335-9062

** Prof.Dr, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi, yurdigul@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9903-4176

1966) olmaya evrildiğinde; Baudrillard'ın simülakra nitelemesiyle kâfi ölçüde tanımlanabiliyordu. Bu metin ise, görüntünün aşırılaşan kopuşuna ilişkin yeni bir yapısal dönüşüm tezini öne sürmeyi ve bu öne sürümü belgesel anlatının temel yapısal geçerlik iddiaları olan argümantasyon ve dokümantasyon (Habermas, 2019: 35) katmanlarıyla ilişkisi bakımından sorgulamayı hedefler. Çünkü yapay zekâ üretimli görselliği, bir nesneyi göstermeyen görüntünün de ilerisine götürerek imaj-nesne olarak kavramsallaştırmak, imajın kendisini bir gerçeklik nesnesi olarak düşünmek anlamına gelecektir. İmaj, nesne ile ilişkisini yitirdiğinde bir yönüyle de nesneleşmiş ve kendi başına nesne ya da kendinde nesne olarak yapısal biçim kazanmıştır. Bu aşırı biçimsel nesne halinin, belge olarak kendinden menkul bir değer taşıyıp taşımayacağı meselesi ise bizi birkaç soruyu düşünmeye ve sorgular geliştirmeye teşvik eder. Keskin ve arkadaşları (2023), 'Imago ex Machina', yani 'Makineden Görüntü' olarak tanımladıkları yeni imaj-nesneleri, Deleuzyan 'diyagramlardan' farklı olarak kendi kendini yapabilen ve başarabilen bir nesnel form içerirler. Çünkü Deleuze, ilişki kurulan ve biçimlendirilen maddeler ile biçimsiz şeyler arasında ve maddenin işlevselliği ile formu arasında ayrım yapar (De Landa, 2000). Diyagramlar, maddenin, madde olmayan biçimleri olarak maddeleri tanımlamakta ve anlamlandırmakta kullanılırlar. Oysa imaj-nesneler, maddeleri gösterdikleri gibi gerçekte hiç var olmayan maddelerin gerçekleşmesini de sağlayabilirler. Örneğin, yapay zekânın tamamıyla imgesel bir evren tasarımındaki yerlerin yadsınamaz bir 'topos' değeri vardır. Ütopya ya da heterotopyanın sınırları dışında kalsa bile buraların taşıdığı

‘topos’ değeri, bir gerçekliktir. Burada asıl önemli olan, imaj-nesnelerin, Žižek’in (2012a) deyimiyle ‘kendi kendini yapan’, kendi başına nesne değeri taşıyan bir ‘şey’ olmasıdır. Keskin ve arkadaşları (2023), imaj-nesne kavramını kullanarak, her yerde sonsuz formda bulunan imajların, dijital bir ekranda, bir kâğıtta, televizyonda, vitrinde ya da tabeladaki nesnel varlıklarını kastederler. Böylece eldeki bir fotoğraf, bir nesneyi gösteren bir nesne halini alır. Fotoğrafın kendi nesne değeri, içeriğin önüne geçtiğinde, Deleuze’un biçimi/formu öncelikli kılan imge yaklaşımı da anlamını artırır.

İlkin sormamız gereken husus; imaj-nesnenin bir belge mahiyetinde nasıl kavranacağıdır. Lacan’a (2011) göre, bir imago olarak nesneye ihtiyaç duyan imajdan, Keskin ve arkadaşlarına (2023) göre imaj-nesne olarak yalnızca kendi başına nesne olan imaja geçen yapısal form, belge kavramıyla neyi kastettiğimizi sorgulamak açısından önemli bir transitisitedir/geçişkenliktir. Bir nesneye, olaya, olguya ya da şahsa ilişkin dokümantatif temsil olan imajlar, belgesel anlatının belgeleri olurken bizlere mutlaka bir şeyi gösterirlerdi. Ancak imaj-nesneler, kendilerinden başka bir şeyi göstermek zorunda değildir. Yapay zekâ görsellemeleri aseptik birer imaj yorumu olarak değil de imaj-nesne olarak algılandıklarında bizde oluşturmak istedikleri anlamın da yeni bir bilinç boyutunu kurmamız gerekir. Çünkü yapay zekanın görsel olarak modellediği şey, bir şeyin resmi, bir şeyin videosu ya da bir şeyin fotoğrafı olma boyutundan çok daha ötede resim, fotoğraf ya da video olarak görünen bir şey olma boyutundadır. Onun bir şeyi içerme zorunluluğu

bulunmamakla birlikte, nesne olarak gerçekte olmayan bir şeyi içerme özgürlüğü de vardır. Ancak içeriğinden bağımsız olarak yapay zekanın görsellediği şeyin kendine özgü bir gerçeklik ve ekonomik değeri vardır. Bu iki değer, gerçekliğin etki boyutunda onu ayırt edecek olan diyalektik farkındalığın giderek sönümlenmesinin de etkisiyle aşırı/ hiper gerçekçidir.

Yapay zekâ tarafından üretilen görüntü ya da hareketli görüntü, içerdiği şey gerçek olmasa dahi kendi halinde bir hayli gerçektir. Ancak buradaki köklü sorun, artık görüntünün üretimi ve algılanışında gözün egemenliğinin tartışılır hale gelmesidir. Çünkü yapay zekâ göz olmadan görüntüyü algılar ve daha önemlisi, görür. Bu bir iç görü mantığında sığlaştırılamayacak kadar gerçekçi bir görmedir. Üstelik bu görünüşlerin nesne karşılığı da yoktur ve görünüşün kendisi bir nesnedir. NFT teknolojilerinin nesne değeri yüklediği bu meta-medyatik imajlar, sarmalanmış dünyanın yeni nesneler düzenini göstermesi nedeniyle Baudrillard'ın (1988a) 'Nesneler Sistemi' görüşü üzerine yeni bir şeyler söylemeyi zorunlu kılar. İnsanın ilişki kurmak zorunda olduğu nesnelerin belirgin bir sistemsel tasarımla şekillenen 'konstellasyonu', imaj-nesneleri de içerir. Sontag'ın (2005), 'fotoğraf üzerine' denemelerini paylaştığı kuramsal anlatıda, imaj-dünya (image-world) olarak tanımlanan imgesel nesnel dizge, esasen Baudrillard'ın simülasyon dediği genellenmiş nesneler sistemi ve bunlara ilişkin imgesel bütünlük hakkındadır. Oysa simulakr adı verilen birim parçalar, imaj-dünyanın imaj-nesneleri olmalıdır. Her bir imgeye atıf yapan imaj, nesne olarak simulakr değerindedir ve diğerleri ile konstellasyon kurarak imaj-

dünyayı inşa eder. Belgesel filmin de her bir fotoğrafik sekansı ile genel hareketli görüntü anlatısının bu tarz bir bütünleştirme yaklaşımının yapısalcılığı ile açıklanabilecek bir yönü vardır. Bu konstellasyon ya da Habermas'ın (2019) deyimiyle 'yaşama evrenlerinden oluşan dizgeler' içinde insanın imaj-nesne ile kurduğu ilişki ise, Worringer'in (1997), soyutlama ve özdeşleyim (empati) yaklaşımına uygundur. Çünkü imaj-nesneler, imgesel olarak canlandırıldıkları zihinsel bağlamda soyutlanırlar ve insan bu tür soyutlamaların her bir türevi ile özdeşleyim kurarak kendini nesneler üzerinden anlamlandırır. Aslında belgesel filmlerin anlatılarında her insanın/aktörün yanı sıra nesneler ve nesneler sistemiyle kurulan bir imaj-dünyası özdeşleyimi vardır. İnsanın, izlediği bir belgesel filmin imaj-dünyasından ve imaj-göstergelerinden soyutlanmış bir yaklaşımda bulunması düşünülebilir mi? İzlediğimiz belgeselin tüm imaj-nesneleriyle iç içe geçeriz ve eğer ki bir savaş belgeseli seyrediyorsak silahlar bize doğrultulmuştur; insanlar bizden kaçarlar, çocuklar kucağımızda ağlar; üniformaların keskinliği karşısında gözlerimizi dahi kırpmayız… Bu aslında bir tür 'görsel algılama ve görsel düşünme pratiği' (Arnheim, 1954) olarak nesnelerle ne yaptığımız kadar, onların bize ne yaptıklarını ve bizi kimlere dönüştürdüklerini temellendirir.

İmaj-nesnenin içeriği inkâr edilebilir ancak kendisi asla inkâr edilemeyecek kadar vardır. Üstelik imgenin bilinç ve bellek boyutunda bir imaj-nesne ile gerçek nesne arasındaki farkı ayırt edecek olan değer yargısından yoksunlaşması, bilinçdışının sınırlarını da silikleştirir. Baudrillard'ın (1993)

trans-estetiği anlatırken öne sürdüğü öncelikli sorun katmanı, iyiyi ve kötüyü, gerçeği ve gerçekdışı olanı, güzeli ve çirkini ayırt edecek olan değer yargılarının ortadan kalkmasıdır. Artık her şey güzel, her şey iyi ve her şey gerçektir. Öyleyse Bilincinde olduğumuz şeyler ile bilincinde olmadığımız bilinçdışı şeyler arasındaki diyalektik değer ayrımı da söz konusu değildir. Her şey, bir imaj-nesnenin onu kendinde gerçek kılabilme yeteneği ölçüsünde bilince aktarılır. Örneğin, tamamıyla Deepfake tekniği ile tasarlanmış "Malaria Must Die" reklam filmindeki David Beckham gerçekliğini reddedebiliriz. Ama o filmin imaj-nesne olarak gerçekliği her daim bir belge niteliğinde olacaktır. İnsanın sıtma ile mücadelesini anlatan ve anlayan tarihsel ve belgesel bilinç, bu reklamı hep bir delil olarak yargılayacaktır. Aynı şekilde YouTube'da yükselen infografik ve animatronik tarih belgeselciliğindeki imaj-nesnenin belge niteliği hep korunacaktır. Bu imaj-nesne odaklı belgesel anlatılarında anlatının kendisine ya da olayın belge niteliğindeki gerçekçiliğe odaklanmaktan daha fazlasından söz ediyoruz. Biz, o belgesel filmlerin, alelade bir magazin mantığıyla kurgulansalar dahi kendi başlarına belge olma niteliğinden söz ediyoruz. Öyleyse imaj-nesne, içeriğinden bağımsız olarak belgedir. İçeriğin gerçekliğinin önüne geçen biçimsel gerçeklik, ileri ve aşırı simülasyon evresi olarak yeni bir simülatif çağın ruhunu ya da ruhsuzluğunu simgelemektedir. Nitekim Metaverse olarak insanlığa pazarlanan tümleşik evrenlerin modüler imaj-nesnelerin gerçekliğinden başka, içerik olarak hangi gerçekliğinden söz edebiliriz ki… Metaverse, içerik olarak gerçekliği sorgulanabilir bir yerdir. Ancak imaj-nesnel biçimselliği ve

yapısallığı mahiyetinde her daim gerçekçidir ve delildir. Ondaki bir imaj-nesne, hukukun müeyyide alanlarında dahi belge niteliği taşıyacaktır. Bizi bu safhada yoran şey, imaj-nesnelerin zihnimizdeki belgesel bilinçte nasıl bir düzenle gerçekliği modelleyeceğidir. Çünkü içeriklerin gerçekliğinin karmaşıklaştığı hakikat-sonrası çağda gerçekliğin belgeleri olarak biriken imaj-nesnelerin bilişsel değeri de artacaktır.

İmaj-nesneler, basitçe hakikat-sonrası kavramsalında tartışılamazlar. Çünkü onlar yalanlanamaz bir nesnelliktedir. Nesnel halleriyle gerçektirler. Onlar kendileriyle ilgilidirler. Asla siyaha beyaz, beyaza siyah demek gibi bir basit yalana alet olmazlar. Kendi çaplarında ya siyahtırlar ya da beyaz. Hakikat-sonrası, içeriğin hem gerçek hem de gerçek olmayışı karmaşasında kuşkuludur. Çünkü hakikat-sonrası da siyaha beyaz demek değildir. Ancak o, siyahın herhangi bir tonunu alarak, tüm gerçeklik bundan ibaretmiş gibi gösteren ve diğer hiçbir renge yer bırakmayan bir bilinç işgalidir (Yanık, 2017). Oysa imaj nesne, siyaha beyaz diyen bir içerikte olsa bile kendi gerçekliğinde doğrudur. O, söylediği şeyi doğru yapar. Bu yönüyle de hakikat-sonrasının sonrasıdır.

Yapay zekâ ile tasarlanan aseptik bir konut reklamı (Alpman & Göker, 2010), neyin kanıtı (argüman) ve belgesi (doküman) ise, yapay zekâ ile modellenen bir belgesel film de onun kanıtı ve belgesidir. İmaj-nesne bu anlamda, olmayan bir nesnenin görünüşü olarak olan bir nesnedir. İnsanlar aseptik konut reklamlarında nasıl ki içerikteki binanın kendisiyle değil imaj-nesne ile ilişki kurarak etkileniyorsa, aseptik bir belgesel filmde de olmayan bir olaydan ve gerçeklikten etkilenebilir.

Çünkü gerçeklik, çoğu zaman bir etki olarak vardır. Örneğin kiliselerdeki ikonalar ne kadar kutsal nesneler ise imaj-nesneler de o kadar kutsal ve 'inandırıcı' biçimdedir. Esslin'in (1987), görüntüsel göstergeler olarak yorumladığı ve belirtisel gösterge (indeks) ve sembollerden (belirtke) ayırdığı ikonanın önünde diz çöküp dua eden kişiler, o ikonanın gösterdiği şeyle değil, esas olarak ikonanın kendisiyle ilişki kurarlar. İkona gerçektir ve kutsaldır. İkona, içeriğindeki kişinin ya da olayın gerçekliğinden daha gerçektir; dolayısıyla da hiper-gerçek, yani aşırı-gerçektir. Bir imaj-nesne ile ilişki kurduğumuz için o, yalnızca kendi kendinin kanıtıdır. O, kendinde belgedir. Bunu daha ileri örnekte anlamak için Eski Ahit anlatılarına gitmemiz gerekir. Anlatıya göre Musa, Sina çölünde yanan bir çalı olarak tezahür eden 'İsrail'in Tanrısına' kim olduğunu sorar. İsrail'in Tanrısı ise ona; "Ben, ben olanım." diye yanıt verir. Yanan çalının görünüşündeki, yani imaj-nesne halindeki bu ileri tekillik durumu, binlercesine tanık olduğumuz imaj-nesnenin ilişkisel tekilliği ve yalnızca kendinde gerçek oluşuyla ilgili bir delildir. Tanrı, yanan bir çalı olarak görünüyorsa ya da yanan bir çalı, Tanrı olduğunu söylüyorsa; o halde yanan çalıyla ilişki kuran kişi için görünüş, ilahileştirilecektir. Üstelik bu tür bir görsel delilin sınaması, deneysel ve *a posteriori* bir ölçümle gerçekleşemez. Çünkü o çalının imaj-nesne değeri, kendinden şüphe edilecek 'ilk bakıştaki anlamsızlığını ve korkutuculuğunu' bir ses kanıtıyla şüpheden arındırır. Sosyal medyada ve belgesel sinema anlatılarda 'anlatıcı dış sesin ya da anlatıcı alt yazıların ya da anlatıcı metinlerin ve başlıkların', imaj-nesneyi şüphesiz kılmak gibi bir görevi de söz konusu hale gelir. Ona bakan kişi, aynı zamanda onu duyar, onu okur

ve ondan gelen görünüşün delillerini zihninde tamamlar. Tüm bu sesler, sözler ve daha fazlası olan görsel göstergeler imaj-nesne ile ilişkili gibi davransalar da aslında imaj-nesne, yalnızca imaj-nesne olandır. Ona delil olan aparatlarla organik hiçbir bağı yoktur. Hatta çoğu zaman bu aparatlara gerekçe olarak gösterilendir. O, nihayetinde bir şeyi belgelemeyi amaçlamasa da belgedir. Göstermeyi amaçlamasa da gösterir. Bu belge/kanıt formu hem belgenin yapısal dönüşümüdür; hem belgeyi inandırıcı kılan argümantasyonun dönüşümüdür hem de belgeyi kurma biçimi olan dokümantasyonun dönüşümüdür. Belge, dokümantasyon olarak kurulduğu ve argümantasyon olarak delilleştirildiği için imaj-nesnenin dokümantasyon ve argümantasyon boyutuna ilişkin bazı sorugular üretmek gerekecektir. Çünkü tarihî bir savaşı anlatan belgeselde haritada sunulan savaş anlatısının belge niteliğine karşılık belgeselin kendisi, bir imaj-nesne olarak daha ileri bir kanıttır. Bir infografik savaş belgeselinde, belleği kuran sinegrafilerin dışında hiçbir gerçekliğimiz olmayacaksa; sinegrafi; o hususdaki tek gerçeğimizdir. YouTube'da seyredilen 'Yavuz Sultan Selim Dönemi Savaşları' belgesel anlatısında yeşil bir zemindeki harita üzerinde çarpışan yuvarlaklar, iki orduyu gösterdiklerini düşünmemiz için simgeleştirilirler. Bizim görsel belleğimizdeki tarih gerçekliği o yuvarlakların gerçekliğinden bağımsız değildir ve o savaş, zihnimizde geometrik bir gerçeklik algısından başka bir algıya yer bırakmayacak kadar istilacıdır. Nitekim bu yüzden 'verilerle tıka basa edilmiş' belleğimizin belge algısı üzerinden bizlerde bir gerçeklik etkisi oluşturmak isteyen küresel imaj-nesne üreticileri, 'psikografi' diye adlandırılan bir anlama

biçimiyle zihnimizi okurlar. Grafiklerin ve imajların nesnel olarak sarmaladıkları bir bilinç, yalnızca imaj-nesne hakkında farkındadır ve bu geometrik bilincin belgesel ile kuracağı ilişkiden belgeler beklemediği açıktır. Nitekim daha fazla belgeye ihtiyacımız da yoktur; imaj-nesneler hem bir belge hem de belgenin belgesi olarak her yerdedirler; göz önündedirler ve göz ardı ettirirler. Çünkü gözden fazlasına hitap ederler. Mirror-Touch Synaesthesia/Ayna Dokunuşlu Sinestezi (Gillmeister vd., 2022) olarak bilinen görsel-dokunsal ya da görsel-işitsel ya da görsel-tatsal duyu karmaşaları, imaj-nesnenin gerçeklik etkisini belirler. Seyredilen bir belge nitelikli videonun aynı zamanda dokunma hissine neden olması, sesin kendi görsellerini zihinde canlandırması ya da bir şeyler yiyip içmeyi gösteren bir görüntünün ağızları sulandırması, bu sinestetik gerçeklik etkisinin ve gerçeklik kuşatmasının duyusal boyutlarıdır. ASMR/Otonom Duyusal Meridyen Tepkisi (Barratt & Davis, 2015) adıyla gelişen bir kültürde sesin ve görüntünün yarattığı karıncalanma hissi, imaj-nesnenin bize dokunabildiğini; mukbang adı verilen videolarda yaşanan ağız sulantısı ise imaj-nesneyi yiyebilme arzumuzun vardığı hedonik iştahı gösterirler. Çünkü biz farkında olmasak da imaj-nesneler yenilebilir, dokunulabilir ve koklanabilir şeylerdir. Matriz filminin meşhur hain havarisi; Yeni Ahit'teki 'Yahuda İskaryot'un yerini alan Cypher (Sıfır'a atıf yaptığı söylenir), imaj-nesnenin sinestetik duyu etkisinden şöyle söz eder:

[B]iliyor musunuz, bu bifteğin var olmadığını biliyorum. Bunu ağzıma koyduğumda Matrix'in beynime bunun sulu ve lezzetli

olduğunu söylediğini biliyorum. Dokuz yıl sonra neyin farkına vardım biliyor musunuz? Cehalet, mutluluktur.

İmaj-nesnelerin bizi gerçek konusunda kandırdığı bir çağdan, bizi kendi gerçekliğimiz konusunda asıl gerçekliğe kanmaktan alıkoyduğu yeni bir evreye geçtiğimizde; farkındalık da imaj-nesnel bir boyut olacaktır. Gerçekten de İsrail'in Filistinli çocukları bombalarla katlettiğini yalnızca belgesellerden izleyen birisi, aslında o imaj-nesnenin gerçekte var olmadığını bilir mi? Yoksa onun bildiği ve tanıdığı, imaj-nesnenin kendisi midir? Bir savaş fotoğrafı, savaş fotoğrafı değildir; savaşın ta kendisidir. Öyleyse ona baktığımızda, patlamanın sesini, yayılan dalgalarını ve yıkıntıların kokusunu zihnimizde canlandıran ve aynı zamanda bizleri bu acılara duyarsızlaştıran bir görünmez bariyer tarafından duyusal kuşatılmışlığa uğratıldığımızı da bilemeyiz. Bizim için 'tetikleme/trigger' ya da 'uyarma/stimulation' görevlerini üstlenen imaj nesne, kendi varlığı konusunda bizleri tetikler ve uyarır. Dolayısıyla acıyı göstererek gözyaşını, ölümü göstererek nefreti, yaşamı göstererek başarmayı salgılayan bir zihin hedefler. Üstelik bunların hepsinin 'sulu' ve 'lezzetli' olduğunu beynimize söyleyen de imaj-nesneler arasındaki kontrol sistemi olan yine bir imaj-nesnedir. Buna kimileri Matrix, kimileri devlet, kimileri kapitalizm, kimileri Tanrı, kimileri ideoloji, kimileri para, kimileri ise dış güçler der. Hepsinin zihinlerimizde bir imaj-nesne karşılığı vardır. Bu yüzden onlara karşı direnişimiz ve öfkemizi, imaj-nesnelere yansıtırız. Bayrak yakabiliriz, görünüşümüzü onların sembollerinden arındırabiliriz, videolara eklemeler yaparız ya

da o videoları sileriz. Fotoğrafları paylaşır ve bir ikonanın önünde dua eden rahibenin zihninde tasavvur ettiği gibi tüm nefretimizi fotoğrafa yönlendiririz. Fotoğrafı yorumlarız, fotoğrafı beğeniriz ya da fotoğrafı paylaşırız. Çünkü o bizim objet petit a'mız, olarak yalnızca sevmeyi arzuladığımız değil, aynı zamanda yok etmeyi arzuladığımız şeydir. Lacan da (2011b), bu arzunun bilinçdışı olarak nesne ile kurulan ilişkilerdeki 'bilinmeyen bilinenler' sınıfında tanımlanabileceğine ilişkin bir nesnellik bağlamı kurar. Öyleyse içimizdeki nefret etme ve sevme, yüceltme ve alçaltma, yok etme ve var etme arzularının karmaşıklaştığı, ayrımsızlaştığı ve eylem boyutunda tekdüzeleştiği bu yargısızlaşma ya da aşırı-yargılı hale gelme boyutu, kendi imaj-nesne estetiğini ve trans-estetik bilincini kuracaktır. İmaj-nesnelere nasıl davranacağımızı çok iyi bildiğimiz ancak neden öyle davranmamız gerektiğini bilmediğimiz bir 'bilinmeyen bilinen' güdüsüyle kitle psikolojisinin dişlisi olmamızın bazı durumlardaki gerekçesi de budur.

Baudrillard (1993) Trans-estetik çağında egemen olan değer yargısızlığı, bilincin ve bilinçdışının da imaj-nesne düzeyinde yöndeşmesi anlamına gelecektir. Tarihin bilincini kuran belgesel sinema, dışarıda bıraktığı yaşanmışlıkları ise bilinçdışı olarak kurabilirdi. Oysa şimdi, bilincinde olduğumuz şeyler, yaşanmamışlıkların daha fazla yer kapladığı bir bellektedir. Yapay zekâ, bizi Deepfake, özel efekt, artırılmış gerçeklik ya da Metaverse gibi birçok imaj-nesne boyutunda, yaşanmamışlıkların gerçekliği üzerine bir bilinçle denetler. Bu yeni bilinç endüstrisinde, yaşanmamışlıkları, yaşanamaz

olanları ve yaşandığından şüphe edilenleri yaşanmış gösteren imaj-nesneler pazarlanır. Salt yaşanmışlıklar ve yaşandıkları halde bilinçdışında bırakılanlar arasındaki diyalektik ise imaj-nesne düzleminde birbirlerine karışırlar. Trans-estetiğin neden olduğu trans-bilinçte, farkındalığın dikkat yönetimi olarak kontrol edildiği bir belge yönetimi (dokümantasyon) ve rıza yönetimi (argümantasyon) bağlamıyla ilişkiler kurulacaktır. Çünkü artık her şey belgedir/kanıttır. Trans-bilinç, yalnızca imaj-nesnelerin belgelendiği ve kanıtlandığı bir geçişkenlik bilincine işaret eder. Artık olayı değil, imaj-nesneleri anlatırız. Belgelediğimiz ve kanıtladığımız şeyler imaj-nesnelerdir. İmaj-nesnelerle düşünürüz ve savunuruz. İşte bu metin, tam anlamıyla bu hususu sorunsallaştırır ve bazı sorgular çerçevesinde bu yeni yapısallığın bilinç örgütlenmesini anlamaya çalışır. Temel soru ise şudur; imaj-nesne nasıl belgeleşir (dokümantasyon) ve onu bir kanıt olarak sunduğumuz argümantasyon boyutu nasıl inşa edilir? Onun, Habermas'ın (2019) İletişimsel Eylem kuramında söz ettiği gibi bir geçerlik sözleşmesi olarak kurulmasına çalışan öne sürüm ve argümantasyon dayanaklarının nasıl ortaya çıktığını ancak bu soruyla anlayabiliriz. Çünkü imaj-nesne, anlatı düzeyinde aynı zamanda bir edimsözdür. Yapma ve yaptırım gücünü kendinde simgeleyen bu imaj nesnenin argümantasyonunun, kuramsal ya da pratik tartışım olarak hangi refleksif ve ötesi konuşma/anlatma durumlarında söz konusu olacağını da bu sorunun yardımıyla kavrayabiliriz.

Özetle, görüntünün kendisi bir düşünme nesnesidir. Husserl'in noema dediği şey, ya da düşünülen nesnemiz olarak

cogitatum, yönelimsel olarak imaj-nesnenin kendisidir. Biz nesneyi kendisi olarak değil bizdeki görüntüsü olarak tanırız. Öyleyse görüntü, şimdilik yaygın tek gerçeğimizdir. Demek ki imaj-nesnenin bize gösterdiği şeyler de kendi gerçekliği nedeniyle gerçektir. Artık, yapay zekanın görsellediği insanın ve olayın varlığı ve yokluğuyla ilişki kurmuyoruz. Biz görsel ile ilişki kuruyoruz. Belgesel sinemadaki önesürümlerimiz artık aşırı nesnellik halindedir. Çünkü bizler aşırı nesneleşme halinin insanları olarak Instagram hesaplarımızdaki imaj-nesneler olarak da varız. Bizim varlığımızı anlatan ve kanıtlayan şey, imaj-nesne olarak varlığımızdır. Bu durumda, belgesel sinemada da belgenin bu yapısal ve nesnel dönüşümünü kavramak, trans-bilincin imaj-nesneye yaklaşımını anlamak ve bu anlam üzerinden bir dokümantasyon ve argümantasyon sorgusu yapmak gerekir. Bu metin boyunca, bahsedilen sistemle örgütlenmiş bir sorgulama ve çıkarım ilişkisi kurulacaktır. Çünkü böylece, belgesel bilincin ve bilinçdışının düğümlenen ilişkisini de çözmeye kalkışacağız.

İmaj-Nesnenin Dokümantasyonu: Ondan Belge Olarak Nasıl Bahsedebiliriz?

Keskin ve arkadaşlarına (2023) artık neredeyse tamamıyla makineler (yapay zekâ) sistemi tarafından üretilmeye başlayacağı düşünülen imaj-nesneler, gösterenlerin (signifiers) giderek daha fazla gösterensizleştiği (without signified) bir düzlemde belge olma niteliğinde bazı kuşkular meydana getirir. Çünkü gösterenler bize herhangi bir gösterileni işaret ettiklerinde ya da ima ettiklerinde onları belge niteliğinde kavrayabiliriz. Oysaki güven ve inanç duygularının ve

gerçekliğe ilişkin kanaatlerin duygulara yakınlaştığı hakikat-sonrası (post-truth) çağda belgenin işlevselliğini kaybettiği bilinir. Duygulanım ritüellerinin gerçeklikle kurduğumuz ilişkiyi dönüştürdüğü bu çağda, imaj-nesnenin de belgesel olarak bir iddiaya konu edilmesine ihtiyaç yoktur. Ancak yine de bu imaj-nesnelerin muhataplarına bir şeyleri kanıtladığı; belki de gerçekte var olmayan şeyler için bahane edilmesi gereken sözde kanıtları (pseudo evidence) sunduğu yeni bir yapısal işlevselcilik ve araçsal akıl boyutuna ihtiyaç vardır. Çünkü gerçekte olmayan her şeyin bir imaj-nesne ile somutlaştığı ve delilleştirildiği düşünülürse, belgesel sinemanın bu imaj-nesneleri işleme yaklaşımı daha anlamlı hale gelecektir. Bir belgesel film, yapay zekâ tarafından üretildiğinde gerçekliğin hangi türüne kanıt ürettiği de kompleks bir katmanda belirsizleşecektir. Žižek (1999), nesnelerle ilişkisinde konumu saptanamayan 'gıdıklanan öznesini' anlatırken, politik ontolojinin 'yok yeri'ni işaret eder. Aslında boşluktan ibaret olan bu gerçeklik düzlemini dolduran tüm özne eylemleri, maddelere ve öznelere spekülatif kimlikler kazandırırken, "aşkın imajinasyon/trancendental imagination" belası da yaratır. Artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR), esnetilmiş gerçeklik (XR) ve karma gerçeklik (MR) gibi birçok kavramsal adla çağrılan aşırı fenomenler ortamı, gerçeklik deneyimini artıran ya da aşkınlaştıran bir görsel algı vaadinde bulunsalar da esas olarak artırılmış bir yokluktan söz edilebilir. Tüm yokluğun, var olarak gösterildiği imaj-nesne bağlamı, insanlığın özne konumunu tehdit eden bir bela olarak yorumlanabilir.

Baudrillard'a (1988b) göre işaretlerin (gösterenlerin) ve simgelerin kullanımının ve bolluğu kültürümüzü ve zihnimizi öylesine bombalar ki gerçeklik artık kendi gösterenlerinden ayrılabilen, bir başka deyişle ayrı tutulabilen bir şey olarak; bilgiye doymuş, medium'ların hâkim olduğu bu çağda ortadan kaybolur. Üstelik onu yalnızca bir simülasyona konu olduğunda tanıyabiliriz. Fotoğrafçılık, seri üretim görseller ve yeni bir aktör nesnel-özne olarak yapay zekâ, hakikatin ve gerçekliğin kültürel kodlarını aracılı ve dolayımsal bir prosedüre içkinleştirir. İşte tam olarak; dolayımlanmış deneyim ile bulanıklaşan, gerçeğin kendisine ihtiyaç bırakmayan ve gerçekten bile daha gerçek olabilecek kadar fantezi ile iç içe geçen bu gerçeklik haline Baudrillard (1988b), 'hiper-gerçek' der. O, artık kendinden menkul değildir. Bu yüzden her şey gösterenlerden ibarettir ancak bu gösterenlerin bir karşılığı (gösterileni), içerik olarak yoktur; biçimsel olarak vardır. Bir imaj-nesne, yalnızca kendini ve kendinin biçimsel gerçekliğini korur ve gösterir. Bir simulakrumdan ayrılmamız gereken husus, simulakrumların öyle olmasa bile bir gerçekliği (gösterilen) gösteriyormuşçasına davranmasıdır. Ancak imaj-nesneler, gerçekte olmayan bir fantastik düşün gerçekleşmesini hedeflemezler; ortalama bir Instagram fotoğrafı, bir belgesel film sekansı ya da bir vesikalık fotoğraf olarak imaj-nesneler, yalnızca kendilerinde gerçektirler. Onlar vardır; onların gösterdiği şeyin var olmasına aracılık ediyorlarmış gibi bir ilişki kursak da aslında onlar delil değildir. Bir belgesel film, artık bir olayın delili değildir. Belgesel filme bakarak bir olayın gerçekliğini anlamak isteyebiliriz. Ancak öncelikle bilmemiz gereken o belgesel filmin imaj-nesne olarak gerçekliğidir.

Televizyonun ya da sosyal medyanın gösterdiği şey gerçeklik olarak kuşkuludur; ancak televizyon ekranında bir Afrika Antilobu olarak gördüğümüz imaj-nesne, inkâr edilemeyecek bir deneyimdir. Nesneler, nesneleri temsil ettiklerinde bir başka şeye dönüşürler ve onların varlıkları unutulur. Televizyonda ya da mobil akıllı telefon ekranında ya da sanal gerçeklik gözlüğünde bir belgesel seyreden kişi, bir süre sonra televizyona ya da telefon ekranına ya da gözlük ekranına baktığını unutur ve görüntüyü, yani imaj-nesneyi görür. Aynı şekilde izlediği şeyin bir görüntü, yani imaj-nesne olduğunu da unutarak görüntüyü deneyimler ve yaşar. Üstelik bu dijital çerçeveye kadar uzanmaya gerek de yoktur. Gözlük kullanan biri, bir süre sonra gözlüğün camına baktığını unutur ve görüntülerle olan dolaylı ilişkisinde doğrudanlık yanılgısına kapılır. Oysa o, gözlüğünün camına bakmaktadır. Televizyon izleyen birisi, ekrana bakmaktadır, mobil telefon kullanan birisi de ekrana bakmaktadır.

Görme deneyiminin yapısını bulanıklaştıran bir ikilemden söz edecek olursak, görü ile görüntünün iç içe geçmesini savunabiliriz. Görme, nesnelerle kurulan ilişkidir. Görü, görülen şeyle kurulan ilişkinin öznel yorumsamasıdır ve onu imajinasyon (imge) olarak düşünmeliyiz. Görüntü ise, imaj-nesnedir. Bir nesneyi bize gösteren nesnedir. Görü, iç ve dış dünyanın farkındalığı olabilir. Ancak imaj-nesneye karşı körleşiriz. İmaj-nesneleri hayatımızdan çıkarınca görülerimiz imkansızlaşır. Žižek'in (2019), ideolojinin yüce nesnesi olarak tanımladığı tüm nesneler arasına imaj-nesneleri eklememiz gereken bir post-modern imgelemden bahsetmek de ölçüt

haline gelir. Üstelik yine Žižek'in (2012a) tanımıyla bu imgelem, tam anlamıyla 'objektif gerçeklik' sınıfındadır. Çünkü o, inanılmaz derecede nesneldir ve nesneler (obje) hakkındadır. Nesneleri görmek ile görüntülemek arasındaki fark ise, zihinsel bir aritmetiktir. Görme deneyimi görüntüye odaklandığında görüntü, görünen tek gerçeklik halini alır. Bu durumda imaj-nesneler tarafından kuşatılmış ve dolaylanmış görüler ortaya çıkar. Kimileri yüceleşir, kimileri ise canavarlaşır. Belgesel sinema, bu imaj-nesnelerin hangilerini yücelteceğimiz hangilerini canavarlaştıracağımız konusunda bize kompost imgelemler sunarlar.

Nesnelerin 'belgesel' olarak bizlere yalnızca başka nesnelerden oluşan yaşamı ve ilişkileri tanıtladığını düşünüyorsak; farkındalıklı bir yanılgıda olduğumuzu da düşünmeliyiz. Neden mi? Çünkü Lacan ve arkadaşları (2020), gösterenlerin yalnızca gösterilenleri üretmediğini aynı zamanda özneleri de ürettiğini savunurlar. Bu sav, imaj-nesnelerin öznelere de kendi kendilerini kanıtlamak ve gerçekleştirmek için bir sofistike duygulanım ritüeli sunduğunu gösterir. Aynalar yerine görüntülere yansımak, Instagram fotoğraflarında hiç olmadığımız kadar güzelleşmek ve daha ötesi; özne olarak kendi kendimizi kurma biçimimizdir. Baudrillard (1999), öznel söylemlerin ve anlamların, nesneler sisteminin fonksiyonsuz öğeleri olduğunu söyleyerek bu durumu kanıtlar. Aslında özneler, imaj-nesneleri kullanarak kendilerini de nesneleştirirler. Tüketimin en güzel nesnesi olarak bilinen beden (Baudrillard, 2020), imaj-nesne olarak sonsuz kez tüketilebilir. Üstelik bedeni esnek ve

arzulandığı gibi nesneleştirmek, onu artırmak, kusursuzlaştırmak ve başkalaştırmak imaj-nesne düzleminde mümkündür. Bu efektif müdahale, bir belgesel film anlatısındaki özel efektlerden farklı olarak öylesine doğallaşmış haldedir ki, bir gözlüğün camında olduğu gibi görünmezleşecek kadar meşrudur. İşte tam olarak bu nedenle insanın ve nesnenin varlığı hiçbir zaman kendi bedenini/cisminin sınırlarıyla kalmayacak kadar eksiktir. İmaj-nesne ile insan bedeni arasında mutlak bir tümleşme ve birleşme söz konusudur. İmaj-nesne bu durumda insanın yerini alan değil, onunla tümleşen, bütünleşen ve onu artırandır. Baudrillard (2005), bu durumu sanal ve integral (bütüncül) gerçekliğin şiddeti olarak yorumlar. Çünkü kendimize kanıt olarak sunduğumuz imaj-nesneler ile koşulsuz tümleşmemiz, onları bizim türevimiz ya da uzvumuz kılmaz; bizleri onların uzuvları kılar. Bir tür 'nesneleştirme' teorisine dahil edilebilecek olan bu sav, belgeselin dokümantatif boyutunu yeniden düşünmek için, kanıtın şiddet duyarlılığını saptamayı gerektirir. Žižek (2008), şiddetin üçlü hükümranlığından (triumvirate) bahsederken, öznel şiddeti tamamlayan iki tür nesnel (objektif) şiddetti öne çıkarır: sembolik ve sistemik. Sembolik şiddet, dil ile girişilen bir yıkıcı eylemdir. Sistemik şiddet ise ekonomik ve politik sistemlerin dişlileri arasında ortaya çıkan bir aksamdır. Üstelik objektif şiddet biçimleri görünmez ve sinsi iken öznel şiddet boyutu bir hayli görünür haldedir. İmaj-nesnelerin öznel mi yoksa objektif mi oldukları, onların yöndeşmesi ile kuşkulu hale gelirken, sinik haldeki bu yöndeşmenin kanıtları da ayrıştırılamayacak kadar kenetlenir. Artık imaj nesne, bir bardak çayda çözünen

bir şeker kadar görünmezdir ve onun orada olup olmadığını anlamak için görmenin ötesindeki duyusal kanıtlara ihtiyaç duyarız.

Bizlere, artık objelerin her yerde olduklarını söyleyen ve bunu söylerken de bir müjdeden daha çok kıyameti kehanet eden Žižek (2016), 'obje-merkezli ontoloji/object-oriented ontology' felsefesinin kanıtla olan ilişkisini de doyurucu bir tartışma setiyle tanımlar. Kanıt, 'objektif yorumsama' biçimi olarak öznenin tavrı ya da yaratımı olarak bilinse de aslında artık belgesel sinemanın ve diğer belgesel film türlerinin kanıtlarına yeni bir bakış açısıyla bakmayı öneriyoruz. Çünkü burada kanıtlar, objelerin kendi aralarındaki iş birlikleri ve ötekileştirme tavırlarıyla ilgili bir tutuma dönüşmüş durumdadır. Bir objeyi kanıtlamak için, bir başka obje olan imaj-nesneyi gerekçe göstermek, nesnenin nesneye ihtiyaç duyduğunu değil, nesnenin insana/özneye ihtiyaç duymadığını gösterir. Öyleyse bu obje-merkezli ontolojinin, ontolojik farkların bir yorumu olacağını (Žižek, 2017) söylemek mümkündür. Hatta Toplum 5.0 olarak lanse edilen süper akıllı toplumun arka planında çalışacak olan semantik ve akıllı web sistemlerinin de 'ontoloji-tabanlı' çalışacaklarını biliyoruz. Bu ontolojik donanım, tamamıyla araçsal bir form iken aynı zamanda kodlu yazılım çerçevesinde anlamlıdır. Öyleyse bir imaj-nesnenin kodal yapısında ona tanıklık edecek olan kanıt; ya da imaj-nesnenin tanıklık edeceği bir başka kodal nesne, nicelleşmiş bir sıklık denklemi kurmak zorundadırlar. Kanıtların sayısallaşması, nitelik olarak görüntünün kanıt olma işlevini de bozguna uğratacaktır. Çünkü görüntü, artık sıklıkla

ifade edilebilen bir dijital dilde konuşulur. İmaj-nesnelere dokunduğumuz aksiyomuna gerekçe olan ekran etkileşimi, bizi dışarıda tutan bir 'görünmez' sınır deneyimidir. Unutmayın; cam, gözlük olarak ya da dünyaya açılan pencerelerimiz olarak bizi bir şeylerden ayıran ve alıkoyan, ancak bunu yaptığını görmezden geldiğimiz bir ayraçtır. Bu yüzden olmalıdır ki Caravaggio'nun meşhur eseri 'Şüpheci Tomas', havari Tomas'ın 'inanmak' için Hz. İsa'nın böğrüne parmağını sokmak istediği bir anı temsil eder. Gözle görülene ilişkin şüphe nasıl ki dokunarak telafi ediliyorsa, dokunsal teknolojilerin 'giyilebilir teknolojiler' olarak dokunsallığın tamamını kuşatması da bir tesadüf olmamalıdır. Bu durumda belgesel filmlerin imaj-nesnelerinin de bu dokunsallık deneyiminin parçası olması kaçınılmazdır. Giyilebilir belgesel filmler mi? İşte bu, imaj-nesne ile kuracağımız ilişkiyi gerçek anlamda ilginçleştiriyor.

Her şeyi objelerden/nesnelerden ve imaj-nesnelerden ibaret kılan bir belgesel ve dokümantatif bilince doğru akarken, elimizdeki gerçekliğin ve bu gerçekliğe kanıt olacak şeyin ontolojik yapısını neyle tarif edebiliriz? Žižek (2012b), bize bunun için bir kavram sunuyor: Hiçten Az (Less than nothing). Bu kavram, varoluşun azaltılması olarak değil, yokluğun azaltılması olarak yorumlanmalıdır. Tüm yokluğun bir imaj-nesne olarak azaltılması ile varlığın imaj-nesne olarak artırılması (AR) arasındaki koordinat düzlemi, varlığın pozitif ve negatif yönleri arasındaki nesnel ve meta-nesnel kuşatmayı anlatır. Bu durumda, Žižek'in (2012b), 'olumsuzlanmanın olumsuzlanması' olarak tanımladığı bir sarmalın anlam değeri

yükselir. Çünkü yokluk, varlıkla değil de yoklukla sağlaması yapılan bir şey olduğumda pozitiflik kazanacaktır. Biri tarafından yok sayılmanın yok sayılması, çoğu zaman varlık direncinin kanıtıdır. Günümüzde bir kanıtın yok sayıldığını yok saymak, onu kanıtlamakla eşdeğer görülebilir. Peki; böyle bir denklemde yine Žižek'e (2013) başvurarak soracak olursak; bu imaj-nesneler, neyin belirtisidir? Bir şeyin kendi kendine kanıt ya da tanık olması hukuk dilinde 'mugayir' kabul edilse de imaj-nesneler kendilerine delillik ederler. İmaj-nesneler bu sebeple gösterenler değil gösteriler ya da göstermeler sisteminin unsurlarıdır. Bu yüzden onların geçerliklerinin ve kabul edilip edilmeyeceklerinin karşılığı olan argümantasyon meselesini de tartışmakta yarar vardır. Çünkü bu iddia, radikal bir iddia olsa da bizi onlara inandıracak kadar gerçekçi olmalıdır.

İmaj-Nesnenin Argümantasyonu: Onu Belgesel Olarak Nasıl Kanıtlayabiliriz?

İmaj-nesnenin argümastasyonunu tartışmadan evvel, onu neden tartışmamız gerektiğini özetlemeliyiz. Çünkü aşırı makineleşmiş ve sayısallaşmış bir rasyonelleşme pratiğinin aslında imaj-nesnenin kanıt olma niteliğinde akıl-dışı bir aşırılığı beraberinde getirmesinin bir sonucu olarak Habermas'ın (2019: 80), yaşama evrenlerini tüm kuşkulardan, bağımsızlaşmış ve biçimsel olarak kendi başına örgütlenmiş eylem dizgelerinden arıtarak yeniden rasyonelleştirmenin bir dayanağı olmalıdır. İmaj-nesneler, bağımsızlaşan ve yapay zekâlar tarafından üretilen bir biçimsel form oldukları için insanın kanıt algısı bakımından akıl-dışı hale gelirler. Her şeyin

rasyonelmişçesine meşrulaştığı bu biçimsel dizgelemede, aslında kökenden yoksunlaşma evreleri de art arda sıralanır. Aşırı fantazmatik yapılarıyla gerçekliğin hiç olmadık hallerinde 'bedenlenen/cisimlenen' imaj-nesneler, aslında yeni yaşama evrenlerinin mitlerini üretirler. Bir tür mistifikasyona aracılık eden bu mitler, rasyonelleşmenin ve belgesel filmdeki rasyonel köklerin varlık gerekçelerini kuşkulu kılacaktır. Habermas (2019: 81-119), mitsel dünya imgelerinin rasyonellikten uzak yapısını ve bu dünya imgelerinin merkezsizleşmesinin neden olduğu akıl-dışılığı vurgularken, dünyayı anlama biçimlerinin de merkezsizleşmesi sorununu vaaz eder. Dünyayı temsil eden imgelerin merkezsiz imaj-nesneler tarafından taşındığı bir rasyonellik katmanında, anlama biçimleri de merkezsizdir. Bir belgesel filmi izlerken, o imgenin yerini-yurdunu kestiremeyiz ve nereden çıkıp geldiğini bilmediğimiz bu imaj-nesne, anlayışlarımızı da nereden kavrayabileceğimizin eminliğini elimizden alır. Deleuze ve Guattari'nin (2014) 'rizom/köksap' kavramıyla açıkladığıkları merkezsiz saçaklanma, yersiz-yurtsuzluğun rasyonalitesini anlamamıza yardımcı olurken, Habermas'ın (2019: 101), dünya imgelerini yeniden rasyonelleştirmemizin gerektiğine dair kaygısı da bir 'yeniden yerli-yurtlandırma' çabasını destekler. İmaj-nesnenin, belgesel sinema ya da belgeselin herhangi bir türevi açısından kanıt olup olamayacağının argümantasyonu ancak bu şekilde kuramsallaştırılabilir. Aksi halde, bir belgeselin anlattığı dünya mitleri olarak tüm imaj-nesnelerin bizde oluşturduğu merkezsiz bir anlama biçimi tarafından spekülatif bilinçlere sahip oluruz.

İmaj-nesnenin, belgesel olarak nasıl bir rasyonel kanıta dönüşebileceğini temellendirmeye yarayacak olan argümantasyon boyutunu, Habermas'ın (2019), iletişimsel eylem kuramına ilişkin anlatılarına atıf yaparak tartışmayı sürdüreceğiz. Çünkü ihtiyacımız olan salt bir argümantasyon değil; iletişimsel anlaşmaya ve iletişimsel rasyonele dayanan bir argümantasyon biçimidir. İmaj-nesneleri 'araçsal aklın' bir protezi olarak kullanan amaçsal etkinliğe (teleolojik) karşı iletişimsel aklı savunmak (Habermas, 2019: 37), belgesel filmlerin bizlere gerçekliği anlatan bir tür olarak onunla etkileşim kurmamıza yarayan duyarlılığını koruyacaktır. Aksi halde, belgeseller ve onların imaj-nesneleri, yalnızca aklımızı araçsallaştırmak üzere programlanan ve rasyonelmiş gibi görünen bir kandırmacadan daha fazlası olamazlar.

Belgeselin imaj-nesnelerinin kanıt olma iddiası kadar, bu iddianın kimler tarafından kabul edileceğinin önemini gösteren argümantasyon, bir retorik ve ikna sorunsalıdır. İmaj-nesnelerin gerçekliğe kanıt olup olmayacağına karar veren toplumsal anlaşmalar/uylaşımlar ve anlaşmazlıklar/çelişkiler, argümantasyonun etkinliği tarafından belirlenecektir. Çünkü önemli olan kanıt olmanın iddia edilmesi değil; bu iddianın geçerliğidir. Habermas (2019: 45, 55), argümantasyonu tanımlayan pasajlarında şöyle söyler;

[K]onuşmaya katılanların, tartışmalı geçerlik iddialarını konu edindikleri ve argümanlar yoluyla bu iddiaların doğruluğunu kanıtlamaya ya da onları eleştirmeye çalıştıkları konuşma türüne argümantasyon denir. […] Argümanlar bir önerenin öncelikle varsayımsal olarak öne sürülen geçerlik iddiasının ortaya

konulmasına ve böylelikle görüşün bilgiye dönüştürülebilmesine yarayan araçlardır.

Argüman, kanıt ya da gerekçe olarak göstereceğimiz imaj-nesnenin anlamlı bir düzenle üretilme işi olarak düşünülebilir. Çünkü tüm iddiaların bir gerekçesi vardır ve imaj-nesneler birer gerekçe olarak, bir iddianın gerekçelendirmesinde/argümantasyonunda kullanılırlar. İmaj-nesne, belgeselde görünen/gösterdiği gerçekliğin gerekçesi olarak da vardır. Üstelik bu gerekçe, göründüğü kadarıyla geniş kesimlerin üzerinde mutabık kaldıkları bir 'geçerlik sözleşmesine' dönüşmüştür. Fakat buradaki sorun, tarafların rasyonel olarak eleştirdikleri, yargıladıkları ve şüpheli buldukları bir gerekçeden değil; sadece öyle olduğu için bize tanıdık ve meşru gelen bir sentetik gerekçeden söz etmemizdir. Baudrillard (1993), trans-estetiğin çıkış noktasını değer yargılarımızın bitiş noktasına hizalar. Artık biçimler iç içe gerebilir. Güzel ve çirkin ayrımı ortadan kalkar. Gerçek ile gerçek olmayan ayrımı da ortadan kalkar. Çünkü sınırları ölçen, değerlendiren ve yargılayan rasyonellik bilinci söz konusu değildir. İnsanlar değer yargılarını yitirdikçe, trans-estetik adı verilen iç içe geçme süreci mümkün olur. Dolayısıyla argümanlar olarak imaj-nesneleri kullanırız. Bir imaj-nesneyi çürütmek için bir başka imaj-nesnemiz vardır. Bir belgeselin bize gösterdiklerini inkâr etmek için bir başka belgeselin bize gösterdiklerine başvururuz. Ancak bu imaj-nesnelerin yapılarını değer yargılarımızla yargılamayız ve onları, bizim istediğimiz gibi oldukları sürece yadırgamayız. Bu imaj-nesneler ekran görüntülerimiz, tablolarımız, masa üstü

görsellerimiz, arabalarımızın cam süsleri ya da daha ileriye gidecek olursak, dövmelerimiz oluverirler. Onlar içimize işleyen argümanlardır. Değerlerini yargılamayız. Oysa geçerlik iddialarının tümü, tartışımsal olarak doğrulanmak zorundadır (Habermas, 2019: 35).

Evrensel olarak geniş bir dinleyici kitlesini ikna eden argümanların neden olduğu geçerlik sözleşmelerini Klein'den esinle 'geçerli', 'tartışmalı', 'ortak geçerli' ve 'kolektif geçerli' gibi kavramlarla açıklayan Habermas (2019: 59-61), aynı zamanda geçerlilik ile etkililik arasında da bir ilişki kurar. Bir şeyin hangi koşula ve duruma göre geçerli olduğunu imaj-nesne kapsamında irdelemeye geçmeden evvel, geçerlik kavramının etki alanını irdelememiz gerekir. Çünkü imaj-nesnenin geçerliliği, genellikle hegemonik bir geçerliktir. 'Ortak dünya görüşünün' bir alt kategorisi olan 'ortak geçerli' ve 'kolektif geçerli' imaj-nesneler, belgesellere gelmeden önce birçok tür tarafından rızanın imalatına konu edilseler de belgesel boyutundaki rıza imalatı daha önemli bir kuşkuyu tetikler. Bir dizi, kurgusallığı bilinerek 'etkiler'. Oysa belgesel, tamamıyla gerçekmiş gibi algılanır. Belgeselin 'ortak geçerli' imaj-nesne argümanlarının 'etki' alanı, dünyayı anlama biçimlerinin merkezsizleşmesinde daha güvenilir bir alan olarak tanımlanabilir. Haber mantığı ile belgesel mantığını yakınlaştıran bu etki boyutunda, imaj-nesneye hükmedenlerin 'ortak geçerli' olanları servis etme kanallarının izi sürülmelidir. Örneğin, 2023'ün son küresel gündemi olan İsrail-Filistin meselesinin, sistemli bir soykırım olduğunu gösteren çok sayıda imaj-nesne olmasına karşın küresel 'ortak geçerli'

boyutun bu odağı içermemesinin nedenini aslında hepimiz biliriz. Ancak burada farklı kolektiflerin 'tartışmalı' kıldığı bir argümanstasyon üretmeleriyle birlikte imaj-nesneler düzleminde bir savaşım başlar. İsrail'i haklı ve meşru gösteren imaj-nesne argümantasyonlarına karşıt olarak Filistin'i haklı ve meşru gösteren bir imaj-nesne argümanstasyonu ile tartışmalı geçerlik iddiaları yaşanır. Aslında karşı karşıya gelen ve bu savaşı yaşayanlar, imaj-nesnelerdir. İnsanlar ise bu tartışmanın dışında 'geçerlik üzerinde' sözleşirler ya da kuşku duyarlar.

Habermas (2019: 53), imaj-nesne argümastasyonları üzerinden sürdürülen 'tartışmalı' geçerlik iddialarının yapısını anlamaya yardımcı olacağını varsaydığımız tartışım tiplerinden söz eder: kuramsal tartışım, pratik tartışım, estetik eleştiri, terapisel eleştiri ve açıklayıcı tartışım. Bunlardan kuramsal tartışım, bilişsel boyuttur; pratik tartışım ahlâki ve uygulamalı boyuttur, estetik eleştiri, değer biçici boyuttur; terapisel eleştiri, dışavurumsal boyuttur; açıklayıcı tartışım ise simgesel boyuttur. Yine İsrail-Filistin meselesinde görsel belleğimizi ve gerçekliğimizi kuran belgesel nitelikli hareketli ve hareketsiz görüntülerin, yani imaj-nesnelerin geneline bakacak olursak; hafızalarımızı yokladığımızda bize bu savaşın tarihsel nedenselliği (kuramsal tartışım), yaşanma biçimleri (pratik tartışım), vahşeti (estetik eleştiri), empati/yardım bağlamı (terapisel eleştiri) ve günlük gelişmeleri (açıklayıcı tartışım) hakkında sunulan sayısız imaj-nesnenin zihinlerimizde yaşanan bir savaşın dünya imgelerini tedarik ettiğini söyleyebiliriz. Ancak imaj-nesne argümanları en çok pratik tartışım boyutunu destekler. Kuramsal tartışım

boyutunda ise geçmiş ya da gelecek konusundaki bazı grafik anlatımlarla geometrik bir algıyı tasarlar. Doğal olarak dışsal bir nesne olarak imaj-nesne, argümanın etkililiği sayesinde içsel anlamı belirler (Habermas, 2019: 88).

Belgesel olarak seyrettiğimiz imaj-nesnelerden ibaret olan İsrail-Filistin meselesi, argümanlarımızı tedarik ettiğimiz her türlü bağlamında garip olarak bu argümanlardan bağımsızdır. Yani, bizim İsrail-Filistin meselesinin dününü, bugününü ve yarınını anlatmak için kullandığımız harita görselleri, uçak görselleri, grafikler vs. aslında meseleyle hiçbir organik bağa sahip değildir. Aynı haritayı, antik Roma dönemini anlatan bir belgeselde de kullanabiliriz. Nitekim bu harita ya da infografik, o bölgeyi gösterdiğini varsaydığımız ancak o bölgeyle alakası olmayan bir imaj-nesneden başkası değildir. Habermas (2019: 75) bu durumun paradoksunu açıklarken bize argümantasyonun en önemli ilkesini bildirir: Geçerlik iddiaları yalnızca iletişimsel ifadelerle sınırlanmaz ve geçerlik iddialarının kendilerine karşılık düşen argümantasyon biçimleriyle doğrudan doğruya bir bağları yoktur. Bir başka deyişle, imaj-nesneler bize gösterdikleri şeyle bağlı olmak zorunda değildir. İsrail-Filistin savaşına ilişkin infografikler, İstanbul'daki bir haber ajansının herhangi bir bilgisayarında, diğer herhangi görsel işlerin arasındaki bir Adobe Illustrator tasarımı olabilir. Aynı renkler ve template örnekleri kullanılarak bir başka görsel de üretilebilir. Yazı fontları, başka tüm görsellerde kullanılabilir.

İmaj-nesnelerin argüman olarak kanıtlanabilirlikleri üzerine değinilmesi gereken son husus ise, dünya imgelerinin 'kapalılığı' ve 'açıklığı' durumlarıdır. Horton'un yaklaşımına göre dünya imgelerinin 'kapalılık' durumunu açıklayan Habermas (2019: 105), bir dünya imgesinin, dolayısıyla da imaj-nesnenin, dışsal ve nesnel bir gerçeklikle ilişkisini 'alternatifi olmayacak' şekilde düzenlemesinin 'kapalılık' olduğunu söyler. Yani İsrail-Filistin meselesinin nesnel ve dışsal gerçekliği hakkında, belgesellerden, haber kanallarından, sosyal medyadan temin ettiğimiz imaj-nesne argümanlarından başka bir argümanımız yoksa, bu imaj-nesneler kapalı durumdadır. Üstelik bir imaj-nesne, ancak ve ancak bir başka imaj-nesne tarafından ikame edilebilir niteliktedir. Meselenin içinde olamayacağımız ve doğrudan tecrübe edemeyeceğimiz için belgesellerin bize sunduğu kapalı imaj-nesnelere bağımlı kalırız. Onları yitirdiğimizde ya da birileri onları bize belgesel olarak tedarik etmeyi kestiğinde bir gerçekliğimiz kalmaz. Hayatı boyunca Adolf Hitleri hiç görmeyen birinin belgesellerden sağladığı imaj-nesnelerinin kapalılığı, alternatif gerçeklik bağlamlarını da engelleyen bir sınır setidir. Bu yalnızca retrospektif bir koşulla da sınırlanamaz. Hayatı boyunca benzer şekilde Joe Biden'i, Viladimir Putin'i, Kim Jong Un'u ya da Recep Tayyip Erdoğan'ı gerçekten görmeyen birinin tüm gerçekliği imaj-nesnelere bağlıdır. Bu imaj-nesneler tartışmalı argümantasyonlar dışındaki alternatiflere kapalıdır. Yani ya onları severiz ya da onlardan nefret ederiz. Her birimizin yalnızca dünya görüşlerimizi ve kanaatlerimizi tasdik eden imaj-nesnelerin üretim merkezleriyle enformatik ilişkiler kurduğumuz düşünülürse, aslında dünyaya karşı tüm

açıklığımızın bir imaj-nesne tarafından kapatıldığını da bilmemiz gerekir.

Sonuç Yerine: Onu Kanıtlamalı mıyız?

Buraya kadar, bir başka deyimle epiloğa kadar sürdürdüğümüz sorguyu, bir son soru ile bitirmenin doğruluğunu varsayıyoruz. Gerçekten de imaj-nesnenin belgesel olarak değerini kanıtlamamız gerekir mi? İmaj-nesneleri bilgi ile sınamanın pek mümkün olmadığına ilişkin bazı somut tespitlere bakacak olursak esasen buna ihtiyacımız olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü imaj-nesneler bilgiye göre değil inanca göre geçerlidirler. Onlara kanaat getiririz ve inanç duyarız. Doğruluklarını sınamak, çoğu zaman tercih etmediğimiz bir davranıştır. Örneğin bize düz dünya (flat earth) hakkında bir imaj-nesne argümantasyonu ile belgesel izleten birinin gösterdiği her şeyin bilgisayar tabanında oluşturulan fanteziler olduğunu öne sürebiliriz. Ancak dünyanın geoitliğine ilişkin 'bilgi düzeyimizi' kuran görüntülerin de benzer bir programda bilgisayar tarafından modellendiğini göz önünde bulundurmayız. Aslında tüm gerçekliğimiz, uzay algımız, tarih algımız, gelecek algımız, fiziksel sınırlarımızın ötesine ilişkin algımız ve diğer tüm algılarımız, bilgisayarlar ya da diğer imaj-nesne üretim araçları tarafından üretilen kanıtlara dayanır. Biz ise başkalarının imaj-nesnelerini, kendi imaj-nesnelerimizle sorgularız. Ancak kendi imaj-nesnelerimize inanırız. Onları hiç görmesek dahi inanırız. Buna pek şaşırmamak gerekir. Üstelik bu öne sürümümüzün bir hayli bilimsel dayanakları olduğunu iddia ediyoruz. Çünkü kendimize sormayı önerdiğimiz soru şudur: Hiçbir şekilde

kanıtlamadan, sorgulamadan ve görmeksizin kendimizden geçtiğimiz kutsallıklarımız ve gerçekliklerimiz yok mu? İmaj-nesne, post-modern bir imgenin ötesinde bir inanç-nesnesidir. İzlediğimiz belgesel filme inanmaktan başka çaremiz ya da bir seçeneğimiz var mıdır? İmaj-nesneyi neyle sınayabiliriz ki… Örneğin Žižek (2020), kutsallığın meydana getirdiği ikonik kendinden geçme deneyiminden az bir farkla, "nesnesiz olarak kendinden geçme" deneyiminden bahseder. Žižek'e (2020) göre, birisi yoğun dinsel deneyimini tarif ederken kendisini eleştirenlere ısrarla 'Hiç anlamıyorsunuz. Sözcüklerin ifade edemeyeceği daha fazlası var.' diyebilir. Ancak bu bir çeşit perspektif yanılmasına da işaret eder. Çünkü başkalarıyla (inanmayanlarla) paylaşılmayan eşsiz ve tarifsiz öz olarak algıladığı kıymetli agalma, tam anlamıyla tatmin edici bir keyfiyettir. Agalma burada, bir kült nesne olarak tapınılan ve keyif alınan şeydir. Kült nesneler ise kanıt gerektirmezler. Onları görerek inanmayız ki başkalarını göremedikleri için suçlayalım!. İmaj-nesneler ise öyle bir agalmatik doyum sağlarlar ki, bu doyumda tarif edilemeyen, gösterilemeyen ya da arzulandığı gibi olmayan hiçbir şey yoktur. Yani imaj-nesnenin agalması, nesnesiz olarak kendinden geçme deneyiminden farklı olarak her şeyi nesneleştirerek kendinden geçme deneyimidir. Bu imaj-nesnelere sahip oldukça herkes kendi gerçekliğinde haklı çıkabilir. Zaten günümüzde 'düz dünya' teorilerini cesaretle savunabilmenin garantisi de budur. İmaj-nesneler, siz nasıl dilerseniz dünyayı öyle gösterir. Üstelik onu sorgulayacak bir değer ve estetik yargımız kesinleşmediği için yalnızca yalanlamaya çalışırız. Buradaki ilginçlik şudur; kanıtlar doğrulamak için varken; imaj-nesneler yalanlamak için

vardır. Çünkü asıl görünüşümüzü, olayların asıl gerçekliği, başkalarının iddiaları ve aklımıza gelebilecek her şeyin yalanlandığı bir imaj-nesne, belgesel olarak kült nesnesine dönüşebilme potansiyeli taşır. Artık bir şeyin özü (nüve) ve içeriği, imaj-nesnenin kendisidir. Bu durumda insanın yeni formunu 'Homo Contentus' olarak, yani 'İçerik İnsan' olarak tanımlayabiliriz. Her şey, imaj-nesneler tarafından içerilen içerikler olarak davrandığı için bu tanımın işlevselliğini öneriyoruz. Ayrıca, contentus kavramı Latince'de 'mutlu', 'keyifli' ve 'memnun' gibi anlamlara da gelir. Agalma'nın keyfiyet bağlamı ile contentus'un tatmini arasındaki ilişki, önermemiz çerçevesinde tesadüf değildir.

İmaj nesneler arasında geçişkenlik ve akışkanlık kazanan belgesel bilincimizin, trans-bilinç olarak yeniden örgütlenmesi üzerine vardığımız sonuçları da toparlayarak sorgumuzu sonlandıracağız. Bilinç ile ayırt etme arasındaki ilişkinin zorunluluk olmadığı bir çağda, trans-bilincin neden olduğu geçişkenliği kavramak zorundayız. Aksi halde, imaj-nesnelerin bilinçlerimizdeki yerleşikliğini açıklamak zordur. Trans-bilinçlerimiz ilkin, beyin ekran ile ekran beyin (yapay zekâ) arasında geçişkendir. Deleuze ve McMuhan (1998), "beyin, ekrandır" önermesinde, beyinlerimizin tıpkı bir ekran monitörünün mekanik çalışma prensibiyle çalıştığını öne sürerler. Buna göre, beynimiz de imgelemler aracılığıyla bir yansıtıcı olarak davranırlar. Öyleyse imaj-nesneler tarafından imgeler üretmeye zorlanan beyin ekranlarımız, gerçekliğin reflektif boyutlarına bağlam kazandırırlar. Ancak bu bağlamın, ekran beyin olarak tersine kavramsallaştırılan yapay zekâ ile

tümleşen sinir uçları vardır. Düşünen ekranlar olarak yapay zekâlar, imgeleyen zihinler olarak beyin ekranlarımızla tümleşerek imaj-nesneler için bir geçişkenlik kanalı oluştururlar. Böylece imaj-nesnelerin belgesel niteliklerine karşı daha duyarlı ve daha inançlı hale geliriz.

Trans-bilincimizin ikinci geçişkenlik hattı ise beyin ekran ile imaj-ekran arasında yaşanır. İmaj-ekran, bir televizyonun, telefonun, bilgisayarın ya da reklam bordlarının yansıtıcı monitörleridir. Beyin ekranlar, imaj-ekranları yansıtırken, imaj-ekranlar da beyin ekranları yansıtırlar. Özne olarak kendimizi ve dünya karşısındaki konumumuzu anlamlandırdığımız bu nesne ilişkisinde karşılıklı bir değiştirme etkisinin varlığı a fortiori (daha güçlü olarak) apaçıktır (Habermas, 2019: 112).

Trans-bilincimizin son ve giderek yoksunlaşan ve eksilen geçişkenlik hattı ise beyin ekran ile ekransız beyin (organik düşünme) arasında cereyan eder. Beynimizin iki sureti olan yansıtıcı ve üretici bağlamları tarif eden bu hatta, dış dünya imgelerini yansıtan beyin formu ile bu imgeleri üretmek için ekranlara ihtiyaç duymayan, hayal/imgelem gücü yüksek beyin arasında akışkan paylaşım vardır. Ancak her şey hakkında 'fantastik' sayılabilecek görseller üreten sistemlerin her yeri sarmaladığı imaj-nesne sistemi, hayal gücünü daraltmak misyonuyla hareket eder. Böylece varlığı temellendirmek ve anlamlandırmak için gereken gerçekliğin bilgilerine karşı dışa bağımlılık sürekli artar. Sonuç olarak, imaj-nesnelerle düşünmek, daha fazla imaj nesne ihtiyacı olarak karşımıza çıkar. Bu durumda onun belgesel niteliğini

sorgulamak değil, yoksunluğu gidermek önceliklidir. Çünkü hakikat-sonrası çağın varoluş kodları bunu gerektirir.

Kaynakça

Alpman, P. S., & Göker, G. (2010). Sınıfsal farklılıklar bağlamında aseptik mekanların temsili: konut reklamları örneği. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (13), 67-92.

Arnheim, R. (1954). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. Univ of California Press.

Barratt E. S. C. & Davis N. J. (2017). Sensory determinants of the autonomous sensory meridian response (ASMR): Understanding the triggers. PeerJ 5:e3846. doi: 10.7717/peerj.3846.

Barthes, R. (1981). 2 theory of the text. Untying the text: A post-structuralist reader, 31.

Baudillard, J. (1993). The transparency of evil: Essay on extreme phenomena. James Benedict (Trans.). Verso.

Baudrillard, J. (1988a). The system of objects. Art Monthly (Archive: 1976-2005), (115), 5.

Baudrillard, J. (1988b). The hyper-realism of simulation. Jean Baudrillard: selected writings, 143, 147.

Baudrillard, J. (1999). Revenge Of The Crystal-Classic Edition: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny, 1968-1983. Pluto Press.

Baudrillard, J. (2005). Violence of the virtual and integral reality. International Journal of Baudrillard Studies, 2(2), 1-16.

Baudrillard, J. (2020). The finest consumer object: The body. In The Body (pp. 277-282). Routledge.

De Landa, M. (2000). Deleuze, diagrams, and the genesis of form. Amerikastudien/American Studies, 33-41.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). Rhizome:(1987). In The People, Place, and Space Reader (pp. 403-406). Routledge.

Deleuze, G., & McMuhan, M. (1998). The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on" The Time-Image". Discourse, 20(3), 47-55.

Esslin, M. (1987). The field of drama: How the signs of drama create meaning on stage and screen. (No Title).

Gillmeister, H., Succi, A., Romei, V. & Poerio, G. L. (2022). Touching you, touching me: Higher incidence of mirror-touch synaesthesia and positive (but not negative) reactions to social touch in autonomous sensory meridian response. Consciousness and Cognition, 103(2022), 1-11.

Habermas, J. (2019). İletişimsel eylem kuramı. Mustafa Tüzel (Çev.). Alfa.

Keskin, S., Uzun, İ. & Birlik, İ. (2023). Imago ex machina: İletişimsel sanata görüntünün araçsallaşması üzerine notlar. Literatürk Academia.
Lacan, J. (1966). The Insistence of the Letter in the Unconscious. Yale French Studies, (36/37), 112-147.
Lacan, J. (2011a). Özne-Ben"in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi, İçinde, Žižek, S. (Ed.), Sibel Kibar (Çev.), İdeolojiyi Haritalamak (s. 143-154), Dipnot.
Lacan, J. (2011b). La troisième. La Cause du désir, (3), 11-33.
Lacan, J., Sheridan, A., & Bowie, M. (2020). The signification of the phallus. In Écrits: A selection (pp. 311-322). Routledge.
Sontag, S. (2005). On photography. Rosetta Books.
Worringer, W. (1997). Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style. Ivan R. Dee.
Yanık, A. (2017, 11 Ağustos). Popülizm V: Post-truth. https://birikimdergisi.com/haftalik/8463/populizm-v-post-truth#.XM4S6I4zZPY
Žižek, S. (1999). The ticklish subject: The absent centre of political ontology. Verso.
Žižek, S. (2003). Critical Response I: A Symptom—of What?. Critical Inquiry, 29(3), 486-503.
Žižek, S. (2008). Violence. Picador.
Žižek, S. (2012a). Somut Evrensel Olarak Komünizm Fikri. İçinde, Badiou, A.ve Žižek, S. (Derl.), Okan Doğan (Çev.), Komünizm Fikri Üzerine (Ss. 247-274), Metis.
Žižek, S. (2012b). Hegel versus Heidegger. E-flux Journal, (32).
Zizek, S. (2012c). Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism. Verso Books.
Žižek, S. (2016). Afterword: objects, objects everywhere. In Slavoj Žižek and Dialectical Materialism (pp. 177-192). New York: Palgrave Macmillan US.
Žižek, S. (2017). The Persistence of Ontological Difference. In Heidegger's Black Notebooks: Responses to Anti-Semitism (pp. 186-200). Columbia University Press.
Žižek, S. (2019). The sublime object of ideology. Verso Books.
Žižek, S. (2020). The plague of fantasies. Verso Books.

BELGESEL VE ANİMASYONUN BİRLEŞİMİ: ANİMASYON BELGESELLER

Abdullah Mert*

Belgesel ve animasyon, yan yana kullanıldığında pek de bir araya gelemeyecek iki kelime gibi durmaktadır. Çünkü çoğu belgeselin merkezinde gerçek, çoğu animasyonun merkezinde ise hayal gücü vardır. Sinemanın ilk yıllarında üretilen belgesellerde kullanılan animasyon sahneleri düşünüldüğünde hayal gücü ikinci plandadır. Daha çok ihtiyaçtan dolayı animasyona başvurulduğu görülür. Örneğin Winsor McCay'in 1918 yılında çektiği *The Sinking of the Lusitania* belgeselinde geminin batma görüntüleri olmadığı için animasyonu yapılır. Buna benzer örneklerle sinema tarihi boyunca karşılaşılabilir. Sinemanın belgesel ile başladığı söylenir. Hatta bazı kaynaklarda sinemanın atası diye geçer. Lumière kardeşlerin

* Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, abdullah.mert@dpu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6306-412X.

gerçek görüntülerinden oluşan seçki ve gösterimle birlikte sinema sanatı doğar, kendi içinde farklı yollara ayrılarak ilerlemesini ve gelişimini sürdürür. Zamanla farklı türlere ayrılır. Bu türlerden biri de animasyondur. Animasyon da yapım yöntemleri bakımından zamanla gelişmiş ve çeşitli türlere ayrılmıştır. Ondan fazla yapım tekniği olduğu düşünülürse sinema sanatını renklendiren bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Günümüzde animasyon teknolojik gelişmeye bağlı olarak hayal dünyalarını sahnelemeye; sinemanın atası olan belgesel de gelişimini sürdürmeye devam etmektedir. Bu çalışma belgesel ve animasyonun nasıl bir araya geldiğini/gelebileceğini tartışmaktadır. İlk bölümde belgesel, ikinci bölümde animasyon ve üçüncü bölümde de iki türün bir araya gelmesi incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı ise sayıları gün geçtikçe artan animasyon belgesellerin bilinirliğini ve farkındalığını arttırmaktır.

Belgesel

Sinemanın doğuşu üzerine literatürde gözle görülür bir tartışma vardır. Tartışmanın bir tarafı sinema sanatının kurmaca ile diğer tarafı ise belgesel ile başladığını iddia eder. Kronolojik olarak incelendiğinde başlangıç olarak Lumière kardeşler gösterilebilir. Hatta belgeselci Barnow, Auguste ve Louis Lumière kardeşleri belgesel filmin babası, yaratıcısı olarak tanımlar (Öngören, 1991:9). Kardeşlerin *La Ciatat Garına Trenin Girişi* (L'Arrivee de Train Gare de la Ciotat, 1895) filmi belgesel sinemaya dair ilk eser sayılabilir. Daha sonraki filmlerinde senaryo, oyuncu, dekor, makyaj gibi sinemanın ögeleri olmadan günlük yaşam kayıt altına alınmıştır. Bu

filmlerde estetik ve tarzdan bahsetmek mümkün değildir (Mükerrem, 2000:266). Lumière kardeşlerin çektiği görüntülerde bir bebeğin mama yiyişi, bahçıvanın ıslanışı, trenin gara girişi, duvarın yıkılışı, yangının söndürülüşü ve denizin azgın dalgalarının kaydedilmesi gibi kısa hikâyeler gösterilmiştir. Bu filmler birer belgesel sayılmasa da belgeselin hamuru olarak kabul edilmiştir (Akbulut, 2012:58). Sinema, 20. yüzyılın başlarında Lumière'in Belgesel Sineması ve Méliès'in Öykülü Sineması şeklinde ikiye ayrılmıştır. İlk filmlerinde Lumière kardeşlerin etkisiyle gündelik gerçekliği film aracılığı ile belge niteliğinde kaydeden Méliès, kısa süre sonra kendi film stüdyosunu kurarak film çekimlerini düzenlenebilir ve kontrol edilebilir bir mekânda gerçekleştirmeye başlamış; film uzamını oluşturan gerçek mekân yerine bir fantezi uzamı oluşturmuştur (Koca, 2018: 35). Méliès'i takip eden sinemacılar anlatı sineması geleneğini yetkinleştirirken, Lumière ve kendisini takip eden yönetmenlerin günlük olayları gözlemci yöntemlerle kaydetmeleri belgesel sinemanın ilk örneklerini ortaya koymuştur (Öngören, 1991:17). Fakat belgesel sinema gerçek başlangıcı Robert J. Flaherty tarafından çekilen *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North, 1922) filmi ile yapmıştır. 1923'te Dziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri, 1926'da Alberto Cavalcanti'nin Fransa'da çektiği *Yalnızca Saatler* (Rien Que Les Heures)'i, 1929'da John Grierson'un İngiltere'de filme aldığı *Balıkçı Tekneleri* (Drifters) belgesel sinemanın Nanook'tan sonra gelen ilk eserleridir (Rotha, 2000:52).

Belgesel, içinde yaşanılan dünyayı aktarması bakımından yönetmenin hayal ettiği bir evreni anlatan kurmaca film

türünden ayrılır (Nichols, 2017:11). Belgesel, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan; dünyayı nesnel bir dil ve tutumla aktarmaya çalışan; kurguya mümkün olduğunca çok az yer veren bir film türüdür (Özön, 1984:125). Belgesel filmin konusu gerçek kişilerden oluşur ve bu kişilerin içinde bulundukları durum ve olaylardan bahseder. Yönetmen özgün bakış açısını kullanarak bir öyküyü kurgusal bir alegori yerine doğrudan tarihsel dünyayı göstererek, gerçek kişileri gerçek hayatlarında filme alarak aktarır (Nichols, 2017:35).

Tüm bu yazılanlara rağmen belgeselin kesin bir tanımı olmadığı söylenebilir. Ancak İngiliz John Grierson 1930'lu yıllarda yaptığı tanım herkes tarafından kabul edilir. Grierson belgesel için "*gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması*" görüşüne başvurmuştur. Bu tanıma göre belgesel yaratıcı bir uğraştır fakat kurmaca ile de bağlantısı olduğu gerçeğini inkâr etmez. Sonuçta belgesel, gerçeği olduğu gibi vermenin ötesinde onu işleyip yorumlamaktadır (Nichols, 2017:27). Yönetmen, kurgucu ve teorisyen Michael Rabiger (1997:3) "*İki belgeselciyi yan yana bıraktığınızda muhtemelen belgeselin ne olduğu ya da olmadığı ile tartışıyor olacaklardır*" der ve üstünden yıllar geçse bile anlaşmazlıkların devam edeceğini ekler. Fakat belgeselin ruhunu da gerçek durumlar ve insanların oluşturduğunu da kabul eder. İngilizler belgesel için '*Documentary*' ifadesini kullanırlarken İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 14 ulus bir araya gelerek belgeselin tanımı konusunda fikir birliğine varmışlardır (Rotha, 2000:22).

> *"Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile*

bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir"

Belgesel sinema sinematografinin bileşkelerini kullanması bakımından bir sanat olarak kabul edilir. Bu sanat mekanik ve teknik üretim içermesine rağmen estetik bir uğraştır. 1929'da Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (Man with Movie Camera) filminde öne sürdüğü gibi sinema-göz'ün ardında yönetmenin, sanatçının organik gözü vardır ve belirli bir estetiğe göre çekimlerini yapar (Özçınar, 2011:56). Vertov'un organik göz söylemi aslında insanın hikâye anlatmak için birebir aktif rol oynadığına göndermedir. Söylemleri gerçeği olduğu gibi aktarmak olsa da insan müdahalesini de reddetmez. Flaherty'nin öne sürdüğü '*sanatçının masum gözü*' ve Grierson'un '*gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi*' tezlerine yakın durur (Akbulut, 2012:29). Kameranın, sinemanın gücü özellikle Birinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında kanıtlanmıştır. Vertov'un ve Avrupalı birçok yönetmenin çektiği gibi haber gerçeller (newsreel) ve Griffith'in ürettiği *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) gibi filmler propaganda amacıyla kullanılmıştır. Ruslar, Almanlar ve İtalyanlar farklı zaman dilimlerinde kurdukları oluşumlarla sinemayı propaganda amacı ile kullanarak propaganda faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Akbulut, 2012:113). Savaş, şiddet, yaşam öyküsü, cinsellik, etnik köken belgeselin sık kullandığı konulardır. Belgeseller sadece görüntü ve olaylardan oluşmaz. Planları, sahneleri daha geniş kategori ve örüntüler altında bir araya getirir ve kavramsal ya da soyut bir anlam kazanmasına olanak sağlar. Bir krize odaklanma, yeni bir bakış açısı getirme,

bir üslup ve biçem vurgulama ve başı sonu olan bir hikâye oluşturma gibi sonuçlar bunlardan bazılarıdır (Nichols, 2017:121).

Belgesel sadece propaganda amaçlı kullanılmaz. İnsanların çevresinde görülen olgu ve yaşantıları yansıtmak gibi işlevleri vardır. Ticaret, endüstri, tarım, halk hizmetleri, iletişim, sağlık ve barınma dünyası, çalışma hayatı, sorumluluklar ya da vaatler, ekonomi, siyaset, toplum ve boş zaman belgesele konu olabilir (Rotha, 2000:18). Belgeselin amacı televizyon yayıncılığında öne sürüldüğü gibi boş zamanı doldurmak değildir. Gerçek ve kurguyu, sanat ve belgeyi, eğlence ve bilgiyi aynı potada buluşturan belgeselin kültür, eğitim, bilgilendirme, güncelleme ve yeniden yapılandırma gibi işlevleri bulunmaktadır (Işıkman, 2009:14-15). Bu işlevleri yerine getirmek için yapılan belgeseller kendi aralarında içeriklerine ya da yapım türlerine göre çeşitlendirilmiştir.

Tarihsel kişilere, dönemlere ya da olgulara dayalı gerçek olayların konu edildiği dramatize belgeseller 1960'larla birlikte televizyonun öncülük ettiği sanatsal tür biçimlerinden biridir (Aytaş, 2020:34). Birçok belgesel sınıflandırması vardır. Fakat bunlardan en özetleyici sınıflandırmayı Bill Nichols (2017:52-53) yapmıştır. Belgeselin çeşitlerini Şiirsel, Açıklayıcı, Gözlemci, Dönüşlü ve Edimsel Biçem şeklinde beş ana kategoride toplar. Her biçem için örnekler veren Nichols'un Edimsel Biçem'de verdiği örnekler dikkat çekicidir. *Kendi Gözleriyle Görme Eylemi* (The Act of Seeing with Ones Own Eyes, 1972), *Dilleri Serbest* (Tongues Untied, 1989) filmlerinin yanında *Beşir'le Vals* (Waltz With Bashir, 2008) Edimsel Biçem'de

üretilmiş eserlerdir. Nichols'un verdiği son örnek olan *Beşir'le Vals* bu bölümün de ana konusu olan animasyon türünde bir belgeseldir.

Animasyon

Animasyon kelimesi Türk Dil Kurumu (2023) çevrimiçi sözlüğünde '*canlandırma*' olarak karşılık bulmaktadır. Canlandırma kelimesi arama çubuğuna yazıldığında ise '*Tek tek resimleri veya hareketsiz cisimleri gösterim sırasında hareket duygusu verebilecek bir biçimde düzenleme ve filme aktarma işi; animasyon'* şeklinde tanımlanmaktadır. Sözcüğün kökü Latince hayat anlamına gelen '*animatio*'dan gelir ve İngilizcede '*animation'* ya da '*animated film*' olarak geçer. Animasyon, Çizgi Film, Canlandırma, Canlandırma Sineması olarak da bilinir (Kaba, 2020: 5). Tüm bu isimlendirmeleri Samancı (2004: 12-13) şöyle özetlemiştir: Çizgi film temelinde çizgi olan iki boyutlu animasyonu kastetmektedir ve hedef kitlesi ise genelde çocuklardır. Dolayısıyla çizgi film animasyon sinemasında sınırlı bir kısmı kapsar. Canlandırma genelde live action (reel-gerçek görüntü) üretilen ve belgesel, haber ya da televizyon medyasında çekilmesi zor durumların temsili için kullanılır ve animasyonla karıştırılır. Animasyonda genellikle cansız nesneler ve çizimler hareket ettirilir ve genellikle iki boyutlu animasyonlarda kameraya ihtiyaç yoktur. Fakat işin içine üç boyut girince durum karmaşık bir hale gelir. Çünkü kamera önüne yerleştirilen nesneler hareket ettirilerek animasyon oluşturulabilir. Her kareye müdahale edilerek yapılan animasyonda (stop motion) sınırsız müdahale olabilir. Sonuç olarak, çizgi film, canlandırma ve animasyon algı bakımından

farklılaşabilmektedir. Tüm bu anlam karmaşasını ortadan kaldırmak için bu tür çalışmaların tamamına '*animasyon*' demek yerinde olacaktır. Fırat (2021:33-48) *Dijital Çağda Bilgisayar Animasyonları Üzerine Bir İnceleme: Pixar Evreni* başlıklı tez çalışmasında animasyon üretim tekniklerini üç ana başlığa ayırmış ve onları da kendi içlerinde çeşitlendirmiştir. Sonuçta on beş animasyon üretim tekniği belirlemiştir. Bu kadar geniş bir skalaya yayılan animasyonun kendi içinde tanım karmaşasına girmesi de doğaldır.

Animasyon, sinemanın icadından önce tiyatro salonlarında göz yanılsaması yaratan oyuncaklarla kendine yer bulmuştur. Sinema ile sürekliliğe kavuşmuş ve günümüze kadar gelmiştir. Yaratılan çizgi karakterlerle kendine ait bir ifade biçimi oluşturan animasyon, temelde çizgi, grafik, sinema gibi birçok sanat ve tasarım alanını birleştirir (Kaba, 2020: 6). Live action filmlerde kameranın önündeki nesne film akışına göre belirlenir ve ayarlanır. Animasyon filmlerde ise her kare teker teker tasarlanır ve oluşturulur. Animatör hareketin tüm kombinasyonlarını önceden tasarlar (Turkaya ve Güney, 2019:2-3). Animasyonun tarihine bakıldığında üç isim öne çıkar. Bu isimler animasyonun ilkleri başaran James Stuart Blankton, Emile Cohl ve Winsor McCay'dir. Animasyon ilk yıllarda Lumière'in yaptığı gibi sihirle başlamıştır. James Stuart Blankton 1900 yılında *The Enchanted Drawing* filminde tebeşir konuşması, ışıklı çizim, flaş skeç olarak adlandırılan yöntemlerle tahtaya çizdiği karakter ve eşyaları sihirli dokunuşlar yaparak hareketlendirmiş ve kamerayla kayıt altına almıştır. Emile Cohl ise 250'den fazla animasyon üretmiş,

özellikle 1908 yılında ilk filmi *Fastamagorie*'de tahta yerine kâğıt kullanmıştır. Film başlarken ellerini gösteren Cohl daha sonra ellerini ekranın dışına çıkararak izleyicinin dikkatini çizimlere yönlendirir. Bu hareketle izleyiciye bunun bir film olduğunu söyler ve sihirbazlığı andıran yöntemi de benimsemediğini gösterir. Emile Cohl ile aynı dönemde yaşayan bir diğer öncü isim gerçekçi bir çizim tarzına sahip olan Winsor McCay'dir. McCay kendi filmlerinde oynayarak yapım aşamasını göstermeyi tercih eder. 1911 yılında ilk filmi olan *Little Nemo*'da animasyon sahnesi öncesi canlı çekim kesitlere yer vermiştir (Craftton'dan akt. Demircioğlu, 2019:12-15).

Animasyon sineması doğuşundan günümüze kadar birçok yöntem denemiştir. Bunların tamamı deneyime dayanır ve belirli kurallara göre yapılır. İşte bu kurallar 12 prensip olarak bilinir. '*Animasyonun 12 Prensibi*' Disney'in '*Dokuz Yaşlı Adam*' ekibinde bulunan Ollie Johnston ve Frank Thomas isimli sanatçılar tarafından 1981 yılında *The Illusion of Life: Disney Animation* isimli kitapta yayınlanmıştır (Aydıngüler, 2023:948). On yıllar içinde elde edilen deneyimler sonucu ortaya çıkan bu prensipler; Sıkıştırma ve Uzatma (Squash and Stretch), Hazırlanma (Anticipation), Sahneleme (Staging), Doğrudan İlerleyen Hareket ve Pozdan Poza (Straight Ahead and Pose to Pose), Takip Eden ve Binişik Eylem (Follow Through and Overlapping Action), Yavaşlama ve Hızlanma (Slow In & Slow Out), Hareket Eksenleri (Arcs), İkincil Hareket (Secondary Action), Zamanlama (Timing), Abartma (Exaggeration), Katı Çizim (Solid Drawing) ve Çekicilik (Appeal)'tir (Thomas ve Johnston, 1981:47-71). Bu ilkeler geleneksel animasyon tasarımı

için geçerli olsa da günümüzde de aynı ilkeler kullanılmaktadır. Norman McLaren *Yaratıcı Süreç Üzerine* adlı kitabında animatörün bu ilkelere dayanarak çizimleri hareket ettirmek yerine hareketi çizmeyi düşünmesi gerektiğini söyler. Ek olarak *'Neyin hareket ettiğinden çok nasıl hareket ettiği önemlidir. Neyin hareket ettiği önemli olsa da göreceli önem sırasına göre, önemli olan nasıl hareket ettiğidir'* der (Taylor, 1996:7).

Animasyon Belgeseller

Belgesel metinsel sinematografik çerçevelere dayanan bir film türüdür ve genellikle animasyon yoluyla ifade edilen görsel iletişim özgürlüğüyle birleşmez. Belgesel, film araştırmalarında tanınan bir türdür ve gerçek ile kurgu arasındaki tanımlanmış sınır olarak geçerli bir şekilde kabul edilir. Kurgu ve kurgu dışı arasındaki ayrımları bulanıklaştıran veya göz ardı eden filmlerin ortaya çıkışı görsel efektler ve animasyon teknikleriyle inşa edilir (Luz, 2016:43). Sürekli gelişen ve değişen teknoloji belgesel dünyasını da etkilemiştir. Gerçek ve gerçeği temsil konusuyla ilgilenen belgesel, gün geçtikçe teknoloji ile daha çok iç içe geçmeye başlamıştır. Televizyon belgeselleri, sosyal medya ya da youtube belgeselleri, hibrit belgeseller derken animasyon üretim tekniklerinin de işin içine girmesiyle '*animasyon belgeseller*'in sayıları gün geçtikçe artmaya başlamıştır. Yeni bir kavram olduğunu söylemek güç fakat animasyon belgesellerin varlığından haberi olan kişi sayısının çok az olduğu söylenebilir.

Literatürde '*animated documentary*' olarak ifade edilen canlandırmaya dayalı belgeseller, '*canlandırılmış belgesel*',

'*animasyonlu belgesel*', '*belgesel canlandırma*' veya '*canlandırma belgesel*' gibi farklı isimlerle anılmaktadır. Animasyon belgesellerin çoğunda görüntü ve ses kayıtlara uygun olarak çekim sonrasında üretilir (Ekinci, 2016:19). Sinema endüstrisinde hem prodüksiyon hem de post-prodüksiyon aşamasında dijital yapım teknikleri kullanılmaktadır. Dijital yapımlarda gerçek mekân, nesne ve aksiyon bilgisayar ortamında kusursuz bir şekilde üretilebilmektedir. Bu da yönetmen ya da yapımcıya yaratıcı bir üretim alanı sunmaktadır (Ökmen, 2022:190). Bu dijital yapım tekniklerinden biri olan animasyon dinamik doğası ve yansıtma yeteneği nedeniyle sanal ortamlar için merkezi bir görsel dildir. Çevrimiçi animasyon platformları, animasyonlu gerçeklikler olarak işlev görür ve çoğu zaman fiziksel gerçeklikle birleşir. Dolayısıyla günümüzün karma gerçeklikleri bir belgesel estetiği olarak animasyona ihtiyaç duyar (Ehrlich, 2022;7). Bir belgeselde kullanılan arşiv görüntüler ve röportajlar estetik açıdan yönetmeni kısıtlayabilir. Çünkü bu görüntüler değiştirilmesi zor unsurlar barındırır. Hatta belgesel bir filmde animasyon kullanmak gerçekliği bozabilme tehlikesini içerir. Ancak animasyon kullanmak yönetmene hayal gücünü devreye sokabilme olanağı verir (Tuğcu, 2022, 317). Animasyon öznel deneyimleri ifade etmek ya da fiziksel gerçekliğin sınırlarını genişletmek için ideal bir araçtır. Animasyonlu belgeseller temsil konusunda da başvurulan ilk yöntemlerden biridir. Temsil edilemeyenleri (anılar, rüyalar veya canlı aksiyonla temsil edilmesi zor olan diğer öznel deneyimler gibi soyut kavramlar) temsil edebilir (Kurt, 2021:50-51). Animasyonun maddi

olmayan gerçeklikleri tasvir etme yeteneği, çağdaş yaşamın sanal özellikleriyle görsel kültürün fotoğrafla tasvir edilemeyen önemli yönleriyle etkileşime geçmeyi mümkün kılar. Bir belgesel estetiği olarak animasyon, görselleştirme ve belgesel pratiğinin giderek daha önemli bir bileşeni haline gelmesiyle hem sayı hem de önem açısından patlama yapmıştır (Ehrlich, 2022;13).

Animasyon, belgeselin çağrışım, yeniden canlandırma, estetik ve sanatsal sergi yoluyla zenginleştirilmiş yeniden yapılandırma gibi geniş işlevlerinde faaliyet göstermektedir. Ancak animasyon çoğu zaman gerçeği temsil etme ve gerçeğe yönlendirme konusunda da başarılı olmuştur. Örneğin Hintli yönetmen Ali Kazimi 2004 yılında çektiği *Sürekli Yolculuk* (Continuous Journey)'ta Hint vatandaşlarının 1914'te Kanada'ya yaptığı tarihi ama trajik yolculuğun arşiv fotoğraflarına hayat vermiştir. Kullandığı geçişler ile fotoğrafları estetik açıdan zenginleştirmiş ve animasyonun etkili gücünü kullanarak belgeseli görsel açıdan desteklemiştir (Majeed, 2019:16).



Görsel 1. Continuous Journey, 2004

Fakat animasyon belgesel türünün ilk ortaya çıktığı zamanlarda filmler genellikle propaganda, ikna ve eğitim amaçlı üretilmiştir. Amerikan ordusunun propaganda birimi olan First Motion Picture Unit, özellikle İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte etkili bir kurum olmuştur. Bu kurum 1935'te Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (Triumph of the Will)'ne cevaben canlı çekim görüntülerden ve animasyondan faydalanarak Frank Capra'nın yönettiği *Why We Fight* (1943-1945) projesini hayata geçirmiştir. Belgeselde kullanılan animasyonlar düşman kuvvetlerinin ve ulusal birliklerin ilerlemelerini ve hamlelerini göstermeyi amaçlamıştır. Yine Amerikan askerleri *Position Firing* (1943), *Camouflage* (1943) ve *Flathatting* (1945) gibi belgesellerle uçuş güvenliği, kamuflaj kullanımı, düşman uçaklarının vurulması gibi konular hakkında eğitilmişlerdir (Demircioğlu, 2019:37-39).



Görsel 2. Why We Fight, 1943

Animasyon belgeseller sadece 1940'lı yıllarda değil yakın geçmişimizde de propaganda, politika ya da siyasi amaçlı

kullanılmaktadır. *Persepolis* (2007), *Beşir'le Vals* (Waltz with Bashir, 2008), *Teheran Taboo* (2017) ve *The Green Wave* (2010) gibi animasyon belgeseller politik animasyon filmler kapsamında çeşitli ödüller almış eserlerdir. Bu belgesellerin ortak noktası İran, İsrail, Lübnan gibi Ortadoğu coğrafyasında gerçekleşen olayları anlatmalarıdır. *Persepolis* muhalif söyleme sahip, tasarımsal üslubu sanatsal ve estetik bir belgeseldir. İran devrimi sonrası toplumdaki değişimi ve İslami rejimin toplumsal yapıyı kurma çabasını merkezine alan animasyon belgesel, insanların adaptasyon, aidiyet, kimlik, vatandaşlık vb. travmalarına yoğunlaşmaktadır. *Teheran Taboo* da muhalif bir söyleme sahiptir ve live action tekniğiyle çekilmiştir. Film İran toplumunun cinsellik ile ilgili sorunlarına temas ederek, dürüstlük, ahlak, aile, sadakat gibi kavramları sorgular. *The Green Wave* (2010) belgeseli, başarısız olan İran muhalif düşüncenin siyaset pratiğini özetleyen bir iletişim aracı olmuştur. Filmde semboller, düşünceler, anlamlar animasyonlarla aktarılmıştır (Kılınçarslan, 2018: 908-913).



Görsel 3. Persepolis, 2007

Animasyon belgeseller çoğu zaman temsil amaçlı da kullanılabilmektedir. Örneğin Hanna Heilborn ve David Aronowitsch'in yönetmenliğini yaptığı *Hidden* (2002) belgeselinde göçmen bir çocuk temsil edilir. İsveç'te yasa dışı koşullarda yaşayan göçmen çocuk Giancorlo ile yapılan röportajda, çocuğun sosyalleşememesi, içine kapanık ve sessiz olması ve çalışmak zorunda kalması gibi konular işlenir. Çocuğun içinde bulunduğu durum yasadışı olduğu için filmin canlı çekilme imkânı bulunmadığından iki boyutlu çizgisel animasyon tekniğine başvurulur (Demircioğlu, 2019:49-50). Ünlü müzisyen Kurt Cobain'in hayatını konu alan animasyon belgesel *Cobain: Montage of Heck* (2015)'de bizzat kendisinin çizdiği sabit bir sayfada yer alan çizimler ve karalamalar Stefan Nadelman ve Hisko Hulsing tarafından hareketlendirilir. Cobain'in uyuşturucu kullanırken yaşadığı halüsinasyon hali animasyonlaştırılır. Animasyon sahnelerinde müzisyenin sesi kullanılır. Bu sahnelerde annesiyle yaşadıkları, hatıraları, intihar girişimi, şarkı denemeleri, telefonla görüşmeleri, arkadaşlarıyla uyuşturucu madde kullanmaya başlaması gibi çeşitli detaylar temsil edilmiştir (Tuğcu, 2022, 313-314).



Görsel 4. Cobain: Montage of Heck, 2015

Cannes Film Festivali'nde en iyi kısa film ödülünü alan Serge Avedikian'ın yönettiği *Hayırsızada* (Chienne d'Histoire, 2010) adlı animasyon belgesel köpeklere uygulanan itlafı konu alır. 1910 yılında İttihat ve Terakki hükümeti sayıları artan köpekleri sandallarla o zamanlar Hayırsızada olarak bilinen Sivriada'ya taşıyarak, ölüme terk eder. Şehri istila ettiği düşünülen on binlerce köpek adada ölüme terk edilir. Hayırsızada'nın temsil modu olarak animasyonun seçilmesi sıradan bir karar değildir. '*Her şeyi gördüm*' iddiası yerine felaketin görünenden daha fazla olduğunu düşündürmek için animasyona başvurulur. Belgeselin sesleri de etkilidir. Çünkü hayvanlar ve insanlar konuşturulmaz. Fakat film boyunca köpeklerin çeşitli sesleri (havlamalar, inlemeler, hırlamalar vs.) duyulur (Güçlü, 2018: 351-358).



Görsel 5. Hayırsızada, 2010

Animasyon belgesellerin bir diğer kullanım alanı da insanın psikolojik durumları hakkında bilgi vermektir. Bu belgesellere en iyi ve bilinen örnek *Beşir'le Vals* (Waltz with Bashir, 2008)'tir. Animasyonlu bir belgesel ve çizgi roman olarak Beşir'le Vals, bilinçli olarak izleyiciye travmanın geçiciliği, tamamlanmamışlığı, parçalanması ve gerçeküstülüğüyle anlatı

bağlamında karşılaşma olanağı tanıyan temsiller sunmaya çalışan çağdaş bir metindir (Vilijoen, 2014:41). Film, belgesel stilini korumak için rotoskopun grafiksel olarak nasıl araştırıldığının ilginç bir örneğidir, ancak grafiksel temsilin bir yenilik olarak dikkate değer olması gereken sanatsal bir animasyon çalışması olma özelliğini kaybetmez (Luz, 2016:45). Animasyon belgesel olmasının asıl nedeni ana karakterin yaşadığı bunalım ve hafıza kaybıdır. Yönetmen Ari Folman, İsrail-Lübnan savaşında görev yapmış eski bir İsrail askeridir. Fakat o günleri hatırlamakta güçlük çekmektedir. Bunun üzerine arkadaşlarını bulup savaş hakkında konuşmak ister. Yönetmen ordudan arkadaşlarıyla, gazetecilerle ve uzmanlarla yaptığı röportajlar; canlandırmalar eşliğinde verilir (Ekinci, 2016:21). Film savaştan etkilenmenin nasıl bir şey olduğu hakkında fikir verir ve geri dönen askerlerle daha fazla empati kurulmasına olanak tanır (Hankir ve Agius, 2012:76). *Beşir'le Vals* belgeseli, yazarının başlangıçta temsil edemeyecek kadar travmatik bulduğu şiddet deneyimlerine katılımının ve bu olaylarla ilgili deneyiminin bir temsilidir (Vilijoen, 2014:49).



Görsel 6. Beşir'le Vals, 2008

Travmatik geçmişin hatırlanması ve bastırılmış duyguların açığa çıkması animasyon belgesellere konu olabilir. Bu duruma en iyi örnek ana karakter Amin'in mülteci ve eşcinsellik konularıyla ilişkisini anlatan *Flee* (2021) filmidir. Yönetmen bunu yaparken animasyon tekniğini tercih etmiştir. Filmdeki sahneler aracılığıyla bir toplumun karanlıkta kalmış hafızası tek bir bireyin hikâyesi aracılığıyla aktarılmıştır (Çöm, 2022:150). *Flee*, Danimarkalı film yapımcısı Jonas Poher Rasmussen'in üçüncü uzun metrajlı filmidir. Çoğunlukla animasyonlardan oluşan ama aynı zamanda çeşitli kaynaklardan alınan farklı arşiv materyallerinin de kullanıldığı film, Taliban rejiminin zaferi sonucunda ailesiyle birlikte memleketini terk etmesiyle ilgili çocukluk anılarını açığa çıkaran Afgan mülteci Amin'in hikayesini anlatır (Sanz, 2023:26). Flee, travmatik görüntüler oluşturmak amacıyla animasyonu yaratıcı ve haklı bir şekilde kullanması ile öne çıkmaktadır (Sanz, 2023:36).



Görsel 7. Flee, 2021

Animasyon belgesellerde gerçeklik kavramı her platformda tartışılan olgulardan biri olmuştur. Belgesel ve animasyonun doğal yapısının gerçek ve hayali sentezlemeye çalışması türü

sanal gerçeklik deneyimi olan filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Douglas Gayeton'un 2007 yılında yaptığı filmi *Molotov Alva ve Yaratıcıyı Arayışı* (Molotov Alva and His Search for the Creator) oyun gerçeklikleriyle ilgili ilk sanal belgesel olarak bilinmektedir. Filmin konusunu bir avatar ya da oyuncunun çevrimiçi dünyadaki ikinci hayat deneyimi oluşturmaktadır. Film şu açıklamayla başlar: "*2007 yılının Ocak ayında Molotov Alva adında bir adam Kaliforniya'daki evinden kayboldu… Yakın zamanda, Second Life adlı popüler bir çevrimiçi dünyada aynı isimde bir gezginin gönderdiği bir dizi video ortaya çıktı. Bundan sonrası onun hikâyesidir*". Filmde Alva, yaşam tarzlarını ve çevrimiçi toplulukları keşfeden, insanlarla tanışan, kişisel ilişkiler yaratan ve Second Life dünyasını araştıran bir avatar yaratarak kendine yeni bir kimlik inşa etmektedir. Molotov Alva, hem özdüşünümsel bir belgesel çalışması olarak, hem de oyun dünyalarındaki sanal etkinliklerin belgelenmesine yönelik daha geniş bir alana giriş olarak ilgi çekicidir (Ehrlich, 2022: 9).



Görsel 8. Molotov Alva and His Search for the Creator, 2007

Bir başka sanal gerçeklik deneyimi olan belgesel film *Kusunda* (2021), bir dilin kaybolmasını ve yeniden canlanmasını

araştırır. Belgesel izleyicileri Nepal'de nesli tükenmekte olan bir yerel dili konuşmaya davet eder. Görüntü ve animasyonlar Unity, Blender, Tilt Brush, Fotogrametri, DSLR Kamera, DepthKit, OptiTrack, Microsoft Kinect Azure gibi bir dizi ileri dijital teknolojik sistem, araç ve program kullanılarak üretilmiştir (Ökmen, 2022:198-199).



Görsel 9. Kusunda, 2021

Gerçeklik üzerine kafa yorulması gereken bir başka animasyon belgesel film ise *Of Stars and Men* (1961)'dir. Dönüşlü bir belgesel olarak *Of Stars and Men*, yalnızca animasyon kullanarak değil, aynı zamanda Disney gerçekçiliğine doğrudan meydan okuyan bir animasyon stili kullanarak indekssellik sorunlarıyla yüzleşmiştir. Yönetmen Hubley animasyonu, sürekli olarak kesintiyi ön planda tutarak, yalnızca sinemanın gerçeği iletme yeteneğini değil, aynı zamanda özellikle animasyonun gerçekliği temsil etme yeteneğini de sorgulamıştır. Hubley film için şöyle söylemektedir: "*Bu ileri görüşlü bir belgesel. Diğer gezegenlerdeki yaşamı konu alan bir belgeseli nasıl yapabilirsiniz? - hayal etmelisin. Zaman, mekân, madde ve enerji ile ilgilidir. Bu, işleri küçük boyutlu*

ilişkilere sokmanın bir yolu. Bildiklerimiz var; unuttuklarımız ve hayal edebildiklerimiz. Tam anlamıyla bir belgesel değil ama bu dört temel varlıktaki yerimizin ne olduğunu ne olacağını vb. kaydetmesi açısından bir belgesel. Bize o evrende sadece bir oyuncu olmanın tadını nasıl çıkaracağımızı gösteriyor- muhteşem..." San Francisco Film Festivali'nde belgesel ödülünü alan film, çeşitli açılardan, Disney'in *Fantasia*'da benzer bir hikâyeyi anlatmak için kullandığı yaklaşımına neredeyse doğrudan bir tepki gibi görünmüştür (DelGaudio, 1997:196-197).



Görsel 10. Of Stars and Men, 1961

2013'te yönetmen Michel Gondry *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky* filmini bitirir. Film röportaj kayıtlarından oluşmaktadır. Gondry filmin %98'inin animasyonlardan oluştuğunu; ancak bazı sahnelerde gerçek ile animasyonun iç içe geçtiğini belirtir.



Görsel 11. Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky, 2013

Yönetmenliğini Gabriel London'ın yaptığı *The Life and Mind of Mark DeFriest* (2014) filminde hırsızlık suçundan mahkûm edilen Mark DeFriest'in zor günleri anlatılır. Mahkûmiyetinde sağlığı bozulur; tecavüze ve işkenceye maruz kalır. Ceza evinden kaçmaya çalışır fakat yakalanır. Tüm kaçma girişimleri ile birlikte normalde dört yıl olan mahkûmiyet süresi otuz yıla çıkar. Film, Mark DeFriest'in şartlı tahliye olma sürecini konu edinir. Belgesel, hem gerçek hem canlandırma görüntülerden oluşmaktadır. Mark DeFriest'in tecavüze uğraması ve işkenceye uğradığı görüntüler animasyonlaştırılır (Ekinci, 2016:23-25).



Görsel 12. The Life and Mind of Mark DeFriest, 2014

Gerçek ve çizilmiş görüntü arasında çeşitli bağlantılar olmasına rağmen, kendi formları ve temsilleri nedeniyle aralarındaki ilişki belirsizdir. En büyük fark, animasyon belgesellerinin canlı aksiyon belgesellerine göre belgesel yönetmeninin, animatörün varlığını daha yoğun bir şekilde ortaya koymasından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Animatör, anlatının animasyonlu kompozisyonlarını yaratarak görsel temsile doğrudan müdahale ederken, geleneksel canlı aksiyon belgeselinde yönetmenin varlığı, filmin fotografik yönü tarafından bulanıklaştırılır. Herhangi bir canlı aksiyon belgeselinin, her kamera çekiminin gerçek dünyanın yeni bir çerçevesini yaratması ve dolayısıyla yeni kurgusal içerik üretmesi anlamında yönetmeninin doğrudan müdahalesini yansıttığı da doğrudur (Luz, 2016:48).

Sonuç

Kurt (2021:51) *Layers Of Reality: Representation In Animated Documentaries* başlıklı tez çalışmasında animasyon belgesellerin yönetmenlere bir avantaj sağladığını söyler. Özellikle gerçekliğin karmaşık ve çok katmanlı doğasını ifade etmede film yapımcılarına zengin bir araç sağladığını belirtir. Hatta animasyon belgeselde bir sonraki adımın sanal gerçeklik ve etkileşimli anlatılar olduğunu öne sürer. Haksız sayılmaz. Gerçekliği temsil etme ve soyut gerçeklikleri somutlaştırma avantajına sahip olan animasyon belgeseller, yönetmenlerin seçeneklerini çoğaltmaktadır. Animasyon belgeseller, film üretirken sadece gerçekliği aktarmak yerine hayal gücünü de devreye sokabilme imkânı verir. İfadeyi güçlendirir ve anlatıdaki boşlukları görsel bir dille tamamlar. Özellikle

karakterlerin manipülatif halleri, psikolojik dünyaları, yaşadıkları travmalar ya da gerçek görüntü ile ifade edilemeyecek tüm duygu ve davranışlar, animasyon belgeseller ile çok rahat bir şekilde ifade edilebilir. Animasyon aslında belgeselcilerin elini güçlendiren bir olgu gibi durmaktadır.

Alıcı (2021: 67) *Türkiye'de Animasyon Sineması Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme* başlıklı çalışmasında animasyon sinemasıyla ilgili birtakım önerilerde bulunmaktadır. Bunlar; sektörel çalışmaların yapılması, okul ve üniversitelerde animasyonla ilgili bölümlerin ve eğitimlerin arttırılması, Kültür Bakanlığı, GENÇ-DES, BEBKA, Canlandıranlar Derneği gibi kamu kurumu ve özel kuruluşların yarışmalarına ve teşviklerine yönelik çalışmaların duyurulması, animasyon film yapımlarının sayılarının çoğalmasına yönelik politikaların geliştirilmesi ve bu alandaki araştırma makalelerinin veya kitapların arttırılmasıdır. Alıcı'nın bu önerilerine ek olarak animasyona yetenekli bireylerin bulunması için liseler, orta öğretim hatta ilköğretim kurumları ile birlikte çalışılmalıdır. Çizmeye meraklı, yetenekli, istekli çocukların onlu yaşlarında yönlendirilmesi gerekir. Hedef kitlesi çocuklar olan yarışmalar düzenlenmelidir. Bu yarışmalar günümüzdeki festivaller gibi olursa çocukların teşvik edilmesi daha avantajlı olabilir. Tüm bu önerilere ek olarak film festivallerinde animasyon belgesel dalının ayrıca ödüllendirilmesi sağlanabilir.

Kaynakça

Akbulut, D. (2012). Sinemanın İlkleri Belgesel ve Deneysel Sinema, İstanbul: Etik Yayınları.

Alıcı, B. (2021). Türkiye'de Animasyon Sineması Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 53-78.

Aydıngüler, M. H. (2023). Animasyonun 12 Prensibi Bağlamında Çizgi Film Çözümlemesi: Book Revue Örneği, SDÜ Art-E, Cilt:16 Sayı:32, ss. 931-950.

Aytaş, M. (2010). *Televizyonda Görsel Tarih Yazımı*. Konya: Literatürk

Çöm, Ş. (2022). Flee: Hatırlamanın Belgeseldeki Tezahürü Olarak Animasyon. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 9 (1), Bahar: 140-151.

DelGaudio, S. (1997). If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation. Film History, Volume 9, pp. 189-199.

Demircioğlu, Z. S. (2019). Politik Belgesel Animasyon ve Karşı Bellek İnşası, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Ehrlich, N. (2022). Virtual Veracity: Animated Documentaries and Mixed Realities, 2022 IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW).

Ekinci, B. T. (2016). Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 25, 11 – 33.

Fırat, M. (2021). Dijital Çağda Bilgisayar Animasyonları Üzerine Bir İnceleme: Pixar Evreni, Altınbaş Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Güçlü, Ö. (2018). Hayvanın Felaketi, Manzaradan Lekelere: Hayırsızada (Serge Avedikian, 2010), İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmalı Dergisi (Kebikeç). Sayı:46, ss. 351-365.

Hankir, A., Agius, M. (2012). An Exploration Of How Film Portrays Psychopathology: The Animated Documentary Film Waltz With Bashir, The Depiction Of Ptsd And Cultural Perceptions, Psychiatria Danubina, Vol. 24, Suppl. 1, pp 70–76.

Kaba, F. (2020). Hareketlendirme ve Zamanlama Sanatı: Animasyon, Eskişehir: Nisan Kitabevi.

Kılınçarslan, Y. (2018). Sinema-Siyasal İletişim Bağlamında "The Green Wave" Belgeseli ve İran Yeşil Hareketi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:11, Sayı: 61, ss. 908-915.

Koca S (2018) Yeni Türk Sinemasında Biçem. Konya: Literatürk Akademia Yayınları.

Kurt, G. Ç. (2021). Layers Of Reality: Representation In Animated Documentaries, Kadir Has Üniversitesi İletişim Çalışmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Luz. F.C. (2016). Animation Documentaries and Reality Cross-Boundaries, International Journal Of Film And Media Arts, Vol: 1, no:1, ss. 42-49.
Majeed, T. (2019). Animated Realities in India: Documenting using Documentary Animation – An Analysis, International Journal of Communication and Media Studies (IJCMS), Vol. 9, Issue 1, Pages 13-22.
Mükerrem, Z. (2016). Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler. Konya: Literatürk Akademia Yayınları.
Nichols, B. (2017). Belgesel Sinemaya Giriş. (Çev: Duygu Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
Ökmen, A. G. T. (2022). Dijital Dönemde Belgesel Film Yapımındaki Yenilikler Üzerine Bir Değerlendirme, Kültürel Çalışmalar ve Medya Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, ss. 184-207.
Öngören, S. G. (1991). Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması, İstanbul: Der Yayınları.
Özçınar, M. (2011). Belgesel Sinemanın Ontolojik Kökeni ve Yarattığı Gerçeklik İmgesi Üzerine Bir Tartışma, Belgesel Sinema 2009-2010, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını.
Özön, N. (1984). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
Rabiger, M. (1997). *Directing The Documentary* (3. Edition). USA: Focal Press.
Rotha, P. (2000). Belgesel Sinema. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
Samancı, Ö. (2004). Animasyonun Önlenemez Yükselişi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Sanz, A. M. (2023). Animaciones traumatizadas. La imagen dialéctica Benjaminiana en flee (2021). Universidad Politecnica de Valencia, ss. 24-39.
Thomas, F., ve Johnston O. (1981). The Illusion of Life: Disney Animation, New York: Abbeville Publishing.
Taylor, R. (1996). The Encyclopedia of Animation Techniques. Singapore: Page One Publishing Private Limited.
TDK (Türk Dil Kurumu) (2023). Genel Açıklamalı Sözlük. www.sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 23.12.2023).
Tuğcu, M. S. (2022). Belgesel Sinemada Anlatı Yapısının Oluşturulması: "Cobain: Montage of Heck" Belgeselinin Analizi. İNİF E- Dergi, 7(1), 297-320.
Turkaya, A. ve Güney, E. (2019). Animasyon ve Kültürel Miras. (Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon İçinde). (Editör: Levent Mercin). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

"LADİK 76" NIN YAPIM SÜRECİNE DAİR

Cenk Demirkıran*

Sinemanın 100. Yılı olan 1995'te Avrupa'da yüzyılın filmleri etkinliği kapsamında her ülkeden 10 film seçilmiştir. Türkiye bu seçkiye yüzyılın belgeselleri olarak Güner Sarıoğlu'nun Ladik 76, Süha Arın'ın Kula'da Üç Gün ve Ertuğrul Karslıoğlu'nun Keçenin Teri belgesel filmlerini dahil etmiştir. Türk Sineması belge filmlerle başlamasına karşın Türk Belgesel Sinemasına dair yazılı kaynaklar çok azdır. Nedense Türk Sineması tarihi denildiğinde kurmaca filmler anlaşılmakta ve bu alanda çalışmalar yapılmaktadır. Türkiye'de belgesel sinemanın tarihini kitabında mümkün oldukça kapsamlı bir şekilde ele almış olan Aytekin (2017) Türkiye'de belgesel sinemanın yazılı kaynaklarda pek anılmıyor olmasını, "tarihsizlik"ten çok "talihsizlik" olarak nitelendirir ve şöyle

*Prof.Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi SBBF, Medya ve İletişim Bölümü, cenk.demirkiran@ikcu.edu.tr, cenkdemirkiran@gmail.com, ORCID ID:0000-0003-4362-1141

devam eder: "Bu durum Türkiye'de belgesel sinemanın tarihsel gelişiminin sergilenmeye yetecek düzeyde olmadığı anlamına gelmemektedir. Sorun, varlığını 'belge' üzerine kuran belgesel sinemanın yeterince belgelenmemiş olmasında yatmaktadır "(Aytekin, 2017, s.14).

Bu "yazılı kaynak kıtlığı" sinema öğrencileri için de Türkiye'de belgesel sinemanın tarihini flu hale getirmektedir. Türk Belgesel Sinemasının tarihini en azından ana hatlarıyla anlatmak ve bir başvuru kaynağı oluşturmak amacıyla 2021 yılında Mustafa Men ve Seda Kanburoğlu'nun yönettiği Kültürel Güncel[1] adlı youtube kanalında Türk Belgesel Sinema Tarihi video serilerine başladık. Hazırlayıp sunduğum bu videoların Türk Belgeselciliğinin başlangıçtan bugüne gelişimini, önemli filmlerini ve yönetmenlerini izleyicinin kolayca izleyebileceği bir sunum ve kurgu ile özetleyen yapıda olmasına özen gösterdik. İlk üç bölümde belgeselin Türkiye'deki tarihsel sürecini çeşitli görsellerle anlattık.

Ladik 76 filmiyle ilgili yazılı kaynak eksikliği nedeniyle sınırlı yer verebilmiştik. Serinin dördüncü bölümü ise Güner Sarıoğlu ve eşi Nihal Sarıoğlu'nun video serisini izleyerek benimle iletişime geçmeleriyle şekillendi. Sarıoğlu, filmle ilgili birçok belgeyi tarafıma iletebileceğini ifade etti. Bunun üzerine önce Güner Sarıoğlu'nun belgesel sinemasını ele alan geniş kapsamlı bir röportaj yapmayı planladım. Bu, belgesel sinema tarihimizle ilgili belleği yeni nesillere ulaştırmak açısından önemliydi. Böylelikle yazılı kaynaklarda hakkında çok az bilgi

[1] Türk Belgesel Sinema Tarihi Video Serisinin izlenebileceği link: https://www.youtube.com/@kulturelguncel

bulunan ancak Türk Belgesel Sineması tarihinde önemli bir yere sahip Güner Sarıoğlu ve filmleriyle ilgili birçok bilinmeyen detayı kaynağın kendisinden öğrenme şansı doğdu.

O sırada Umman'ın başkenti Maskat'ta bulunan Purdue University Nothwest Bayan College'da görev yaptığımdan ve işlerimin yoğunluğundan dolayı röportaj çekimini ve sonrasındaki post prodüksiyon işlemlerini farklı şehirlerde üç farklı ekip kurarak gerçekleştirdik. Ekibimizin üyeleri şöyleydi:

İstanbul Röportaj Çekim Ekibi:
Görüntü yönetmeni: Öğr. Gör. Yusuf Tekke (Mimar Sinan Üniversitesi)
Yardımcı yönetmen: Dr. Öğr. Üyesi Ceyda Emel Öztek (Rumeli Üniversitesi)
İzmir Post Prodüksiyon Ekibi:
Öğr. Gör. Hakkı İşcan (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doktorant Mustafa Men (Kültürel Güncel-Genel Yönetmen)
Seda Kanburoğlu (Kültürel Güncel-Genel Yönetmen)
Maskat Stüdyo Çekimleri Ekibi:
Prof. Dr. Cenk Demirkıran (Purdue University NW Bayan College, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Öğr. Gör. Hariharan Anbazhagan (Purdue University NW Bayan College)

Güner Sarıoğlu ile röportaj için iki ayrı gün belirlendi. Dr. Ceyda Emel Öztek İstanbul'daki çekimi yerinde yönetirken, ben Maskat'tan sete görüntülü bağlanarak uzaktan yönettim. Sunum metinlerinin tarafımdan yazılmasından sonra Purdue University NW Bayan College Stüdyolarında aynı zamanda stüdyo müdürü olan öğretim görevlisi Hariharan Anbazhagan tarafından sunum çekimleri yapıldı. Kurgu işlemleri ise İzmir

Katip Çelebi Üniversitesi Medya Merkezi'nde gerçekleştirildi. Güner Sarıoğlu ve Ladik 76 filmini anlatan dördüncü bölüm 26 Ekim 2022 tarihinde yayınlandı.[2]

Güner Sarıoğlu ile yapılan, yönetmenin profesyonel hayatını kapsayan röportaj Ladik 76 filminin yapım sürecinin detaylarını birinci kaynaktan alma imkanı doğurdu. Ladik 76 filminin yapım sürecinin ele alındığı bu çalışma, söz konusu filmle ilgili birçok detayı belgesel sinema literatürüne kazandırmak amacıyla yapılmıştır.

"LADİK 76" 'ya Giden Yol

Ladik 76 belgesel filminin hikayesi, değiştirilen çevre karşısında yaşamı ve üretim biçimi etkilenen insanın hikayesidir. Bugünkü Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin ilk filmi olması da kurum için ayrı bir anlam taşımaktadır. Film, kurumun Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksekokulu olduğu dönemde çekilmiştir. Yüksekokulun kurulduğu 1965 yılında İstanbul'da 1952 yılında başlayan İTÜ Televizyonu'nun sınırlı yayınları dışında başkent Ankara dahil ülkenin hiçbir yerinde televizyon yayınları bulunmamaktaydı.

O güne kadar yükseköğretim düzeyinde alanla ilgili eğitim İstanbul'da 1950 yılında kurulmuş olan İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne bağlı Gazetecilik Enstitüsü'nde bulunuyordu. 1965 yılı Kasım ayında ise Türkiye'nin basın yayın alanında dört yıllık eğitim veren üniversite düzeyindeki

[2] İzleme linki: https://www.youtube.com/watch?v=2frpeBDsW6M&t=590s

ilk kurumu olarak Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksekokulu açılmıştır.

Yüksekokul açıldığında daha televizyon yayınları bile yoktur. Türk Sinemasının kalbinin attığı yer olan Yeşilçam, Basın Yayın Yüksekokulunun bulunduğu Ankara'ya çok uzaktır. Yüksekokulun öncelikleri arasında öğrencilerin kitle iletişimi alanında uygulamalı eğitim yaptırabilecek koşulları da yaratmak vardır. Fakat, bu koşulları sağlamak o günün imkanları ile pek de kolay değildir (Altun, 2015).

TRT televizyon yayınlarına 1968 yılında başlar. Öncesinde bir grup personelini kuruluş çalışmaları kapsamında Almanya'da eğitime gönderir. Güner Sarıoğlu da eğitime gönderilen kişiler arasındadır. TRT televizyonunun kuruluşunda görev alan Güner Sarıoğlu daha sonra TRT'de eğitimler verir. Yurt dışında Fransız ORTF, İngiliz BBC ve İtalyan RAI kamu televizyonlarında da tecrübe kazanmak ve inceleme yapmak amacıyla görevlendirilir. TRT'de yönetici, yapımcı ve yönetmen olarak on yıl çalışır. Güner Sarıoğlu eğitmenliği döneminde oluşturduğu ders notlarını da 1967 yılında kitaba dönüştürür.

Basın Yayın Yüksekokulu'nda o dönemde Gazetecilik ve Halkla İlişkiler ile Radyo ve Televizyon bölümleri vardır (www. ilef.ankara.edu.tr). Güner Sarıoğlu 1972 yılında TRT'den ayrılarak Basın Yayın Yüksek Okulu'nun radyo ve televizyon bölümünde televizyonda yapım, yönetim, sinema, film ve fotoğraf dersleri vermeye başlar. Okulda tam donanımlı radyo stüdyosu, film, ses, kurgu odaları ve fotoğraf stüdyosu/karanlık oda işliği oluşturulmasını sağlar

(http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/gunersarioglu.html).

Uygulama, iletişim eğitiminde olmazsa olmazdır. Uygulama üretim içinde yapılabilirse öğrenciye daha büyük bir olanak verilmiş olur. Güner Sarıoğlu üretim esnasında eğitimi benimsediğinden bunu gerçekleştirmek için bir fırsat kollamaktadır ve o fırsat da çok geçmeden doğar.

"Okulun mutlaka iş üreterek eğitim yapması gerekliliğinden yola çıkarak bu konuda ısrarlıydım. Öyle çaresiz, öyle çözümsüz bir süreç yaşandı ki… Ben de bir şey biliyorum, yapabilirim, üretebilirim. Bir birikimim, deneyimim de var. Ama okul ve olanaklar öyle değil. Ben TRT'den istifa ettim, geldim. 3 saat, 5 saat sınıfta göreceli olarak yararlı olacağına inandığımız şeyleri anlatıyorduk. Ama görsel bir üretim yapmak söz konusu olmadığında öğrenciye gerçek anlamda bir bilgi aktaramazsınız. Bir deneyim birikimi veremezsiniz. Ladik 76'nın fikrini geliştirmeye, bir şey yapalım örnek olsun ve okulu harekete geçirelim anlayışıyla başladım." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022)

Fikrin Oluşması ve Yapım Öncesi Hazırlıklar

Filmin fikri Yüksekokulda fotoğrafçılık dersleri veren ve Samsun Ladikli olan Hamza İnanç'la Güner Sarıoğlu'nun yaptığı bir sohbette doğar. Ladik'in yaşadığı çevre sorununu duymak Sarıoğlu'na filmi çekmek için gereken yola çıkış nedenini verir. Sohbet ve sohbetin ardından yaşanan gelişmeleri Sarıoğlu şöyle anlatır:

"Fotoğraf hocamız Hamza İnanç Ladikliydi. Bir gün bir sohbette oradan bahsetti. Ladik köylülerinin işsizliğinden, ağaların istismarından başladı. Kendi bölgesindeki bu Ladik Gölü'nün şişirilmesi, köylünün, ürünün perişanlığından bahsediyordu. Hikâye çok acıklı ve uzundu. Daha sonra ben bunu film yaparım dedim. Yönetime ve fotoğraf hocasına 'sadece sizden istediğim, bana destek olmayın, sadece yanımda olun. Destek olmak bir birikimi gerektirir. Bir masrafı bir harcamayı gerektirebilir. Bunu sizden istemiyorum. ' dedim." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022)

Güner Sarıoğlu'nun destek istemeyişinin nedeni teknik ekipman konusunda kendi imkanlarının var olması ve bu ekipmanları film için kullanmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu başlangıçta avantaj gibi görünse de o dönemin Türkiye'sinde sinema alanındaki teknik şartlar başka bir süreç de başlatacaktır. Sarıoğlu 16mm'lik kamerasıyla o dönem yabancı televizyon kuruluşlarına haber, belgesel ve kısa filmler üretmektedir. Ancak Türkiye'de 35mm film formatının yaygın olması, işlenmesi için altyapının daha kolay bulunması nedeniyle planlarını değiştirir.

Sarıoğlu elindeki imkanları ve imkansızlıkları şöyle özetler:

"Şimdi benim 16mm mükemmel donanımlarım vardı. Sesli çeken, sessiz çalışan donanımlarım vardı. Ama Türkiye'de 35 mm'nin çok daha kolay işlenmesi, alt yapının da bulunması nedeniyle 35 mm çekmek istedik. Bir de o sıralarda bakanlığa bağlı Basın Yayın Genel Müdürlüğü elindeki işe yaramaz 35 mm kamerayı okula armağan etmişti. Ama kamera dökülüyor, mercekleri eksik, aküsü bitmiş. Neredeyse paslanmış. Kamera

ayağı falan da yok. Böyle bir kamera vardı. Ben bu kameranın eksikliklerini tamamlayabileceğimi düşündüm. Eksikliklerini tamamladık. Ayak dahil. 35 mm birkaç mercekle birlikte bir kamera donanımımız oldu." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022).

35 mm kamera işler hale getirilmiştir. Bu kez de operatör sorunu ortaya çıkmıştır. Kamerayı kim kullanacaktır? Güner Sarıoğlu o dönemde 16mm kamera kullanan bir görüntü yönetmenidir. 35 mm kameranın operatörlüğünü hiç yapmamıştır. Kamerayı kullanabilecek tek kişi de kendisi olduğundan çekim öncesindeki ön hazırlık sürecinde bir iki ay kadar 35mm kamera üzerinde çalışıp, pratikler yaparak bu kameraya aşinalık kazanır.

Çekimlerin öncesinde Sarıoğlu Ladik'e gidip yöreyi inceler. Kendi deyişiyle birkaç kişiyi ikna eder, inandırır. Hevesli kişilerle çıkılan keşif gezisinin sonunda ekip oldukça azalır.

"Ben kameramı hazırladım. Yanıma birkaç kişi aldım. Yardımcım vardı zaten bana eşlik eden, beni anlayan, bana göre çalışan, çalışma disiplini olan bir arkadaş. Ladik'e gittik arabalara binip, fotoğraf hocası Hamza İnanç da bizimle geldi. Birkaç hevesli arkadaş da geldi. Fakat bu külfetli ve yaratıcı işler başlangıçtaki heyecan ve hevesle yürümez. Bu hevesin ve heyecanın sürdürülmesi gerekir. Heyecan bitti. Bana 'Hocam ben gelmeyeyim. Ben yapmayayım. Bana bu süreçler sıkıcı geliyor. Ben doktoramı bitireyim' diyenler oldu. Kaldık mı tek başına!" (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022).

Basın Yayın Yüksekokulu Güner Sarıoğlu'nun başvurusu üzerine 35 mm negatif film alır. Ankara Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Basın Yayın Yüksekokulu, Türk Belgesel Sinemasının iki önemli yönetmeni Süha Arın ve Güner Sarıoğlu'nun kesiştiği bir eğitim kurumudur da aynı zamanda. Sarıoğlu Süha Arın'a kullanması için 35 mm negatiflerden bir kısmını ayırdığını söyler.

"35 mm negatif film benim talebim doğrultusunda 5 bin metre alındı. Bunu da bizim yapacağımız film için uygun süreyi hatta artan bir miktarı düşünerek aldırdım. Çünkü çekimlerin tekrar edilmesi vs gerekebilir, bir miktarı zayi olabilirdi. Ben bana yetecek kadar malzemeyi kullandım. O sıralarda Süha Arın okuldaydı. Ben büyük bir coşku, içtenlikle dayanışma ve paylaşma içinde olduğumu söyledim ve öyle de oldum. Dedim ki eğer ilgilenirsen böyle bir filmimiz de var elimizde. Onu da sen kullan, ben de sana yardımcı olurum. 35 mm kameramız da var. Gözden geçirildi bakıldı, eksiklikleri tamamlandı ve çalışır vaziyette. 35 mm negatifin üçte ikisini ben Süha'ya devrettim. Üçte biri ile çok titiz, çok özenli kullanarak zayi etmeye hiç şans tanımayan bir tutumla filmi çektim." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022).

Yapım Aşaması

İlk keşif ekibinden geriye kalan belgesel çekim ekibi oldukça az sayıda kişiden oluşuyordu. Belgesel çekim ekibi Güner Sarıoğlu, Nilgün Abisel ve Uygur Kocabaşoğlu'ndan oluşurken, Hamza İnanç da fotoğraf çekiyordu. Ekibe eşlik eden 16 yaşında bir genç de vardır: Hamza İnanç'ın oğlu.

Sarıoğlu, belgesel filmini köylülerin içinde bulunduğu durum üzerine kurmuştur. Geçmişin Ladik'i ile filmin çekildiği dönemin Ladik'i arasındaki zıtlığı anlatmak için filmin girişinde Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılın Ladik'ine dair verdiği bilgiler ile dış ses anlatımı ile başlayan film kentin geçmişinin ihtişamına, ne kadar bayındır olduğuna dikkati çeker:

"400 dükkânı, bir mükemmel bedesteni, onyedi mihrabı, onsekiz mekteb-i sübyanı, kiremitli, bahçeli 3020 evi ve kırk kadar ayan sarayı ile mamureler diyarı kadim Ladik."

Ardından kamera kentten ovaya doğru sağa uzun bir pan yaparken dış ses Türkiye'nin o dönem sosyo-ekonomik bir çalkantının içinde olduğunu söyler. Doğal olarak bu çalkantıların Ladik'e de yansımış olduğunu anlar izleyici. Öte yandan geçmiş uygarlıklar tarafından kente önem verildiği ancak zaman içinde kentin nüfusunun azaldığı da ifade edilir.

"Milattan önce bin yıllarında kurulduğu, mutlu, bayındır dönemler yaşadığı söylenen Ladik'e, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı çok önem vermiş, özen göstermiş. Çeşitli uygarlıklar gelip geçmiş; binbeşyüze düştüğü olmuş nüfusunun. Mamureler virane olmuş."

Geçmişin bayındır ve mutlu kentinin dramına geçildiğinde ise dış ses Ladik'in coğrafi konum bilgilerini vermeye başlar. Görüntüde kentin mahallelerindeki kadın ve çocuklar vardır. Ladik Ovası optik kaydırma (zoom) ile çıkılarak genel planda gösterilir ve kamera sağa pan hareketiyle ovayı göstermeye devam eder. Dış ses Ladik Ovası'nı tanımlar: "İşte ovası Ladik'in! Sisler altında. Şişirilmiş gölü ve batağıyla!" Bu ifade

belgesel filmin neyi, hangi yönüyle anlatacağını doğrudan tanımlayan bir cümledir. İzleyici bir dramatik durumun anlatılacağının ilk mesajını alır. Suların şişirilmesi ile doğada gerçekleşen değişimler dış ses ile anlatılırken ovanın ve gölün şişirilmiş halinden detaylar gösterilir. Doğadaki değişim suların yükselmesi, toprakların suya batması, nemin artması, akciğer hastalıkları ve romatizmanın artması olarak sıralanır. Orakla ot biçen kadın ve erkek köylüler gösterilirken buğdayın da ker hastalığı kaptığından söz edilir.

Sarıoğlu tüm bunların filmin dramatik yönünü oluşturduğunu söyler:

"Ladik'e gittik. Ben gördüklerimi bir filme uygun dizim biçiminde artarda çekip oradaki olayı anlatmaya çalıştım. Çok ilginç ve dramatik bir olaydı. Köylüler şişirilen bir gölün batağı içinde uğraşıyorlardı. Göl kasıtlı olarak, her zaman su olsun diye gereksiz yere şişirildiği için de sivrisinekler, sıtma ve başka hastalıklar da vardı. Ayrıca köylülerin bir kısmı her zaman suyun içinde olmak zorundaydı. Üretebilecekleri tarımsal ürünler için topraklar su altında kalmıştı. O gölün içinden çıkan sazlar bir gelir kaynağı olabilir diye düşünüp o sazları biçiyorlar ve onları satıp hasır yapıp onunla bir gelir elde ediyorlardı. Ama bu arada şişen gölün hastalık, sıtma yayması nedeniyle de epey hırpalandıklarını söyleyebilirim. İşin bu yanının dramatik olarak filmi yapılandırabileceğini düşündüm ve öyle başladık." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022).

Yapım Sonrası Aşaması

35 mm çekilen Ladik 76'nın negatif yıkaması Yeni Stüdyo'da yapılır. Renkli baskısı ise Bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema ve Televizyon Enstitüsü'nde yapılır.

Sarıoğlu görüntü kurgusunda ses ve görüntünün güçlü etki yaratacak biçimde dizilimine odaklanır. Filmin çekiminde kullanılan Yüksekokula ait kameranın sessiz çeken 35 mm olmasından dolayı filmin ses kurgusuna Sarıoğlu ayrı bir önem verir.

"Ben uygun gördüğüm şeyleri çektim ve bir süreci anlatma çabası içinde oldum. Filmi çektik geldik Ankara'ya. Şimdi bu filmi nasıl kotarırız? Nasıl bu filmin gerçek altyapısı olan o dramatik tepkiyi, heyecanı, isyanı nasıl ortaya çıkartabileceğimizi düşündüm. Filme iyi bir müzik gerekiyordu. Film süresince sesli çalışan ve sessiz film çekmeye uygun bir 35 mm kamerayla çalıştığımız için seslerin yanı sıra alınan seslerin çok dikkatli ve uygun kullanılması gerekiyordu. Yani yapay sahte, yama gibi olumsuzlukları içermeyen bir düzen içinde kurgulanması gerekiyordu. Tabii film sessiz çekilen bir filmdi. Ona çok uygun ve eş güdümlü ses yaratmak, oluşturmak da çok dikkatli titiz işçilik gerektiriyor. Çünkü sahte olursa ya da yapay olursa film bütün değerini yitiriyor. Basın Yayın kurumunda arkadaşlarımın elinde bu tür malzeme vardı. Onlardan destek aldım." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022).

Ladik 76'da Çetin Işıközlü'nün "Senfonik Fantezi" adlı ilk seslendirilişi 1973 olan eseri kullanılmıştır. Orkestra ile icra edilen eserde piyano ve yaylılarla çalınan Türk müziği ezgileri olduğu kadar atonal bölümler de yer almaktadır. Eserin bu yapısı filmin içeriğinde anlatılan dramla bir bütünlük oluştururken ajitasyondan uzak durur, gerçekliği sertleştirir. Soprano Özgül Tanyeri ve Tenor Savaşeri Kolat'ın vokalleri filmde yaşanan dramın çığlığını temsil eder niteliktedir.

Ses İşlemleri Lale Film'de tamamlanmış olan Ladik 76'nın kurgusunu Erol Alaçam yapmıştır. Ancak öncesinde bu işin yönetmen Ertuğrul Karslıoğlu'na geldiğini uzun yıllar sonra Karslıoğlu'nun kendi anlatımıyla öğreniyoruz.

"Güner Sarıoğlu beni aradı. Kurgucuyum ben o zaman, ya da Gözlem'i yapıyorum, tam hatırlayamadım. Dedi ki, "Ertuğrul, sen çok flaş işler yapıyorsun gel şu filme bak! Gittim. O zaman Güner Hoca Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nde idi galiba. Böyle koca bir perdede 35mm. Çekmiş, bana filmi baştan sona izlettirdi, ham filmi." Yapar mısın?" dedi, "Yaparım hocam" dedim. Dedim ama tıkandım filmi izlerken. Çıktım, sonra Güner hocayı bir daha aramadım. Erol Alaçam yaptı, rahmetli, onun kurgusunu. Ben yapacaktım oysa." (Güneri ve Gürbüz, 2021, s.149)

Metin Yazımı

Ladik 76 belgesel filminin seslendirme metninin yazımında Güner Sarıoğlu'nun yönetmen olarak yaklaşımının yaygın uygulamalardan farklı işlediği görülür:

“Şimdi filmin bir bütün olması için gerekli tüm öğeleriyle ödün vermeden eksik bırakmadan tamamlanması lazımdı. Tavrı, sözü güçlü. Şimdi buna uygun bir metin yazdırmam gerekiyor. Kim olabilirdi? Üstelik hem İngilizcesi için de ayrı metin gerekiyordu. Çünkü yurtdışına göndereceğim. Festivallere katılmayı istiyorum. Hem Türkiye’de hem yurtdışında. Bağımsız iki kişi lazımdı filmin metni için. Yani Türkçe metni İngilizceye çevirmek... Öyle bir şey olmaz. Ayrıca İngilizce seslendiren kişi metni yazan kişi olursa daha doğru iş üretilmiş olur.”

Güner Sarıoğlu, Ladik 76’nın Türkçe metni için köy enstitülerinde yetişmiş, eğitimci, yazar Fakir Baykurt ile görüşür. Fakir Baykurt’un Anadolu insanı ve kültürüne olan hakimiyeti, köy enstitüleri geçmişi, eğitimci niteliği ve güçlü edebi kişiliği filmin metnine derinlik katan en önemli unsurdur denilebilir.

“Fakir Baykurt ile tanışıyorduk. Aradım. Dedim ki Fakir Bey bir film yaptım ama metni için filmin size ihtiyacı var. Bağır bağır bağırıyor. Sizi çağırıyor. Güldü, devam etti. “Nasıl yapacağız?” dedi. Okula çağırdım. Fakir çok alçak gönüllü çok dost bir adamdır. Yani çok özel bir insan. Geldi ve filmi- ben bıktım o bıkmadı-izledi. ‘Buradan başa dön, bir daha şuradan al’ filan. Notlar aldı ve bir metin yazdı. Ne diyebilirim ki eline yüreğine sağlık, minnettarım.” (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022)

Sarıoğlu, filmin İngilizce metni için arkadaşı Fred Stark ile görüşür.

"İngilizcesi için de bir arkadaşım vardı. Türkiye'de yaşıyordu. Türkiye'de evlenmişti, çocukları vardı. İngilizce dersler vererek yaşamını sürdürüyordu. Türkçeyi de mükemmel konuşuyor. Meraklı bir arkadaşımızdı Fred Stark. Ona izlettim. 'Fred, buna bir metin yaz. Ama yama, sahte, sonradan eklenmiş yapay bir metin olmaması lazım' dedim. Oturdu o da izledi, izledi ve İngilizce metnini yazdı ve kendi de seslendirdi." (Güner Sarıoğlu, kişisel görüşme, Eylül 2022)

Ladik 76 1978 yılı içinde İngilizce versiyonu ile Finlandiya Tampere Film Festivali'nde başarı ödülü ve Polonya 15. Krakov Uluslararası Film Festivali'nde Dünya Gıda ve Tarım Örgütü (FAO) ödülü olan Altın Osiris ödülünü alır.

Sansür Süreci ve İlk Gösterim

Ladik 76 filminin ilk gösterimi, hakkındaki sansür kararı, devamındaki Danıştay nezdinde itiraz ve yürütmeyi durdurma kararı süreci nedeniyle gecikmiştir. Filmin 15 Nisan 1978 tarihli ilk gösteriminin davetiyesinde şu açıklama yapılmıştır:

"AÜ SBF. BASIN VE YAYIN YÜKSEK OKULU, 1976 yılı temmuz ayı içinde çekimini tamamladığı 'LADİK' 76' adlı belgesel filmi, 1977 yılı Mayıs ayında kamuya sunmayı tasarlamıştı. Fakat sansür engeli aşılamadı. Merkez Film Kontrol Komisyonu, 14.7.1977 günlü kararıyla, filmin halka gösterilmesini ve yurtdışına çıkarılmasını sakıncalı buldu. Yürütmenin durdurulması ve Komisyon kararının, yürürlükten kaldırılması için yapılan başvuru sonucunda Danıştay 12. Dairesi 8.2.1977 günlü kararıyla, koşulluı olarak yürütmeyi durdurdu. Film metninden bazı tümcelerin

çıkarılması koşuluna karşı, durma hakkımızı saklı tutarak, 'LADİK' 76'yı, yaklaşık on bir aylık gecikmeyle kamuoyuna sunuyoruz." (Ladik 76 Gösterim Davetiyesi, 1978)

Davetiyede Danıştay kararının yılının yazım hatası olarak yanlışlıkla 1977 yazıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca filmin Finlandiya Tampere Kısa Filmler Şenliği'nde ödül almış olduğu da en alt satırda ifade edilmiştir.

Ladik 76 filminin sansür kararı şu şekildedir:

"(…)Gıda Tarım ve Hayvancılık Bakanlığı, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı ve Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü yetkililerinin film hakkındaki vaki mütalaaları nazara alındığında; Filmin konu edindiği hakikatleri ifade etmediği mevcut hali ile Türk turizminin ve Türk halkının tanıtılmasına menfi etki yapacak durumda olduğu görüldüğünden, Nizamname'ninin 7.maddesinin 8 ve 10. fıkralarına göre, halka gösterilmesinin ve yurtdışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna" dair oyçokluğu ile karar yazılmıştır. Basın Yayın Genel Müdürlüğü temsilcisi "Yukarıda belirtilen 3 kuruluşun gösterdiği şartlar muvacehesinde tashihi mümkün görüldüğünden, 3 kuruluşun görüşlerinin nazara alınarak, yeniden düzeltilmesi şartıyla kabul" yazarak tek karşı oy kullanan ve filme görece olumlu bakan üye olur." (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 75)

Filmin Türk turizminin ve halkının tanıtılmasına olumsuz etki yapacak durumda görüldüğü karar üzerine Yüksekokul, Danıştay'a itirazda bulunur. Danıştay On İkinci Daire 08.02.1978 tarihinde yürütmeyi durdurma kararı alır. (Güner

Sarıoğlu, kişisel arşiv, 2022) Bu yürütmeyi durdurma kararı, öncelikle yurtdışındaki film festivallerine gönderilme hazırlığı yapılan filmin önündeki engelleri kaldırır. Danıştay nihai kararında da metindeki bazı cümlelerin çıkarılarak filmin gösterilebileceğine hükmetmiştir (Altun, 2015). Film, 12 Mayıs 1978 tarihinde TRT'de yayınlanmıştır (https://www.trt.net.tr/pdfs/books/gecmisten-gelecege-3.pdf).

Sonuç

Ladik 76 filmi Türk Belgesel Sinemasının tarihinde çevre felaketinin insan üzerindeki sosyo ekonomik, toplumsal ve sıhhi etkisini ele alan, dönemi içinde değerlendirildiğinde sıradışı bir belgesel filmdir. Filmin sıradışılığı pek çok açıdandır. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi belgesel film çekmek üzere kurulan ve filmler üreten bir kurum iken, Ladik 76'nın yapıldığı Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon bölümü olan ve alana vasıflı insan gücü yetiştirmek üzere kurulmuş bulunan bir kurumdur. Filmin dönemi için bir diğer sıradışı yönü, üretime dayalı eğitim bağlamında bir örnek teşkil etmek üzere çekilmesidir.

Aytekin (2017, s.150) TRT'nin ilk belgeselcilerinin belgesel sinemanın değişik yaklaşımlarını bir arada sergilediklerini söyler. Bu anlamda, "gecikmiş propagandacılar", sayıları sınırlı olan "gerçekliğin peşindekiler" ve dönemin ana eğilimini sürdüren "kültürel hümanizmacılar" bir aradadır. Ladik 76 filmi özelinde Güner Sarıoğlu'nu sınırlı sayıda olan "gerçekliğin peşindekiler" grubunda anmak gerekir. Beritanlı filminde de bu yaklaşımı devam etmiştir.

Gerçekten de Ladik 76 filminde izleyici gerçekliğin peşinde Ladik ovasında insanların mücadelesine tanık olur. Hem de en yalın, zaman zaman sert ve hatta acı bir şekilde...Bataklık haline gelen gölün kıyılarındaki sazları sulara bata çıka toplayan yöre halkının görüntüleri gerçekliği en sert haliyle izleyicinin yüzüne vurur.

Filmde anlatılan dramın gücü görüntüde yatmaktadır. Dış ses bu dramın nedenlerinden ve hali hazırdaki sosyo ekonomik duruma dair tespitlerden bahsederken drama belli bir mesafeden yaklaşır. Fakir Baykurt'un yazdığı dış ses metni drama yer yer sert ve orta sert dokunur. Bu dokunuşlar ajitasyon yaratıcı değildir. Bir öfke ve eleştiri içerir. Yöre insanını izleyiciye acındırmaz. Aksine dik bir duruş hissi verir. Seslendiren Cüneyt Türel'in tonlamaları da buna uygundur. Dış ses tonlamaları ve metni filmde yöre insanından yana tavır koyarken olguya belli bir mesafede durmaktadır. Bu mesafe görüntü, müzik ve dış ses birlikteliğinin ajitasyon yaratmasını engellemektedir. Bunun da filmin anlatım gücünü sağlamlaştırdığı söylenebilir.

Filmde kullanılan müzik orkestra tarafından icra edilmiş bir müziktir. Ladikliler batakta saz toplarken orkestrasyonla birlikte sözsüz vokaller öne çıkar. Vokal yükseldikçe acıyı betimler. Burada orkestrasyon üzerindeki vokal dış ses sustuğunda görüntüdeki dramın adeta sesi haline gelir.

Ardından gelen sazlardan hasır örme sekansına ise müzikal eserin atonal bölümü eşlik eder. Bataklıkta suyun içinde çalışırken kirlenen ayaklarını yine bataklığın suyunda yıkayan

kadın hastalığa savunmasız kalan insan bedeninin ifadesi gibidir. Zira bölgede sıtma ve birçok hastalık kol gezmektedir.

Makine ile saman balyalarının yapıldığı sahnede tarımda yeni bir girdi olarak nitelenen makinenin eski ilişkiler ağı devam ederken makinenin insana ne vereceğini sorgulayan dış ses susar. Balya makinesinin vuruşları güçlü orkestrasyon ve sözsüz vokalle senkronizedir.

Film bir dramı anlatır ancak dış ses aracılığıyla bir taraftan da geleceğe umut olabilecek çözüm önerilerini paylaşır. Dış ses: "Ulusal ekonominin çıkarları ve toplumsal mutluluk açısından getirilecek yeni ve çağdaş yaklaşımlarla sofralar bollukla dolup yaşam başka bir güzelliğe bürünebilir." der.

Film, finalinde sazlardan yaptıkları hasırları pazarda satan Ladiklileri gösterir. Filmin son sözü hasırı pazarda 5 liraya satan Ladik köylüsünün anımsadığı varsayılan yöredeki bir atasözüdür: "Çalış çalış onma, ye ye doyma."

Ladik 76 filmi Türk Belgesel Sinemasının nadide eserlerinden biri olmasının yanı sıra; radyo, televizyon ve sinema eğitimi veren bir yüksekokulda üretime dayalı eğitimi geliştirmek üzere atılan idealist ve çok değerli bir adımdır. Bu yönüyle de Türkiye'nin iletişim eğitimi tarihindeki özel yerini almıştır.

Kaynakça

Altun, A. (2015). Ladik 76-İlef 50. Yıl Kitapçığı, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Aytekin, H. (2017). Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, İstanbul: BSB Yayınları.

Güner Sarıoğlu, Kişisel Arşiv, 2022

Güneri Ş., Gürbüz, Ö. (2021). Ertuğrul Karslıoğlu Kitabı, İstanbul: Truva.

Karadoğan A., Öztürk S.R. (2022). Türkiye'de Sansürün Tarihi 1932-1988 (3.Cilt), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.

Ladik 76 Gösterim Davetiyesi, 15.04.1978

http://ilef.ankara.edu.tr, 10.12.2023

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/gunersarioglu.html

https://www.trt.net.tr/pdfs/books/gecmisten-gelecege-3.pdf

DİJİTAL ÇAĞDA BİR KAMERA-İNSAN: ORADAN ORAYA AGNES VARDA

Musa AK[*]
Elif AK[**]

Görsel işitsel bir anlatım aracı olan sinema, ilk ortaya çıktığı günden bu yana üretim aşamasından gösterim aşamasına kadar teknolojik gelişmelerle yoluna devam etmiştir. Ortaya çıkan farklı teknolojik gelişmeler sinema teknolojisini değiştirip dönüştürdüğü gibi yönetmenlerin üslupları ve estetik kaygıları üzerinde de etkili olmuştur. Görüntü ve ses kayıt ekipmanlarının ebatlarının küçülmesi ve taşınabilir hale gelmesi yönetmenin konumunu değiştirmiş, artık "yönetmen koltuğunda oturan" sanatçının yerini kamerasını alıp olanı olduğu yerde kayıt altına alan sanatçı almaya başlamıştır. Aynı

[*] Dr.Öğr.Üyesi, Karabük Üniversitesi, Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, musaak@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0167-4608

[**]Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Medya Tasarımı Ana Sanat Dalı. elifakcelik78@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2285-6216

zamanda teknolojik gelişmeler filmin masa başında üretilmesi gibi bir durumu da ortaya çıkarmıştır. Örneğin bazı yönetmenler fiziksel ortamda çekim yapmak yerine bilgisayar destekli tasarımları (CGI) kullanmaya başlamıştır. Teknolojiyle bağlantılı olarak ortaya çıkan farklı durumlar yönetmenlerin anlayış ve anlatış biçimlerinin değişmesine neden olmuştur. Elie Faure'nin de ifade ettiği gibi, sinema her şeyden önce plastik, hareket halinde bir mimari, devinen bir görsel senfonidir (2006: 18). Bir görsel senfoni olarak değerlendirilen sinema, teknolojik gelişmelerle de bağlantılı olarak her dönemde farklı bir yöne evrilecek, değişip, dönüşecektir.

Dijitalleşmeyle birlikte çekim ekipmanlarının değişmesi ve yönetmenin film yapım aşamalarını nerdeyse tamamını kendisinin yapabilir hale gelmesi, yani klasik anlamda bilinen film yapım hiyerarşisinin (reji, kamera, ışık, dekor vb. gibi set ekiplerinin) yerini yönetmenin ve kamerasının alması yeni üslupların ve bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Başka bir ifadeyle, dijital dönemde yönetmen genel geçer film yapım unsurlarına meydan okuyarak kamera-insana dönüşmüştür. Bu çalışmada, öncelikle tarihsel gelişim bağlamında taşınabilir ekipman teknolojisinin sinema anlatısına etkilerine değinilmiş, sonrasında kamera-insan kavramsallaştırması altında, dijital dönemde bir kamera–insana dönüşen Agnes Varda'nın sinema anlayışı değerlendirilmiştir.

Taşınabilir Ekipmanlar ve Sinema Anlatısına Etkisi

Sinema tarihine bakıldığında Lumiere kardeşler ve Geoge Melies gibi yönetmenler teknik imkânların yetersizliğinden dolayı kamerayı hareket ettirememişlerdir. Özellikle Lumiere kardeşler gündelik hayatı kayıt altına alırken kameralar sabit ve durağandır. Filmlerini stüdyo ortamında gerçekleştirmesine ve bütün filmlerinde teknik olanaklar ile yarattığı illüzyonist

etkileri sonuna kadar kullanmasına rağmen Méliès'in kamerası da hareketli değildir (Koca, 2018: 36). Buradaki en önemli etken kuşkusuz alıcının hareket kabiliyetinin olmamasıdır. Görüldüğü gibi teknik imkânlar veya imkânsızlıklar yönetmenlerin anlatıları üzerinde etkili olmaktadır. Sonraki yıllarda çekim ekipmanlarının yapısının değişmesi ve sinemanın etkili bir kitle iletişim aracı olduğunun fark edilmesi, sinemanın olanaklarının artmasına neden olmuştur. Özellikle Sovyetler Birliğinde Dziga Vertov tarafından çekilen *Kameralı Adam* (1929) bu anlamda oldukça önemli bir filmdir. Çünkü Vertov, benimsediği Sinema-Göz anlayışıyla kamerayı şehrin sokaklarına çıkarmış, sıradan insanların gündelik yaşamını kayıt altına almıştır. Kamera, yönetmenle bütünleşmiş, mekanik bir göz gibi yaşamın içinden görüntüler toplamıştır. Dziga Vertov'a bu özgürlüğü sağlayan ise kuşkusuz çekim ekipmanlarının taşınabilir olması ve en önemlisi de film yapım sürecinde klasik yapım koşullarını reddetmesidir. Çünkü *Kameralı Adam* (1929) filminde Vertov, filmin yapım sürecini yani işin mutfağını da filmin anlatısına dâhil ederek klasik anlatılı filmlerde gizlenen ve gerçeklik yanılsaması yaratılarak izleyicin özdeşleşmesini sağlayan yapıyı da kırmıştır. Vertov'un derdi, "bu dünyanın görsel kaosunun içinde kamerayı bir araştırma aracı olarak kullanmaktı; bunu başarmak için, kameranın insan gözünün sınırlarından özgür olması gerektiğini düşünüyordu" (Armes, 2011: 43). Bu anlamda baktığımızda Vertov'un Sinema-Göz'ü klasik anlatı sinemasına karşı ilk önemli karşı duruştur. Bunda yönetmenin bakış açısı ve benimsediği üslup kadar bu anlatıyı destekleyecek ekipman teknolojisinin varlığı da önemli bir unsurdur. Benzer bir şekilde Sinema-Göz manifestosunun izinde giden ve teknolojik gelişmelerle bağlantılı olarak 1960'lı yıllarda Fransa, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz anlayışları ortaya

çıkmıştır. Bu anlayışların ortaya çıkmasına neden olan gelişimeler ise çekim ekipmanlarının küçülmesi ve taşınabilir hale gelmesidir. Ancak tüm bu gelişmelerin temelinde aktüel çekimlerle diğer kitle iletişim araçlarından ayrılan televizyonun varlığı da söz konusudur. 16 mm kameralar ve nagra marka ses kayıt cihazlarıyla yönetmenler bir televizyon muhabiri gibi olayları veya gündelik hayattaki gelişmeleri yakından takip etmeye başlamışlardır. Dolaysız-Sinema ve Sinema–Gerçek anlayışları birbirine benzer gibi görünseler de yönetmenlerin konuya yaklaşımları açısından farklılık gösterirler. Çünkü Dolaysız-Sinemada yönetmen olaylara müdahale etmeden adeta "duvardaki sinek" gibi gözlemci bir tavır benimserken Sinema-Gerçekte yönetmen gözlemci bir tavır benimsemesinin yanı sıra katılımcı bir tavır benimseyerek olaylara ve durumlara müdahale etmekte zaman zaman toplumsal oyuncuları kışkırtma yolunu tercih etmektedir. Musser iki yaklaşım arasındaki farkı şu şekilde açıklar:

> *"Bu yaklaşımlara doğrudan sinema (cinema direct) ve sinema gerçek (cinema verite) etiketleri yapıştırılmıştır. Bu terimler farklı vurgular içeriyordu; doğrudan sinema gözleme dayalı yöntemleri, sinema gerçek ise daha karşılaştırmalı bir yaklaşımı çağrıştırıyordu. Ne var ki pratikte sinema gerçek sinemacılarının katılımcı gözlemci olarak çalıştıklarını hesaba katmanın daha yararlı olduğu genel olarak kanıtlanmıştır. Kamera önündeki mekâna girip konuyu kışkırtan sinemacıya vurgu en çok Fransız Sinema Gerçek'e özgüdür (2008: 597).*

Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz anlayışlarının hepsinde amaç gerçekliğe dolaysız yaklaşmaktır. Bunun içinde taşınabilir çekim ekipmanlarını kullanmışlardır. Ekipmanların sağladığı imkânlar nedeniyle kalabalık ekiplerin yerini daha küçük ekipler almaya başlamıştır. Çünkü yönetmen aynı zamanda kameramandır. Kamera, yönetmenin bir parçası haline gelmiş, böylece gerçekleşen olayı veya gündelik hayatı

uzun süre kendi gözünden kaydetmeye başlamıştır. Yani yönetmen kamera-insana dönüşmüştür. Kendi kadrajını kendi kullandığı kamerayla belirlemektedir. Bu durumda kameraman (aynı zamanda yönetmen) ve sesçi ile belgesel film çekilebilir hale gelmiştir. Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz yönetmenleri geleneksel set hiyerarşisini ekipman teknolojisindeki gelişmelerle kırmışlardır. Yönetmen adeta kamera-insana dönüştüğü için stilize estetiğin yerini kameranın sarsıntılı olduğu, zaman zaman ters ışığa düşüldü kusurlu bir estetik almaya başlamıştır. Başka bir ifadeyle, yönetmenler görüntünün biçimsel yapısından çok kamera-insanın önünde gerçekleşen olayın içeriğine odaklanmış ve olanı olduğu yerde tüm gerçekliğiyle kaydetme yolunu benimsemişlerdir. Roy Armes'ın da ifade ettiği gibi, "kamera yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araçtır. Kamera yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir güçle gözler önüne serebilir" (Armes, 2011: 20). Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz yönetmenlerinin de yaptıkları tam olarak budur. Kamera-insana dönüşen yönetmen kimi zaman olaylara müdahale etmeden gözlem yaparak kamerasıyla notlar alırken, kimi zamanda olaylara veya gündelik hayata katılarak notlar alır. Her iki durumda da yönetmen olaylara başkasının kadrajından değil kendi kullandığı kameranın kadrajından bakar. Yani "kamera ne karakterin içindedir ne de onu dışarıdan seyrediyordur, neredeyse karakterin kendisi olur (Deleuze'den aktaran Frampton, 2013: 40). Böylece yönetmen görünen gerçekliğin altındaki hakikati ortaya çıkarmaya çalışır.

Dijital Taşınabilir Ekipmanlar ve Sinema Anlatısına Etkisi

Dijitalleşme sözcüğü günümüzde neredeyse hayatın her alanında kullanılır hale gelmiştir. Bilgisayar ve ağ teknolojilerindeki gelişmeler sonucunda ortaya çıkan, 1'ler ve 0'lardan oluşan sayısal kodlar ve algoritmalardan oluşan dijitalleşme, teknolojik bir gelişme olmasının yanı sıra gündelik yaşama ve sanata da yön vermeye başlamıştır. Küresel sistemin kültürel bir mecrası olarak dijitalleşme ve internet bir toplumsal formasyonu ifade eden ağ toplumunun yükselişine öncülük etmiştir (Aytaş, 2016: 402). Clarke'ın da ifade ettiği gibi "dijital, sözünü ekonomik ulaşılabilir teknoloji ve cihazları anlatmak için kullanıyorsak eğer, üretilen içeriğin çeşitlilik ve yelpazesindeki belirginliği yok sayamayız. Bu pek çok yaratıcı sesin artık kendisine eskisinden çok daha kolay yer bulabileceği anlamına gelmektedir" (Clarke, 2012: 193). Clarke'ın da söylediği gibi, dijital teknolojinin gelişmesi amatörler dâhil olmak üzere herkese var olma ve kendini gösterme imkânı vermiştir. Yani üretim ve gösterim alanında daha demokratik bir ortam sunmuştur. Örneğin, büyük bütçeli filmlerin efektlerini amatörler kendi bilgisayarlarında yapabilir hale gelmişlerdir. Henry Jenkins, internetin ve dijital teknolojinin amatörler üzerindeki etkisini şu şekilde değerlendirir: "İnternet, amatör kültürel ürünler için yeni ve güçlü bir dağıtım kanalı sağlar. Amatörler onlarca yıldır ev yapımı filmler üretiyorlardı, bu filmler şimdi halka açılıyor" (Jenkıns,2016: 200). Jenkins'ın da ifade ettiği gibi, dijital ekipmanlar ve dijital platformlar sayesinde amatörler sadece üretmekle kalmamış, aynı zamanda seslerini de duyurabilecekleri çok sayıda mecraya da sahip olmuşlardır. Bu nedenle dijitalleşmeyle birlikte film üretim, dağıtım ve gösterim biçimleri de

değişmeye başlamıştır. Klasik anlamda bilinen akışın (yapım, dağıtım, gösterim) yerini tüm süreci elinde bulunduran yönetmen almaya başlamıştır. Başka bir deyişle, yönetmenler, filmlerini hiçbir aracı olmadan dünyanın herhangi bir yerindeki izleyiciye ulaştırma imkânına sahip olmuştur. Bu anlamda kuşkusuz en önemli mecra YouTube dur. "YouTube taban medyasının üretimi ve dağıtımı için temel bir site olarak – katılımcı kültürün yeni biçimlerinin ortaya çıkışının neden olduğu ticari kitlesel medya operasyonlarının bozulmasında adeta patlama merkezi olarak – ortaya çıktı (Jenkins, 2018: 392).

Üretim ve gösterim alanındaki gelişmeler amatörleri gün yüzüne çıkarırken profesyonel film yapımcıları içinde yeni olanakların ve estetik anlayışların kapılarını aralamıştır. Bu anlamda Yıldız Savaşları serisi gibi büyük bütçeli ticari filmlerin yanı sıra Art House ve belgesel filmlerin yönetmeleri için de önemli bir değişim dönüşüm olmuştur. Konumuz taşınabilir alıcılar ve kamera-insana dönüşen yönetmenler olduğu için sinemanın stilize estetiğini temsil eden James Cameron ve George Lucas gibi yönetmenlerden ve anlayışlarından daha çok Dogma 95 akımına bakmamız konunun açıklanması açısından daha faydalı olacaktır. Belton'un da ifade ettiği gibi "George Lucas'ın ve Vinterberg'in dijital teknolojiyi kullanma biçimleri birbirinden farklılık göstermektedir. Lucas, yarattığı dünyanın merkezine izleyiciyi yerleştirmektedir. Vinterberg ise el kamerası ile izleyiciyi perdedeki dünyanın dışına itmektedir" (Belton'dan akt. Parsa & Akçora, 2016: 227). İki anlayışta dijital teknolojiyi kullanmalarına rağmen Vintenberg, yabancılaştırıcı bir unsur olarak kullanırken, Lucas, özdeşleştirici bir unsur olarak kullanmaktadır.

Dogma 95 akımı uygulayıcıları çözünürlükleri oldukça düşük olan ve 35mm filmlerle tanımlanan sinema estetiğinden

daha çok video estetiğine yakın görüntüler çeken DV kameraları kullanmalarına rağmen, tıpkı Sinema-Göz, Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz gibi teknolojinin getirdiği imkânlarla ana akım sinemaya karşı meydan okumuşlardır.

Dogma 95 uygulayıcılarından *Şölen* (1998) filminin görüntü yönetmeni Anthony Dod Mantle dijital kameraların sinema estetiğine ve anlatısına katkısını şu şekilde açıklar:

> *Bu kamerayla sinemada daha önce görmediğim hareketleri yapabileceğimi fark ettim. Şölen'i diğer filmlerden ayıran özelliği bu çağda kamera kullanımını tamamen yeniden yapılandırması ve film yapım tekniklerini değiştirmesiydi. Bu yaratıcılık film yapım tekniklerine yeni bir boyut getirmiştir (Side By Side, 2012).*

Dogma 95 akımı uygulayıcılarını kendinden önce ortaya çıkan benzer (sinema-gerçek, dolaysız-sinema ve arı-göz) akımlardan ayıran özellik, yönetmenin kamerayı kullanmasının yerini görüntü yönetmeninin kamerayı kullanmasının almasıdır. Burada kamera yönetmene ve oyunculara özgür bir alan sunarken kamera yönetmenin bir parçası değil gerçekleşen olayı kaydeden görüntü yönetmeninin bir parçasıdır. Ayrıca kimi sahnelerde (Şölen filmindeki dans sahnesi) yönetmen kamerayı oyuncuların ellerine vermiş çekimleri onlar yapmıştır. Burada da oyuncular birer aktör olmaktan çıkarak kamera-insana dönüşmüşlerdir diyebiliriz. Dogma 95 yönetmenleri stilize estetikten uzak durmuşlar, filmleri kurmaca bir hikâye etrafında şekillenmesine rağmen belgesel sinemanın enstrümanlarından fazlasıyla faydalanmışlardır. Tıpkı belgesel filmlerde olduğu gibi oyuncunun kamerayı takip ettiği anlayışın yerini, kameranın oyuncuyu takip ettiği anlayış almıştır. Görüldüğü gibi teknolojiye bağımlı bir sanat olan sinemada, teknolojiyle bağlantılı ortaya çıkan çok sayıda akım ve anlayış olmuştur.

Kuşkusuz dijital taşınabilir ekipmanlar tıpkı Dogma 95 akımında olduğu gibi dünyanın farklı ülkelerindeki sinemacıları cesaretlendirmiştir.

Dijital taşınabilir ekipmanların en önemli etkilerinden biri de düşük bütçelerle film üreten ve ana akım sinema karşısında üvey evlat muamelesi gören belgesel sinemacılara olmuştur. Özellikle 2000 yılından sonra belgesel film üretiminin ve izleyicisinin artması belgesel sinemaya olan ilgiyi arttırmıştır. Bunda belgesel film yapımcıları ve yönetmenlerinin dijital taşınabilir kameralara kolaylıkla ulaşabilmeleri oldukça etkili olmuştur. Küçük bir DSLR veya aynasız fotoğraf makinesi aracılığıyla tüm görüntüleri tek başına bir kişi çekebilir hale gelmiştir. Bunun yanı sıra gimbal ve osmo gibi çekim ekipmanlarının geliştirilmesi yönetmenin hareket alanını geliştirdiği gibi görüntü kontrolü üzerindeki hâkimiyetini de arttırmıştır. Kamera, çekim yapan kişiyle bütünleşmiş, onun bir parçası haline gelmiştir. Özellikle mobil cihazların yüksek kalitede görüntü çekmesi ve aynı anda arayüz üzerinden düzenlenebilir hale gelmesi tam manasıyla yönetmeni kamera-insana dönüştürmüştür. Ulus Baker'in de ifade ettiği gibi, "video her şeyi alıntılayabilir, sinemadaki ritimleri algılayabilir, karşılaştırabilir, birbirine çarpabilir, tokuşturabilir, birbirinden sökebilir, ayırabilir, yeni bağlantılar kurabilir ve bunun üzerine yeni bir anlatı da oluşturabilir" (Baker, 2015: 277). Yani dijital çekim ekipmanı teknolojindeki gelişmeler aynı zamanda yönetmenlerin üsluplarını şekillendirmiş ve yeni anlatı formlarının ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Önemli bağımsız film yapımcılarından biri olan Jason Kliot dijital kameraların şu fikri ortaya çıkardığını ifade eder: "Evet bekle bir saniye. Eğer bütçemizi düşürürsek yönetmen ve yapımcı olarak daha özgür oluruz. Bütün kontrolü ve yaratıcılığı yönetmene veriyoruz. Bu kameralar belgesel ve haber görüntüleri nedeniyle ben buradayım hissi

yaratıyor" (Side By Side, 2012). Kliot'un söyleminden yola çıkarak şöyle bir değerlendirme yapılabilir: Dijital el kameraları veya taşınabilir mobil cihazlarla çekilen görüntüler, izleyicinin daha öncesinden sosyal medya ve dijital mecralardan alışkın olduğu amatör çekim hissiyatını ortaya çıkardığı için izleyicinin, izlediği görüntünün gerçekliğine dair inancını da arttırmaktadır. Bu nedenle kurmaca film yönetmenleri izleyicinin üzerindeki gerçeklik algısını ve inandırıcılığı arttırma düşüncesiyle bilinçli olarak sarsıntılı kamera hareketleri veya cep telefonu kayıtlarını kullanmaktadır. Kusurlu(sarsıntılı) görüntünün günlük yaşam içinde bilinçsizce gerçekleştirilmiş anlık bir kayıt gibi görünmesi izleyiciyi etkilemektedir.

Dijital Çağda Bir Kamera-İnsan: Oradan Oraya Agnes Varda

2000 sonrası dönemde dijital taşınabilir çekim ekipmanlarının yaygınlaşması ve kullanımının kolaylaşması ile belgesel film yönetmenleri için farklı anlatım olanaklarının kapısı aralanmıştır. Kuşkusuz bu dönemin en önemli isimlerinden biri Fransız Yeni Dalga Sinemasının babaannesi olarak bilinen Agnes Varda'dır. Varda, dijital çekim ekipmanlarının olanaklarından faydalanarak tek başına dev bir ekip olmuştur. *Toplayıcılar ve Ben* (2000), *Agnes'in Plajları* (2008) ve *Oradan Oraya Agnes Varda* (2011) gibi belgesellerinde hem kamera arkasında hem kamera önündedir Varda. Dijital kamerası ile gündelik yaşamı ve seçtiği karakterleri takip ederken, sinemanın genel geçer kurallarını da alt üst eder. Bu noktada, Agnes Varda filmlerinde, kameranın sallanması, ışığın patlaması önemli değildir. Önemli olan yaşanılan durumun anlık kaydıdır. McLuhan'ın "teknoloji insanın uzantısıdır" yaklaşımı adeta Agnes Varda'da vücut bulmuş gibidir. Çünkü Varda'nın dijital el kamerası onun bir paçası

gibi her anı gözlemler ve tarihsel bağlam içinde derinlikli bir bakış açısıyla olayları bize aktarır.

Varda, benimsediği yaklaşımla geleneksel film üretim hiyerarşisinin kalıplaşmış yapısını altüst eder. Kiyarüstemi'nin de söylediği gibi, "küçük kendi kendine yetebilen dijital kameralar sinemayı sermayenin pençesinden kurtarmış, hareketli resimlerle bir hikâye anlatmak üstesinden gelinemez bir engel olmaktan çıkmıştır" (2018: 43). Varda, kalabalık bir çekim ekibiyle hareket etmek yerine minimal bir ekiple çekimlerini gerçekleştirir ve bu durum onun daha özgür hareket etmesini, ele aldığı konunun derinliklerine inmesine olanak sağlar. Agnes, benimsediği bu anlayışı *sineyazı (Cinécriture)* olarak değerlendirir. Sineyazı anlayışında yönetmen filmin tüm aşamalarıyla kendisi ilgilenir ve karar verici de kendisidir. Çoğu filminin jeneriğinde "yönetmen" yerine "Agnes Varda'dan bir sineyazı" ifadesini görürüz. Ersan Ocak'ın Murrey'den aktardığı gibi, "Varda, *sineyazı* ile yalnızca senaryoyu kastetmez. Senaryonun yanı sıra mizansen, çekim ve montajı kapsayan (yapım-öncesi, yapım ve yapım-sonrasından oluşan) üretim sürecini bir bütün olarak içine alan işlerin her birinde verilen kararlardan oluşan bütünlüklü seçmeye *sineyazı* adını verir" (Murray'dan akt. Ocak, 2019: 233). Başka bir ifadeyle, yönetmen çok yönlü bir bakış açısıyla kamera-insana dönüşür. Kamera-insana dönüşen Agnes Varda gündelik yaşamı tüm sadeliğiyle kayıt altına alır. Sürekli devinen kamera, kendi sinematografik dilini oluşturur. Filmlerinin amacının sinemanın olanaklarını kullanarak hisleri ve duyguları açığa çıkarmak olduğunu söyleyen Varda, bunu gerçekleştirebilmek için el kamerasıyla karakterlerinin doğal hallerini kaydeder. "Bir olayın sinematografik tanıklığı, ancak olayın meydana gelme anında yakalanan film görüntüleri ile gerçekleştirilebilir" der Bazin (2013:152). Bu nedenle bazen katılımcı bir anlayışla karakterlerini yönlendirirken bazen de

gözlemci bir anlayışla karakterini dışardan izler. Varda, *elinin, gözünün ve sesinin uzantısı olan dijital kameraların oldukça fantastik olduğunu, stroskobik, narsis ve hatta hipergerçekçi olduğunu* söyler. Bu noktada yönetmen için kamera bir göz ve anlatıcıya dönüşmektedir.



Görsel 1. *Toplayıcılar ve Ben* (2000), Agnes Varda

Örneğin, *Toplayıcılar ve Ben* (2000) filminde elindeki kamerası ile kendi saçını taramasını, aynadaki yansımasını ve yaşlanmış ellerini kayda alarak hikâyeye dâhil eder. Kamerasını toplayıcılıkla geçimini sağlayan insanların gündelik yaşamına çeviren Varda, el kamerasıyla kendisi de bir görüntü toplayıcıya dönüşür. Ancak toplayıcılık meselesini yüzeysel bir anlatımla değil, tarihsel gelişimi bağlamında ele alarak derinlikli bir bakış açısı sunar. Benzer şekilde *Agnes'in Plajları* (2008) filminde de *küçük el kamerasını aldığını ve çocukluğunun geçtiği eve doğru yola çıktığını* söyler. Daha sonra el kamerasıyla o dönemde yaşadığı evi çekerek anılarını anlatır. Bu sırada bazen kamerayla görüntüleri çok kötü çektiğini de söyler. Aslında buradaki temel mesele Varda'nın sinemanın kabul görmüş kurallarının dışına çıkması durumudur. Çünkü Varda'nın dijital el kamerası sürekli yeni bir üslup arayışı içindedir.

Dijital "video kamera, zaman-imaja dalmış bir 'beden' dir; saf algının sürekli varyasyon halindeki akışlarını kaparak ve kristalleştirerek kendi aralığını yaratan ve maruz kalınan eylemlere bağlı olarak az ya da çok geciktirilmiş bir 'eylemi' inşa eden beden" (Lazzarato, 2017: 36). Agnes Varda içinde dijital kameralar, benzer bir durumu ortaya koyar. Kamera, zaman-imaja dalmış bir "beden" gibidir. Dijital kamerasıyla her anın görsel notunu alan Varda için o anda yaşanan olay önemlidir ve gerçek kişiler yani "toplumsal oyuncular" gündelik yaşamlarına müdahale edilmeden kayıt altına alınır. Kracauer'in de ifade ettiği gibi, kameranın hiçbir kısıtlama olmaksızın kendi yolunu izlemesi erişilemeyen fenomenleri kaydetmesine olanak tanır (Kracauer, 2015: 406). Kameranın Agnes Varda'nın gözü gibi her yerde olması ve uzun süre kesintisiz kayıt yapmaya imkân tanıması, *Toplayıcılar ve Ben* (2002)'de olduğu gibi kıyıda köşede kalmış insanların yaşamlarını detaylı bir şekilde anlatmasını sağlamıştır. Burada Varda kendisini diğer insanlardan farklı görmez. İnsanlar yaşamlarını devam ettirmek için toplayıcılık yaparken, Varda da filminin dramatik yapısını kurmak için görüntü toplamaktadır. Bu durum Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmini akla getirmektedir. Dönemin Sosyalist anlayışıyla da bağlantılı olarak Vertov, kendisini diğer çalışan insanlardan farlı görmez herkes işini yaparken Vertov'da kendi filmini tamamlamak için günlük yaşamdan görüntü toplamaktadır. Temelde herkes sistemin içerisinde birer işçidir ve kimsenin kimseden bir farkı yoktur.

Varda filmlerinin en önemli unsurlarından biri de sestir. Varda, kendi kullandığı kamerasıyla anlık röportajlar yapmakta, toplumsal oyuncuların duygu ve düşüncelerini bir muhabir veya sinema-gerçek yönetmeni gibi aktüel çekimlerle almaktadır. Toplumsal oyuncuların seslerini yaptığı röportajlarla filmlerinde vermektedir. Ancak burada en önemli

mesele Varda'nın görüntüsüyle olduğu kadar sesiyle de filmlerinde varlığını göstermesidir. Hatta filmlerinin anlatıcısı kendisidir. Varda'nın sesi filmlerinde bir metin gibidir. Bu anlayış aklımıza belgesel sinema kuramcısı Bill Nichols'ün açıklayıcı biçemini akla getirmektedir. Ancak açıklayıcı biçemde oldukça didaktik ve retorik bir dille üst ses (tanrısal ses) kullanılırken, Varda'nın filmlerinde durumu betimleyen ve olayları açıklayan, tarihsel bağlam içinde gerçekleşen olayları ve durumları değerlendiren bir ses vardır. Özellikle *Agnes'in Plajların* da (2008) kendi yaşam öyküsünü, filmlerini, yaşadığı mekânları ve dostlarını kendi sesiyle betimleyerek anlatır. Yani didaktik bir üslup kullanmaz. Bu nedenle Varda'nın filmlerinin tek bir biçem altında değerlendirilmesi doğru olmaz. Dijital el kamerasıyla kimi zaman gözlemci bir tavır benimserken, kimi zaman sesi ve görüntüsüyle katılımcı bir tavır benimser. Bazen de belgesel sinemanın yapısını esneterek türsel sınırları ortadan kaldırır. Bu anlayışın gerçekleşmesinde taşınabilir ses ve görüntü ekipmanlarının varlığı etkili olmuştur. Çünkü taşınabilir dijital kameraların eş zamanlı ses kaydetmeye olanak tanıması Varda'nın bir ekip olmadan görüntüyü ve sesi kendisinin kaydetmesine ve düşüncelerini aktüel çekimlerle kendisinin yansıtmasına imkân tanımıştır. Bu sayede toplumsal oyuncuların yaşamına kolaylıkla dâhil olabilmiştir. Çünkü Varda'nın filmleri, doğallığı, samimiyeti ve içtenliği ile ön plana çıkmaktadır. Bunu kalabalık bir çekip ekibiyle gerçekleştirmesi imkânsızdır. Kimi zaman çekim süreçlerini ve kurduğu sinemasal dünyayı izleyicilere anlatmasına rağmen bu izleyiciyi rahatsız etmez. Pezzella'nın da ifade ettiği gibi, "bir filmin bütün üretim ve dağıtım aşamalarında, teknik aygıtın her daim varlığı, görüntülerin üretilme ve algılanma biçimleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir" (Pezzella, 2006: 16-17). Varda bilinçli olarak arada film işinin mutfağını izleyiciye göstermektedir. Ayrıca

yanlışlıkla kayda aldığı, biçimsel anlamda kötü olduğunu düşündüğü bir görüntüyü filmin anlatısı içinde kullanabilmektedir. Çünkü bu görüntü doğallık ve samimiyet içermektedir. Daniel Frampton "sinemanın asla gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olmadığını ve böyle olmaktan her geçen gün biraz daha uzaklaştığını söyler" (Frampton, 2013: 11-12). Toplumsal oyuncuları gündelik yaşamlarında aktüel çekimlerle takip eden Varda'nın kayıtları, basit ve dolaysız bir üretim değildir. Varda'nın seçtiği karakterlerden, kamera açılarına kadar müdahalesi söz konusudur. Sonuçta kameranın arkasında bir göz vardır. Bu göz kamera-insanın gözüdür. Yani gerçeklik yaratıcı bir bakış açısıyla yorumlanarak izleyiciye aktarılmaktadır.

Agnes Varda'nın İzinde Yeni Kamera-İnsanlar Olabilir Mi?

"Sinema dünyanın bir "imaj" akışı olduğunu ve bu imajlar dünyasının sürekli bir varyasyon gösterdiğini açığa çıkarmıştı, şimdi video teknolojisi ise bu akışları yersizyurtsuzlaştırır" (Lazzarato, 2017: 71). Günümüz dijital teknolojisiyle birlikte bu durum bir adım daha ileriye gitmiş, imajlar yersizyursuzlaşırken, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun anlaşılması da zorlaşmaya başlamıştır. Dijital teknoloji hem içerik üretimi hem de tüketimi boyutunda bireylerin durumunu değiştirmiştir. Yeni medya mecraları ve arayüzler içeriğin pasif bir şekilde izlendiği mecralardan çıkarak, içeriğin oluşturulduğu, izleyicinin katılımcıya dönüştüğü alanlar haline gelmiştir. Bu noktada tıpkı Agnes Varda'nın sineyazı anlayışında olduğu gibi yeni nesil genç sinemacılar veya görsel içerik üreticileri yapımlarının tüm süreçlerini (çekim, dağıtım ve gösterim) kendileri üstlenmeye başlamışlardır. Medya yakınsamasıyla ortaya çıkan bu durum tüm medya mecralarını birbirine yaklaştırmıştır, böylece yeni nesil genç sinemacılar

seslerini daha rahat duyurma imkanına kavuşmuşlardır. Yani Jenkıns'ın da ifade ettiği gibi "medya tüketicilerinin işi eskiden sessiz ve görünmezken, yeni tüketiciler artık daha sesli ve alenidir (2016: 32-40). Tüketiciler, dijital mecraların verdiği imkanlarla üretim sürecine katılırken aynı zamanda karar verici konuma da gelmişlerdir. Burada yeni nesil genç yönetmenlere baktığımızda ellerinde çok fazla imkânın olduğunu söyleyebiliriz. Yeni Dalganın babaannesi olarak bilinen Agnes Varda ilerlemiş yaşına rağmen dijital teknolojinin olanaklarından faydalanmış ve sinemasını şekillendirmiştir. Kamerayı kendisinin bir parçası olarak gören Agnes Varda için dijital kameralar yaratıcılığın önemli bir parçasıdır. Çünkü film yapım koşullarını basitleştirmiş ve neredeyse herkesin film yapabileceğine dair bir anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu oldukça önemlidir. Çünkü günümüzde yeni nesil genç yönetmenlerin teknolojiye ulaşmaları oldukça kolaydır. Burada teknolojinin sağladığı imkanlar kadar kişinin yaratıcı bakış açısıda önemlidir. Çünkü teknolojik cihazları aygıta dönüştürecek olanlar kameranın arkasındaki gözlerdir. Yaratıcı bir bakış açısı olmadığı sürece sadece çözünürlüğü yüksek olan ama dramatik yapısı zayıf, derdini anlatamayan, filmden daha çok görüntülerin bir araya geldiği bir video parçacığı ortaya çıkacaktır. Bu nedenle Agnes Varda, teknolojiyi yaratıcı üslubunu açığa çıkarmak için kullanmıştır. Tıpkı bir ressamla tuvali, müzisyenle bağlaması gibi yönetmenle kamerası arasında bir bağ vardır. Bu sadece kameranın teknik bir takım ayarlarını yapmak değildir. Mike Figgis bu durumu şu şekilde ifade eder: "Sizinle sanatsal vizyonunuz arasındaki bağlantı olacak bir şeyi kutudan çıkardığınız zaman, onunla aranızda bir ilişki kurmazsanız eğer –onu bir obje olmaktan çıkarıp kendinizin bir uzantısı haline dönüştürmezseniz – o zaman ne kendinize bir sinemacı diyebileceğinizi, ne de en iyi sonucu elde etmeyi gerçekten

umabileceğinizi düşünmüyorum (Figgis, 2014: 15). Alıcıyla, yönetmen arasındaki bu bağ sayesinde yönetmen bir kamera-insana dönüşmektedir. Çünkü kamera, onun duygu ve düşüncelerini açığa çıkaran önemli bir uzantıya dönüşmektedir. Günümüzde cep telefonu teknolojilerinden tutunda dijital kamera teknolojilerine kadar çok sayıda ekipman insanların parçası olmuş durumda ancak bir kişiyi kamera-insan olarak nitelendirebilmemiz için, kendi uzantısı haline gelen görüntü alma araçlarını bir anlatı kurmak için kullanması gerekir. Yani cep telefonuyla veya dijital kamerasıyla görüntü çeken herkesi kamera-insan olarak değerlendiremeyiz. Eğer bu şekilde bir değerlendirme yaparsak o zaman Baudrillard'ın Andy Warhol'un sanat anlayışı için ifade ettiği söylem ortaya çıkar "Ben bir makineyim, ben bir hiçim". "Ben işlemselliğin kendisiyim!" (2018: 58). Ancak bizim burada ele aldığımız durum yönetmeni bir mekanik araç olarak görmez. Yönetmenin vücudunun uzantısı olan kamera yaratıcı bakışı ortaya çıkaran bir aygıttır. Bu nedenle kamerayı salt bir görüntü kaydedici olarak görmeyen Agnes Varda kamera-insan olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle dijital teknolojinin içine doğan yeni nesil sinemacılar için teknoloji çok sayıda olanağın kapısını aralamaktadır. Ancak ne zaman teknolojik cihazları araç konumundan çıkararak birer aygıta dönüştürülürlerse o zaman kamera-insan olarak değerlendirilebilirler. "Klasik (hatta sibernetik) bir perspektiften bakıldığında teknoloji, vücudun bir uzantısıdır" (Baudrillard, 2012: 151).

Sonuç Yerine

Her dönemde yenilikçi bir sinema diline sahip olan ve sinemanın kalıplaşmış kurallarını esneten Agnes Varda, dijital teknolojinin hüküm sürdüğü 2000'li yıllarda film üretmeye devam etmiş, türsel sınırları ortadan kaldırarak belgesel-

kurmaca etkileşiminin iç içe geçtiği filmler yapmıştır. Dijital teknolojisinin imkânlarından faydalanarak kendi özgün sinema dilini farklı bir boyuta taşımıştır. Yıllar önce ortaya koyduğu *sineyazı (Cinécriture)* anlayışı, dijital dönemde Agnes Varda'nın filmlerinin üzerinde yönetmen izinin daha da baskın hale gelmesine olanak tanımıştır. Çünkü dijital teknolojiyle ortaya çıkan küçük el kameraları Agnes Varda'nın bir parçası olmuş, Varda bir kamera-insana dönüşmüştür. Sürekli devinen kamera Agnes Varda'nın eli, gözü ve kulağı gibi onun ve çekim yaptığı toplumsal oyuncuların duygularını açığa çıkaran bir araca dönüşmüştür. Daha öncesinde de belirttiğimiz gibi dijital dönem ve dijital dönem öncesinde taşınabilir ekipman teknolojisi yönetmenlerin anlatıları ve yeni üslup arayışları üzerinde etkili olmuştur. Sinema-Göz anlayışından, Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz'e kadar çok sayıda yönetmen gerçeğe dolaysız yaklaşmak amacıyla ekipman teknolojinin sağladığı olanaklardan faydalanmıştır. Yani kameranın yönetmenin bir parçası olarak görülmesi ve gündelik yaşamın ayrıntılarını bir göz gibi açığa çıkarması yeni gerçekleşen bir durum değildir. Ancak dijital kameraların uzun süre kayıt yapmaya olanak tanımaları ve kullanımlarının kolay olması nedeniyle her an her yerde çekim yapılabilmektedir. Agnes Varda'nın yaptığı da tam olarak budur. Ancak o kamerayı salt gözlem aracı olarak görmez, kamera onun için yeni bir sinematografik dilin inşası, kaydeden, toplayan, birleştiren bir duygu ve düşünce aktarım aracıdır. Dijital kameraların oldukça fantastik olduğunu, stroskobik, narsis ve hatta hipergerçekçi olduğunu söyleyen Agnes Varda, dijital dönemde bir kamera-insana dönüşmüştür.

Kaynakça

Armes, R. (2011). Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme (Çev. Zeynep Özen Barkot), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Aytaş, M. (2016). Ağ Toplumu ve Dijital Medyada Ontoloji, Zaman/Mekân Kavramlarını Yeniden Okumak. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 399-409

Baker, U. (2015). Beyin Ekran, (Der. Ege Berensel), İstanbul: Birikim Yayınları

Baudrillard, J. (2018) Simülakrlar ve Simülasyon, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları

Bazin, A. (2013). Sinema Nedir, (Çev. İ.Şener), İstanbul: Doruk Yayınları.

Clarke, J. (2012). Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler,(Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Daniel, F. (2013). Filmozofi (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.

Faure, E. (2006). Sinema Sanatı, (Der. Metin Gönen), İstanbul: Es yayınları.

Figgis M. (2014). Dijital Film Yapmak (Çev. Cansu Sakallı &Irmak Yavlal), İstanbul: Kalkedon Yayınları

Jekıns, H. (2018). Medya Yöndeşmesinin Kültürel Mantığı, Yeni Medya Kuramları, (Ed. F. Aydoğan), (Çev. Esra Çimenci), 2. Baskı, İstanbul: Der Yay.

Jenkıns, H. (2016). "Cesur Yeni Medya" Teknolojiler ve Hayran Kültürü, (Çev. Nihan Yeğengil), İstanbul: İletişim Yayınları.

Kenneally, C. (Yön.). (2012). Side By Side (Belgesel Film). ABD. Company Films.

Kiyarüstemi, A. (2018) Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri, (Haz. Paul Cronin), (Çev. Pelin Arda), 2.Baskı, İstanbul: Redingot Yayınevi.

Koca S (2018) Yeni Türk Sinemasında Biçem. Konya: Literatürk Akademia Yayınları.

Lazzarato, M. (2017). Video Felsefe (Çev. Şule Çiltaş Solmaz), İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Musser, C. (2008). Cinéma-Vérite ve Yeni Belgesel, Dünya sinema Tarihi, (Edit. Geoffrey.

Nowell – Smith), (Çev. Ahmet Fethi), 2.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ocak, E . (2019). Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda. SineFilozofi Dergisi, 4 (8),226-248. DOI:10.31122/ sinefilozofi. 633092.

Parsa, F. A. & Akçore, E. (2016). Dijital Sinemada Yeni Anlatım Formları: Görsel Efektler, 1.Uluslararası Görsel Sanatlar ve Estetik Sempozyumu 25-28 Ağustos 2016, Greece – Chios. ISBN: 978-605-323-846-1, 219-240.

Pezzella, M. (2006). Sinemada Estetik (Çev. Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Siegfried, K. (2015), Film Teorisi (Çev. Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları.

TARİHLE BELLEK ARASINDA HADY ZACCAK VE "A HISTORY LESSON" BELGESELİ

Gökhan EVECEN*

Geçmiş, şimdiki zamana anlam vermede ve gelecek zamana dair kurguda insanın bilgi yönüyle hâkim olduğu bir olgusal alandır. İnsanlığın gelişim seyrinin moderniteyle birlikte daha hızlanması, bu dönemdeki gelişmelerin bireyler ve toplumlar üzerindeki karmaşık ve olumsuz etkileri sebebiyle geçmiş, kişilerin ve toplumların elinde yegâne kalandır ve aynı zamanda şimdiki ve gelecek zamanı anlamlandırmadaki işlevi yönüyle olağanüstü önemlidir. Soyut varlık anlamında geçmiş, bireyler ve toplumlar tarafından şimdiki zamanda gereksinimlerine göre işlendiğinden kısmen veya tamamen reddetme, seçme, ayıklama gibi işlemlere tabi tutulur. Bu anlamda geçmiş, ham halde olmayıp belli işlemler sonucunda soyuttan somuta dönüştürülmektedir. Şimdiki zamanın ihtiyacı sonucunda doğan geçmiş dolayısıyla önem derecesine göre rezerv alanda beklese de kimi zamanda hatırlanmak veya

* Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, gokhanevecen@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4767-5040

unutulmak için kendisini dayatır. Sarlo'ya göre kolayca üstesinden gelinmeyen geçmiş, bastırılmaya çalışılsa da hep oradadır ve şimdiye hem uzak hem yakındır. Anımsanmak istenmeyen bir olayı üstünde bulut gibi sürekli takip eder. İrademiz sonucundaki kararla ondan kurtulmak mümkün değildir (2012, s. 9).

Bir dönem sahip olduğu "Orta Doğu'nun Paris'i" nitelemesiyle belleklerde yer etse de siyasi tarihine bakıldığında Lübnan, kırılgan yapıya sahip toplumsal ve siyasi yapısı yüzünden çatışmalarla dolu tarihe sahiptir. Jeopolitik konumu sebebiyle Doğulu ve Batılı pek çok devletin hegemonyası altında ve anayasa tarafından tanınmış on sekiz farklı etnik ve dinsel topluluğuyla Lübnan, toplumsal bellekte yer eden pek çok olayla karşı karşıya kalmıştır. Sözü edilen sebeplerin bir sonucu olarak Lübnan'da yaşananları belgelemek, travmatik süreçlerin hemen ardından yaşanan maddi ve manevi tahribatı anlatmak, göstermek ve daha sonrasında tüm bu süreçlerle birlikte geçmişle hesaplaşma anlamında belgesel, benzer tarihlere sahip pek çok ülke gibi önemli yer teşkil eder. Lübnanlı belgesel yönetmeni Hady Zaccak, yirmiden fazla belgeseliyle Orta Doğu'da pek çok çelişki ve çatışmaya sahip Lübnan'ı anlatmaya çalışmıştır. 2009 yılında çektiği "A History Lesson" ile Lübnan'ın ortak bir tarih dersinden yani ulusal birlikten yoksun oluşuna dikkat çeker. Her etnik ve dinsel grubun kendisine ait okulları olan ülkede tarih dersinin konuları aslında ülke kurulunca bitmektedir. Ülkenin kuruluşundan itibaren ortak bir belleğe sahip olmaması sebebiyle her grup, kendisine ait bir tarihi anlatır. Yani ülkede ortak tarih değil toplumsal bellekler güçlüdür. Zaccak, Lübnan'ın tarihsel sorunlarına belgesel aracılığıyla dikkat çekmek istemektedir. Bu çalışma, Lübnan'ın toplumsal belleğine dair belgesel çalışmaları bulunan yönetmen Hady

Zaccak'ın, filmografisi ve "A History Lesson" filmi üzerinden Lübnan'ın belleğine ve tarihine odaklanmaktadır.

Tarih, Bellek ve Belgesel

Bellek ve tarih, geçmişe başvuru yapma anlamında birbirine yakın iki alan olarak karşımızda yer alır. Olick (2014, s. 180), belleği, kimliğimize yön veren etkin bir geçmişi, tarihi ise önem bakımından zayıflamış, artık organik bir bağımızın kalmadığı bir geçmiş olarak nitelemektedir. "Bireyler ve toplumlar olarak, kimliklerimizi kurup sağlamlaştırmak, bir gelecek tasarımını canlı tutmak" (Huyssen, 1999, s. 177) amacıyla hem belleğe hem de tarihe başvurulabilmektedir. Tarih ve bellek, geçmişe referans verme anlamında şimdiki zamanda gerçekleştikleri için yeniden yapılandırmada ortaklaşırken yöntem anlamında birbirlerinden farklılaşmaktadırlar. Farklılaşmanın da ötesinde belleğin müdahalelere açık ve sıklıkla değişebilen öznel bir hatırlamayı; buna karşılık tarihin belli ortak nirengi noktalarına bilinçli bir hatırlamayı işaretlediğini söylemek mümkündür. Bu yüzden de tarih, belleğe hep şüpheyle yaklaşır; bellek de tarihe düz ve empatiden yoksun bir geçmiş algısı taşıdığını ileri sürer.

Bellek, şimdiki zamanda ve kimlik yapılandırması bağlamında sürekli bir değişim gösterir. Örneğin bir olay farklı zamanlarda farklı şekillerde hissedilebilmektedir. Aynı olay bir zamanda sevindirebilirken başka bir zamanda üzüntü verebilmektedir ya da tersi durum da örneklendirilebilir. Yine başka bir örnekle bir kişi ile deneyimlenen olaydan yola çıkarak aynı kişi hakkında farklı zamanlarda farklı duygular taşıyıp yansıtabiliriz. Bu örnekler, bireysel olduğu kadar toplumsal kategoride de verilebilir (Boyer & Wertsch, 2015, s. 260, 262). Toplumlar, geçmişin belli kısımlarını alıp yeniden yorumlama eğilimindedirler ve aynı olaya dair farklı ülkeler farklı yorumlayabilir, hatta ülkede meydana gelen bir olay, ülke içindeki farklı topluluklarca farklı şekilde algılanabilir.

Hiroşima'ya atılan atom bombası felaketini Amerikalılar ile Japonların yorumlayışı farklıdır. Bir toplulukta öne çıkan hatırlanan geçmiş, başka toplulukça hatırlanmayabilir de (Doyuran, 2017, s. 35) Belleğin bu özelliğinden dolayı özellikle toplumsal bellekteki zamana bağlı olarak değişikliklerin, tarih yazımına olumsuz bir etki yansıtabileceği ifade edilebilir.

Her iki alan da bu diyalektik gelişimle beraber birbirlerine daha çok temas etmekte ve daha çok yakınlaşmaktadır. Karaarslan'a göre toplumsal belleğin ilk kuramcısı Halbwachs'ın ortaya attığı tarih ile bellek arasındaki karşıt konumlanma, aynı zamanda Halbwachs'ın yaşadığı dönemle de bağlantılıdır. Zira o dönemdeki egemen anlayış pozitivizmdir ve bundan dolayı da belleğin daha dar ve öznel bir hatırlamayı, tarihin ise evrensel, nesnel bir geçmiş yazımı kaygısını taşıması gibi keskin bir ayrımın mevcudiyetini ifade eder (2017, s. 34-35) Yirminci yüzyılın sonlarında tarih yazma anlayışında görülen sözlü tarih, sosyal temsiller, biyografiler, kayıtlar gibi pek çok yeni uygulamalar, büyük ölçekli tarih yazımından mikro ölçekli tarih yazımına geçişte bir değişiklik söz konusudur (Bilgin, 2013, s. 27). Buradan da tarihin, pek de güvenmediği bellekten kendisini muhafaza etmek ve kuşaktan kuşağa aktarma suretiyle faydalandığını söylemek mümkündür (Özaloğlu, 2017, s. 18).

Ancak tarih yazımı da manipülatif özellikler taşımaktadır. Ulusal tarih yazımında örneklerle sıklıkla karşılaşacağı üzere tarih, ideolojik ve hegemonik ağlar altında yazılabildiğinden onun nesnel, değişmeyen bir yapı taşıdığını söylemek zordur. Ulusal bir resmi tarih yazımında kişisel ve toplumsal belleklerin baskılanması, manipüle edilebilmesi, sadece güçlü toplumsal belleklerden faydalanılması gibi uygulamalarla karşılaşılmıştır. Ortak belleğe dayalı ulusal bir kimlik oluşturma gayreti, ulus ideolojisinin eski bir geçmişe sahip

olmaması sebebiyle geçmişten faydalanmada kesintiler, problemler yaşanabilmektedir. Bu yüzden ulusal tarih yazımı kimi zaman toplumsal belleklere başvurabilmekte ve bu yüzden de değişiklikler taşıyabilmektedir. Başaran İnce'ye göre toplumsal bağların kuvvetlenmesi, gruba aidiyetin güçlendirilmesi sebebiyle ortaklaşabilecek geçmiş noktalarının ön plana çıkartılması, bunlar üzerinde anlatılar inşa edilerek vurgulanması bireyleri ve toplumu ikna edebilmektedir. Toplumsal belleğin ortak bellek için taşıdığı bu potansiyel işlev, tarih için resmiyete büründürülerek ve bilimsellik zırhıyla kuşandırılarak kalıcı kılınabilmektedir (Başaran İnce, 2010, s. 13).

Yine ulusal tarih yazımında belleğin önemli bir özelliği olan unutmayı da göz ardı etmemek gerekir. Nitekim tarih, hatırlanması istenen olgulardan, dolayısıyla icat edilen bir geçmişten oluşmaktadır. Renan'ın bu kapsamda ulus tartışmalarında öne sürdükleri görüşler geçerliliğini korumaktadır. Ona göre unutma veya yanıltma, ulus oluşumu için önemli bir unsur taşıdığından tarih araştırmalarının güvenilirliğini sorgulatır. Ulusu oluşturan toplumlar, ulusal kimliğe dahil olmak amacıyla kendi geçmişlerini unutmayı seçerler. Örneğin hiçbir Fransız vatandaşı, önceden Burgond, Alain, Taifale veya Vizigot olduğunu anımsamaz. Ya da hepsi yüzyıllar öncesinde gerçekleşen katliamları hatırlamaz (1946, s. 103-105). Ulus devletler ve siyasi ideolojiler, geçmişi ve geleceği yönlendirebilen belleğin gücünü kavramışlar ve belleği manipüle etmeye çalışmışlardır (Garde-Hansen, 2011, s. 25) (Hunt, 2010, s. 110). Modernist açıdan ulusun kurulması, aynı zamanda ortak bir belleği ve imgelemi icat etmek anlamına gelir. Ulusu meydana getiren mikro kültürlerin, "geriye ve ileriye yönsemeli (retrospektif ve prospektif)" belleğe sahip olmaları beklendiğinden ulus devletler ütopik bir gelecek ile şanlı geçmiş kurgularlar (Başaran İnce, 2016, s. 38).

Kültürel bellek kuramının öncüsü Jan Assman, tarih kitaplarının halkın modern yurttaşlara dönüşmesini ve ulus devletin omurgasının oluşmasını sağlayan önemli ulusal bellek araçları olduğunu söylemektedir (2008, s. 64-65). Geçmiş tartışmalarının sağlıklı bir zeminde yapılamaması sonucu belleklerin çatışması, tarafların sürece yayılan ortak gelecek projeleri ve tarihin katkılarıyla beraber engel veya tehdit olmaktan çıkar ve ortak bellek için adım atılmış olur. Avrupa Birliğinin yanı sıra Almanya ve Fransa'nın ortak ve tek bir tarih kitabı yazmaları gibi girişimler söz konusu duruma örnek olarak verilebilir (Bilgin, 2013, s. 37).

Yaratılan şanlı geçmişe ve öteki bir düşmana sahip (Susam, 2015, s. 37), sınırları ve egemenliği belli, hayal edilen cemaat (Anderson, 2014, s. 20) olarak tariflenen ulus devletler, küreselleşme ile birlikte geçmişe oranla daha çok tartışılır olmuştur. Küresel anlamda kimliğin önem kazanmasıyla beraber toplumsal belleğe sahip topluluklar, oluşturdukları ulusal kimliğin sorgulanmasına da yol açtıkları söylenebilir. Nitekim kimliğin oluşum süreci de tıpkı bellek gibi belli kurgu aşamalarından geçer ve bütünlüklü bir anlatıya dönüşür. Toplumsal belleklerin kimlik edinim süreçleri tutarlı bir anlatıya sahip bütünlük gerektireceğinden ulusal kimlikle karşı karşıya kalabilmektedirler. Örneğin travmatik olaylarla dolu geçmişe sahip bir toplumsal belleğin, resmi tarih içerisinde kendisine yer bulamaması ya da kendisini ifade edecek bir mecra bulamaması sebebiyle ulusal kimlikle olan aidiyeti azalabilmektedir. Bilgin'in deyişiyle "bir yandan ulusal romanın eksiklikleri, boşlukları ve çelişkileri; öte yandan cemaatlerin kendi kimliklerini tesis için, daha önce ulusun kuruluş aşamasında yapılanların aynısını yapma eğilimi, bellek savaşlarını beslemekledir (Bilgin, 2013, s. 35). Bu sürecin de elbette başka sonuçlarının olduğu aşikardır. Etnosantrik bakışın ürünü olan milliyetçilik, mikro bağlamda etnik alana

taşmıştır. Geçmişle yüzleşme anlamında ulusal milliyetçilik kadar etnik milliyetçiliğin de bir engel taşıma riski barındırdığı söylenebilir.

İç savaş sonrası toplumsal bellekte siyasi kapsam oluşturmak zordur. 1995'teki Dayton Anlaşması'ndan bu yana Bosna Hersek'te siyasi durumdan dolayı hatıraların silinmesi oldukça güçtür. Boşnaklar (Müslümanlar), Sırplar ve Hırvatlar hala devlet içinde etkili bir şekilde devlet içinde devletçikler olduğu için ülke çapında can kayıplarını hatırlatan anıtlar için bir ortaklaşma sağlanamamıştır (Hunt, 2010, s. 110). Herhangi bir nedenle geçmişte hesaplaşılmamış olayların er ya da geç gün yüzüne çıkma gerçeği, psikolojiden siyaset bilimine kadar pek çok alanda ve pek çok kişi tarafından ifade edilmiştir. Sancar'ın "negatif geçmiş" olarak nitelediği travmatik geçmişle yüzleşmede, dünyadaki örnekler üzerinden de anlaşılacağı üzere unutma yerine hatırlama kültürü, önemini korumaktadır. Negatif geçmişle yüzleşme aslında bu geçmişin bugünkü zihin üzerinde kurduğu baskının sona erdirilmesi anlamına gelmektedir (2016, s. 29,146). Bu süreçte toplum barışını güçlendiren, adaletin sağlandığı, itibarın ve onurun korunduğu söylemlerin üretilmesi bakımından edebiyattan belgesel sinemaya kitle iletişim araçlarına önemli rol düşmektedir. Dolayısıyla hatırlanan geçmiş kadar geçmişin nasıl hatırlanacağı da hayati öneme sahiptir (Susam, 2015, s. 101).

Hesaplaşılmamış geçmiş, söylem düzeyine getirilip hatıraya yani temsile dönüşme gereksinimi duyar (Huyssen, 1999, s. 13). Geçmişin temsili farklı yollara sahip olsa da ortak nokta bakımından temsil edenin kendisine ve içinde bulunduğu koşullara sıkı sıkıya bağlıdır. On dokuzuncu yüzyılın sonundan günümüze kadar sinema, geçmişin temsilinde önemli bir sanat dalıdır. Disiplinler arası niteliğe sahip olması

yönüyle çoklu okuma ve yaratım pratiklerine açık sinema, yüzyıldan fazla zamandır bireyler ve toplumlar nezdinde etkili olmuştur. Bu yüzden de sinema, farklı ideolojilerin müdahale sahasına girebilmektedir. Ryan ve Kellner, tarihsel dünyanın şimdiki yapısına, işleyişine, nedenlerine ve geleceğine dair tespit etme ve hayal kurma gibi temsil gücünü elinde bulundurduğundan sinemanın politik mücadeleler alanına dönüştüğünü ifade ederler (2010, s. 38). Tıpkı bellek gibi sinema da geçmişi kendi yordamıyla ele alıp kurgular, dolayısıyla yeniden yaratır. Sinemanın bir anlatı dahilinde yeniden inşa ettiği geçmiş, insanların geçmiş algılarıyla farklılaşabilmekte, onları değiştirebilmekte veya yoksa da var edebilmektedir.

Rosenstone, tarihi ele alma biçimlerine göre filmleri ana akım drama (drama olarak tarih), belgesel (belge olarak tarih) ve yaratıcı drama (deney olarak tarih) olarak sıralamaktadır (2006, s. 14). Kurmaca filmlerden farklı olarak konularını tarihsel dünyadan alıp, kendine has biçimlerle oluşturulan belgesel filmler, tarihin görmediği olay ve kişileri merkeze alarak toplumsal belleğin korunmasına, toplumsal kimliğin oluşumunda etkin rol oynamaktadır. Susam, tarih içerikli belgesellerde yönetmenin konumunu bir tarihçi olarak ve ortaya konulan ürünü de tarihsel belge olarak görülmemesi gerektiğinin altını çizer. Konuları her ne kadar geçmişten alsa da ve belleğe dayandırarak yapsa da estetik kaygı içerisinde bir anlatı yapısıyla ortaya koyduğu için belgeselciyi tarihçi veya bilim insanı olarak değerlendirilmemesi gerektiğini söylemektedir (2015, s. 184). Belgesel sinemanın tarihle kesişiminde yer alan sözlü tarih çalışmaları, sesleri duyulmayan kişilerin seslerini duyurduğu oranda egemen tarih yaklaşımına karşı çıkış niteliği taşımaktadır. Tasarım, görüşme ve arşivleme süreçlerinin sağlıklı olarak hayata geçirilmesiyle sözlü tarih çalışmalarından pek çok belgesel film üretmek mümkündür (Balay & Ocak, 2006, s. 266, 264-265).

Sinema nasıl bellek ve tarihi kendisine kattıysa, aynı şekilde bellek ve tarih de sinemayı kendilerine katmaktadır. Geçmişi referans alan farklı türdeki filmler, tarih eğitiminde ve toplumsal belleği önceleyen grupların kendilerini ifade etmesinde kullanılmaktadır. Bu bağlamda süreç içinde bellek ile tarih arasındaki mesafenin günümüzde gittikçe azaldığını ve bu mesafenin arasında yer alan sinemanın etkili olduğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Toplumsal belleklerin kendilerini temsil ediş alanı ve ulusal ortak tarih yazımı için belgeselin önemi göz ardı edilemez. Travmalarla dolu sahip coğrafyaların başında yer alan Orta Doğu bölgesi, iç karışıklıklar ve dış müdahaleler neticesinde geçmişle hesaplaşmada yetersiz kalmıştır. Ulusu oluşturan grupların belleklerinin böylelikle diri ve güçlü olması, ortak ulusal tarihlerinin sağlıklı olarak yazılamamasını neticelendirmektedir. Toplumsal belleklerin güçlü olduğu Orta Doğu coğrafyasında ve özelde Lübnan'da belgesel, toplumsal belleklerin temsil arenası olarak konumlanmaktadır.

Lübnan'ın Belleği ve Tarihi

Lübnan, pek çok etnik, dinsel ve mezhepsel kimliğin birbiriyle çatışmalı ve birbirlerine mesafeli özelliğiyle ulusal kimlik oluşturamayan bir ülkedir. Fenike, Asur, Babil, Pers, Makedonya, Roma, Bizans, İslam Orduları, Emeviler, Abbasiler, Tolunoğulları, Fatımiler, Haçlılar ve Memluklerin egemenliği altındaki Lübnan, 1516 yılında başlayıp yüzyıllarca süren Osmanlı egemenliğinin ardından 1920 yılında Fransız mandası altında yönetilmiştir. 1943 yılında Lübnan, her ne kadar bağımsızlığını kazansa da sahip olduğu toplumsal yapı ve jeopolitik konum sebebiyle ulusal birliğini sağlayamamış, gruplar arasındaki gerilim ve çatışmalar baki kalmıştır.

1950'lerde Mısır'ın ulusallaşma politikası sonrasında bölgede ekonomik sermayenin taşındığı ve sahip olduğu

özgürlük sebebiyle de turizm ve eğitim merkezi olup dünyanın gözünü kendisine çekmiştir. Abu Şehmuz Demir'e göre 1958 yılında baş gösteren ve iç savaşın provası olarak değerlendirilen ayaklanma, ABD başta olmak üzere Batı ile işbirlikçi bir politika izleyen Maruni iktidarına karşı Arap milliyetçilerinin ülkenin zenginliğinden faydalanmayan yoksulların isyanıdır. Emperyalizme karşı ulusal bir tavır göstermesi sebebiyle ayaklanma, Batı'nın desteğiyle bastırılmış ve 1975 yılında başlayan iç savaşa kadar denge kollanmaya çalışılmıştır (2007, s. 129). 1948 yılında İsrail devletinin kurulması ve sonrasında Filistinlilerin yaşadıkları göç, katliam ve direnişler Lübnan'ı da yakından etkilemiştir. Filistin'in işgaliyle birlikte yüzbinlerce Filistinli, aralarında Lübnan'ın da bulunduğu pek çok ülkeye iltica etmiştir. Çoğunluğu mülteci kamplarında yaşayan Filistinliler, bir yandan da İsrail'e karşı direniş geliştirmenin yollarını aramıştır. Söz konusu durum, ABD başta olmak üzere diğer devletlerin de İsrail'i desteklemesi sonucu büyümüş ve günümüze kadar taşınmıştır.

1967 yılında Arapların İsrail'e karşı başlattığı savaştan yenik olarak ayrılması, Filistinli direniş örgütlerinin daha radikal bir yaklaşım benimsemelerine neden olmuştur. Filistin Kurtuluş Örgütünün komuta merkezi Ürdün, Filistinlilerin bu sert tepkilerinden rahatsız olmuş ve ABD ve İsrail'in desteğiyle "Kara Eylül" olarak bilinen operasyon gerçekleştirmiştir. Operasyon sonucunda Filistinli gerillalar yurt dışına çıkartılmış, çoğu Lübnan'a yerleşmişlerdir. Lübnan'da direnişlerine devam eden Filistinliler burada hassas toplumsal yapının bozulmasına sebep olmuşlardır. Filistinliler gelmeden önce de sorunlarla dolu ülke, göç sonrasında Filistin – Maruni kamplaşmasına sahne olur. Kamplaşmaya diğer toplumsal gruplar, İsrail ve Suriye'nin eklenmesiyle iç savaş durdurulamayacak bir vaziyet kazanır (Ayhan & Tür, 2009, s. 85).

İç savaş devam ederken 1982 yılında İsrail'in Lübnan'ı birkaç ay boyunca işgal etmesi, bölgede yaşayan Şiileri rahatsız eder ve Şii örgütler Emel ve ondan ayrılıp İran'ın desteğiyle kurulan Hizbullah, İsrail'e karşı etkili direniş geliştirirler. Bu direnişle beraber Hizbullah bölgede ve dünyada hızlı bir şekilde duyulur (Ayhan & Tür, 2009, s. 147-148). Hizbullah, Lübnan'da ve bölgede siyasi ve askeri alanda etkili olmaya devam etmektedir.

1989 yılında Suudi Arabistan'ın Taif kentinde imzalanan Taif Anlaşmasıyla Lübnan iç savaşı resmen sona ermiştir. 1975-90 döneminde Lübnan, tüm önemli toplumsal alanları (büyük aileler, bölgeler ve topluluklar) içine alan acımasız bir iç savaş yaşamıştır. Ülkenin yakın komşuları olan Filistinliler, İsrail ve Suriye'nin yanı sıra Orta Doğu ve ötesindeki bir dizi başka aktör de çoğu zaman yerel aktörlerle etkileşim halinde çatışmaya dahil olmuştur. Lübnan'ın köklü gazetesi An-Nahar'ın 5 Mart 1992 tarihli sayısına göre iç savaş sırasında 17 binden fazla kişi ölmüş, 184 binden fazla kişi yaralanmış, 13 binden fazla kişi sakat kalmış ve 17 binden fazla kişi ise kaybolmuştur. Ayrıca yüz binlerce kişi yerinden edilir ve nüfusun üçte biri göç eder. Söz konusu verilere mülteci kamplarında öldürülen Filistinliler dahil edilmemiştir.

Savaş sonrasında yerle bir olan ülke, geçmişle hesaplaşma yolu olarak şehri yeniden inşa etmeyi seçmiştir. İç savaş sonrasında Başbakan Refik Hariri, başkent Beyrut'u fiziksel olarak yenilerken Lübnan'ın güneyi İsrail ile sürekli bir gerilim halinde kalmıştır. 14 Şubat 2005 tarihinde Başbakan Hariri'nin bombalı saldırı sonucu öldürülmesinin ardından Hariri'nin siyasi açıdan problem yaşadığı Suriye'ye gözler çevrilir. Lübnan'da 1976 tarihinden bu yana siyasi konumunu oturtmuş Suriye, artık tartışmanın merkezinde yer almıştır ve Lübnan halkı Suriye'ye karşı olanlar (14 Mart İttifakı) ile Suriye yanlıları

(8 Mart ittifakı) olarak ikiye bölünmüştür. Batı'nın desteğini alarak sokağa çıkan 14 Mart ittifakı, Suriye'nin askerlerini ülkeden çekmesini sağlamış ve ardından yapılan seçimi kazanmıştır.

2006 yılında İsrail, Hizbullah'a karşı kapsamlı bir operasyon başlatarak Hizbullah'ın bedelini tüm Lübnanlılara ödetmek ister ve başkent Beyrut dahil olmak üzere Lübnan'ın güneyine 33 gün boyunca saldırılar düzenler. 2006 yılından sonra İsrail tehdidinin varlığının yanı sıra ekonomik alandaki krizler ve devletteki yolsuzluklar sebebiyle insanlar dönem dönem itirazlarını yükseltseler de 2019 yılı Ekim ayında halktan toplanması düşünülen WhatsApp vergisi sebebiyle insanlar sokaklara dökülür. 2005 yılındaki Batı'nın desteğiyle gerçekleştirilen eylemlere benzer şekilde Lübnan bayraklarıyla yapılan eylemler, gençlerin öncülüğünü yaptığı ve demokratik bir yönetim talebini kapsamaktaydı. Hükümetin istifasıyla sonuçlanan eylemler, destekçileri umutlandırsa da ardından ortaya çıkacak tarihinin en ağır ekonomik krizi, küresel salgın ve 4 Ağustos 2020 tarihinde Beyrut Limanında gerçekleşen patlamanın etkileriyle Lübnan'da hayat durma noktasına gelmiştir.

İç savaş, Lübnan'ın en karanlık dönemini yansıtmaktadır zira on beş yıl süren savaşa içeriden ve dışarıdan unsurların katılması ve cephelerin sürekli değişmesi sonucu kimin kiminle ve neden savaştığı belli olmayan bir cepheler yığınına dönüşmüştür. Bundan dolayı da iç savaşın bir anlaşmayla resmi olarak sona ermesi, geçmişle hesaplaşıldığı anlamına gelmemektedir. Nitekim Taif Barış Anlaşmasının yanı sıra "kolektif amnezi" anlaşmasının da imzalandığı söylenebilir. Devletin iç savaşı tartışmayı yasaklamasının Lübnan halklarının iç savaşta bir şekilde taraf olma durumundan dolayı herkes, travmatik geçmişi halının altına süpürmeye meyillidir.

Çünkü herkes mağdur olduğu kadar fail durumundadır ve her iki durumdan dolayı geçmişle yüzleşmekten kaçınma söz konusudur. Günümüz Lübnanlı siyasetçilerin çoğu, savaş zamanında işledikleri suçları affeden genel af sayesinde iktidar pozisyonlarını koruyan eski savaş liderleridir. Bu nedenle, Lübnan'ın iç savaşı sadece geçmişine ve bugününe hâkim olmakla kalmaz; aynı zamanda geleceği de ipotek altına almaktadır.

Genel olarak, çatışmalardan etkilenen Bosna Hersek, İsrail, Filistin, Kuzey İrlanda, Ruanda gibi toplumlarda tarih eğitimi üzerine yapılan akademik araştırmalar, tarih yazımı ve tarih öğretiminin hem içerik hem de didaktik uygulama açısından son derece hassas konular olduğunu ve kolektif kimliklerden ziyade partizan kimliklere öncelik veren siyasi müdahalelere açık olduğunu göstermiştir. Bu toplumlardaki tarih ders kitapları savaş sonrası toplumsal yaşamın yeniden inşasında bütünleştirici olmaktan çok ayrıştırıcı bir faktör olarak işlev görmektedir. Siyasi çekişme alanı olarak yaklaşıldığında tarih eğitimi, hem bir çatışmanın algılanan tarihi kökenlerini ve fay hatlarını hem de çağdaş üretimini ve altında yatan motivasyonları anlamamıza yardımcı olur (Ommering, 2015, s. 202).

4 Kasım 1989'da Lübnan Parlamentosu tarafından onaylanan ve Lübnan iç savaşını resmen sona erdiren 1989 Taif Barış Anlaşmasında ülkenin üniter yapısı, ulusal kimliği ve ulusal eğitimi konularında da kararlar alınmıştır: "A. Lübnan egemen, özgür ve bağımsız bir ülkedir ve tüm vatandaşları için nihai bir vatandır. B. Lübnan aidiyet ve kimlik olarak Arap'tır. Arap Ligi'nin aktif ve kurucu bir üyesidir ve ligin tüzüğüne bağlıdır. F.3. Özel eğitim korunacak, özel okullar ve ders kitapları üzerindeki devlet denetimi güçlendirilecektir. F.5. Müfredat, ulusal aidiyeti, kaynaşmayı, manevi ve kültürel

açıklığı güçlendirecek tarih ve ulusal eğitim konularında ders kitaplarını birleştirecek şekilde gözden geçirilecek ve geliştirilecektir." (https://www.un.int/lebanon/sites/www.un.int /files/Lebanon/ the_taif_agreement_english_version_.pdf)

Devlet okulları ve özel okullar olmak üzere tüm Lübnan okullarında tarih öğretiminin temelinde ulusal tarih müfredatı yer almaktadır. Ulusal tarih müfredatı, Lübnanlı çocukların kendilerini ilişkilendirmeleri için gerekli görülen tarihi olaylara genel bir bakış sunmaktadır; bu olaylar esas olarak, Fenike, Pers, Yunan, Roma, Arap ve Osmanlı imparatorluklarının da aralarında bulunduğu bugünkü Lübnan topraklarını bir şekilde etkileyen büyük medeniyetler etrafında dönmektedir (Ommering, 2015, s. 205). Lübnan eski Milli Eğitim Bakanı, Lübnan'daki tarih öğretiminin durumu hakkında: "Lübnan'da tarih öğretimi bir hastalıktır. Osmanlı yönetimi sırasında tarih Osmanlı İmparatorluğu'na vurgu yapıyordu. Fransız mandası zamanında, Fransa'nın tarihine vurgu yaptı." (Abouchedid, Nasser, & Blommestein, 2002, s. 71).

Hady Zaccak'ın Belleklerden Tarih Yazma Çabası

22 Mart 1974'te Beyrut'ta doğan Hady Zaccak, IESAV film okulunda (Institut d'Etudes Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques / Saint- Joseph Üniversitesi / Beyrut) eğitim görmüştür. Görsel-işitsel çalışmalar alanında diploması (1997) ve sinema çalışmaları / film yönetmenliği alanında yüksek lisansı (2001) vardır. FEMIS (Paris-1996), INSAS (Brüksel- 1999) ve HFF Konrad Wolf'ta (Potsdam - 2007) film yönetmenliği, kurgu ve yapım atölyelerine katılmıştır. 1997'den bu yana, Lübnan, Arap dünyası ve Avrupa'da çeşitli TV kanallarında yayınlanan ve dünya çapında çeşitli film festivallerinde gösterilen / ödüllendirilen 20'den fazla belgeselin senaryosunu yazmış ve yönetmiştir. "Ya Omri"-"104 Wrinkles", "A History Lesson", "Marcedes" ve "Kamal

Joumblatt, witness and martyr" adlı dört filmi de Beyrut'ta gösterime girmiştir. Hady Zaccak, belgeseli tarihi canlandırmak, bugünü kaydetmek, hafızayı korumak ve metamorfoz ve durgunlukları filme almak için kullanır. Ayrıca Lübnan sinemasının tarihi hakkında 1997 yılında yayımlanan "Le cinéma libanais: itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)" ve birkaç yıl süren araştırmalarının ardından 2021 yılında Trablus'un sosyal, siyasi ve kültürel tarihini sinemaları aracılığıyla gözler önüne seren "The Last Film Screening" adlı iki kitabı mevcuttur (https://www.hadyzaccak.com/biography.html).

Hady Zaccak'ın filmlerine bakıldığında tamamına yakınının Lübnan'a dair toplumsal sorunlara ilişkin olduğu tespit edilebilmektedir. Ancak Zaccak özellikle, Lübnan'ın siyasi tarihinde yer alan konulara bilimsel hassasiyet ve sanatsal yaratıcılıkla yaklaşarak parçalı toplum yapısının seslerini duymaya ve duyurmaya çalışarak ulusal tarih yazabilmenin çabasını sergiler.

"104 Wrinkles" (2017) adlı belgeselini Zaccak, kişisel belleğini Lübnan'ın tarihsel belleği ile ele alarak inşa eder. Filmi neden çektiği sorusuna verdiği cevap bellek ile belgesel ilişkisini de gözler önüne serer: "Belgeseller ölümle savaşmanın ve sevdiklerimizin anısını korumanın bir yoludur" (Korkmaz, 2019, s. 123). Zaccak, yirmi yılda ara ara yaptığı çekimlerle büyükannesinin anıları üzerinden Lübnan'ın göç konusu başta olmak üzere belli başlı zamanlarına ışık tutar. 104 yaşındaki büyük annesinin Lübnan'dan Brezilya'ya göç edişlerini ve çocukluk, gençlik ve aşkları anlatımları üzerinden büyükannesinin amnezi hastalığı ile toplumun amnezi hastalığı arasında bağ kurar. Büyükannesinin hafıza kaybı ile birlikte Zaccak, filmde kendisine Lübnan'ın tarihini anlatmaya çalışır ve Zaccak bunu şöyle ifade eder: "Önce o Şehrazat'tı,

sonra ben Şehrazat oldum".(https://www.youtube.com/watch?v=F06YRzdEi9k)

"Honeymoon 1958" (2014) belgeselinde Zaccak, bu defa annesi ile babasının balayına çıktığı zamanlar olan 1958 yılına gider. Pan-Arapçılık ile ABD'nin Eisenhower doktrini arasındaki gerilim, yolsuzluklar, Cumhurbaşkanına karşı isyanlar baş gösterdiğinde Lübnan'da Arap ulusalcıları ile Amerikan deniz piyadeleri karşı karşıya gelir ve 1975 yılında başlayacak olan iç savaşın provası yaşanır. Çalkantılı bu dönemlerde evlenip Avrupa'ya balayına giden Zaccak'ın annesi ve babası üzerinden kişisel tarih ile toplumsal tarih, sevinçle hüzün bir arada ele alınır.

"In This Place: Reels of Beirut" (2022) adlı serginin araştırmacılığını, video kurguculuğunu ve küratörlüğünü gerçekleştiren Zaccak, bu defa 2020 yılında Beyrut Limanında yaşanan büyük patlama sonrası yıkım yaşayan Beyrut'a, Beyrut'ta çekilen filmler üzerinden mekân belleğini merkeze alır. Yönetmen, patlama sonrası dolaştığı Beyrut'ta şehre ait çektiği görüntülerin arşivsel değere dönüştüğünü fark eder. 1960'lardan itibaren parlayan imajı ile Beyrut, bu dönemde eğlence, cinsellik, altın kaçakçılığı ve ajan faaliyetleri gibi öne çıkan konular üzerinden filmlerde temsil edilmiştir. Sergide 1935-1975 yılları arasında yerli ve yabancı yönetmenlerce çekilen 50 filmden beş kısa video hazırlanarak "Beyrut'a Hoş Geldiniz", "Liman", "Şehir Merkezi", "Otel", "Kabare" gibi mekânsal temalar üzerinden Beyrut'un filmlerde ele alındığı film parçalarının, fotoğrafların ve film posterlerinin yer aldığı oda tasarımları yer almıştır. Zaccak bu projesi ile Beyrut'un mekânsal belleğine ve tarihsel döneme ışık tutmakla kalmaz; aynı zamanda filmler aracılığıyla bölgenin tarihsel dilimindeki sinema yapısını da ortaya koyar.

"Marcedes" (2011) adlı filmiyle Zaccak, Lübnan'ın tarihinde genişçe yer kaplayan iç savaşı ele alır. Lübnan'da popüler bir araba markası üzerinden 1960'lardan 2010'a Lübnan tarihi anlatılır. Bu filmde arabaya karakter kazandırılarak Alman vatandaşlığından Lübnan vatandaşlığına dönüşmesi analojisi kullanılmıştır. Alman kimliğine sahip araba, Lübnan'da farklı sosyal ve siyasal süreçlerden geçerek kendi etnik ve dinsel kimliğine sahip bir Lübnanlı kimliğine dönüşür. Arabanın bu kimliksel metamorfozu bir melodram türü bağlamında anlatılır.

"Kamal Joumblatt: Witness and Martyr" (2015) adlı belgesel, Lübnan siyasi tarihinde önemli bir yeri olan ve iç savaşın devam ettiği 1977 yılında suikastla öldürülen Kamal Joumblatt'ın hayatı ve görüşleri anlatılır. Dürzilerin ve onlara bağlı siyasi parti olan İlerici Sosyalist Partinin lideri Kamal Joumblatt, Lübnan'ın toplumsal ve siyasal yapısını oluşturan mezhepçi sisteme karşı çıkan ve seküler bir yapıyı savunan bir düşünür olarak Lübnan tarihinde kendine yer bulmuştur. Toplum için seküler bir yapı öneren Joumblat, aynı zamanda Hindistan'a gidip bir guru ile ruhani yolculuk yapan birisi olarak birey açısından sosyalizm ile ruhani kimliği birleştirme inancına sahip bir karakter olarak Lübnan tarihinde aykırı yere sahiptir. Zaccak, Joumblatt'ın bu ilginç ve çelişkili özelliklere sahip olması ve sekülerlik-mezhepçilik karşıtlığı üzerinden Lübnan'ın toplumsal ve siyasi yönüne değinir.

"Beirut…Points of view" (2000) filmi ile Zaccak, Lübnan'da 1990 yılında sona eren iç savaşta maddi ve manevi olarak yıpranan başkent Beyrut'a yönlenir. Zaccak bu belgeselde, farklı alanlardan ve jenerasyondan beş Lübnanlı sanatçı Jalal Khoury, Bourhane Alaouie, Ahmad Kaabour, Hratch Tokatlian ve Maya el Hage ile birlikte kendi bakış açılarından Beyrut'un başkalaşımını, dününü bugünle tartışırlar. İç savaşta yerle bir

olan şehir, savaşın ardından başlayan inşa çalışmaları ile tekrar yıkılır çünkü geçmişle yüzleşme yerine unutma tercih edilerek kente sıfırdan bir tarih yaratılmaya çalışılır. Zaccak, iç savaşın ardından devlet tarafından yasaklama ve toplum tarafından gönüllü amnezi yoluyla geçmiş, halının altına süpürülmeye çalışılmasına bir direnç olarak toplumsal belleği diri tutmak ister.

Unutma yerine hatırlamayı öne çıkaran yönetmen, 2003 yılında çektiği "Cinema of War in Lebanon" adlı filmiyle Lübnan iç savaşına sinema açısından yaklaşmayı dener. Birçok yönetmenle görüştükten ve o dönemde çekilmiş filmleri seyrettikten sonra iç savaş dönemini sinematik açıdan yaklaşarak filmler aracılığıyla anlatır. İç savaş döneminde çekilen filmler bu bağlamda toplumsal bellek araçlarına dönüşürler.

İç savaşın ardından Lübnan toplumunda yeni bir toplumsal dengenin tezahürü olarak ortaya çıkan Şii - Sünni çatışmasına mercek tutmak amacıyla ve etnografik bir yaklaşımla 2007 yılında "Shi'a Echoes From Lebanon" ve 2008 yılında "Sunni Echoes From Lebanon" belgesellerini çeker. Bölgedeki gelişmelerin de etkisiyle iç savaşın bitiminin ardından Hristiyan-Müslüman geriliminin, yerini Müslüman-Müslüman gerilimine bırakması sebebiyle bu iki kesimin ağırlığı ve çatışması, güncelliğini korumaktadır. Zaccak "Shi'a Echoes From Lebanon belgeselinde, İsrail tarafından rehin tutulup sonrasında serbest bırakılan bir direnişçi aracılığıyla yıllarca İsrail saldırısına karşı direnen ve bölgenin hakimiyetini eline alan Şii Güney Lübnan'ı anlatır. "Sunni Echoes From Lebanon" belgeseli, 2005 yılında bombalı bir suikastla öldürülen Lübnan başbakanı Refik Hariri'nin ölümünün ardından Sünni kesimini anlatır. Hariri'nin öldürülmesinin ardından oğlu Saad Hariri başbakan olur ve suikastın sorumlusu olarak gözler Suriye'ye

çevrilir. Lübnan'da dengeleri değiştiren bu olaydan sonra ulusal ve uluslararası basıncın artmasıyla beraber Suriye'nin iç savaşın başlangıcından itibaren Lübnan'daki baskın etkisi sona erer. Belgeselde Başbakan Saad Hariri'nin ailesini korumak adına siyaset arenasına istemeyerek dahil olduğunu anlatır. Ayrıca Sünni yerleşim bölgelerinde gözlemci biçemi kullanarak topluluğa dair bilgi aktarılmaya çalışılır.

"The Oil Spill in Lebanon" (2007) filminde Zaccak, İsrail'in 2006 yılında Lübnan'ı bombalaması sürecinde Lübnan'ın güneyinde yer alan Jiyyeh elektrik santralini bombalamasının ardından yaklaşık on beş bin ton petrolün denize dökülmesi olayını araştırır. Petrolün Akdeniz'e dökülmesinin ardından Akdeniz'in Lübnan kıyıları siyaha bürünür. Yine aynı yıl çekilen ve İsrail'in Lübnan'a saldırısının ertesi sürecini anlatan "The War of Peace" filminde savaşın gençler üzerindeki yansımasının ve sonuçlarının gösterilmesi amaçlanır. Beyrut Amerikan Üniversitesinde gerçekleşen öğrenci seçimleri ve Beyrut'taki sokak eylemleri görüntülerinin yanında Lübnanlı gençlerin mezhebe dayalı siyasal ve sosyal yapıya bakış açıları ve savaşın ardından Lübnan'ın geleceğine dair düşünceleri ele alınır. Filmin 2007 yılında çekilmesi, 2008 yılında Beyrut'ta büyüyemeden sona eren iç savaşı doğuran toplumsal göstergelere yani toplumsal belleklerin ortak belleğe dönüşmediği, topluluklar arasındaki duvarların kalınlaştığı durumlara değinmek bakımından önem kazanmaktadır.

Zaccak, son belgeseli "Cilama"yı (2023), 2019 yılında başlayan reform hareketleri, ağır ekonomik kriz, küresel salgın ve 2020 yılında Beyrut Limanındaki patlama sonrası ülkenin artık sessizliğe büründüğü zamanlarda çeker. Film, Trablus şehrindeki sinema salonlarının peşine düşerek insana ve yaşama dair öyküleri görünür hale getiren sinemanın kendisini merkeze alır. 2000'li yıllara kadar şehrin en hareketli

yerlerinden olan sinema salonları, sonrasında gittikçe azalarak insanın ve yaşamın sesini yansıtamaz olmuştur. Sinemadan "silama" diye söz edilen şehir Trablus'ta Zaccak, sessizliğin ve durgunluğun mekanlarında hareketli imaj arayışına girer.

Hady Zaccak'ın filmografisine bakıldığında Lübnan'ın siyasi ve toplumsal tarihine dair fikirlerini belgesel aracılığıyla ifade ettiği görülmektedir. Lübnan'ın çatışmalar ve gerginliklerle geçen travmatik geçmişini gün yüzüne çıkararak Zaccak, söz konusu filmleri hassas terazide tartarak, sözün yanı sıra imgelere büyük yer açarak belgesel filmlerini gerçekleştirdiği söylenebilir. Her şeyi bilen tanrısal sesin kullanıldığı açıklayıcı biçem yerine çoğunlukla gözlemci ve edimsel bir biçemi tercih eden Zaccak filmlerinde kişilere diyalog ortamı kurarak tartışmalarını sağlamaya çalışır. Böylelikle toplumsal belleği diri tutmanın yanı sıra travmatik geçmişle sağlıklı hesaplaşmanın bir başka yolunu sunarak toplumsal belleklerin ortak bir tarihe evrilebilmesini amaçlar.

"A History Lesson" Belgeseli

"Tarih rüya ve sarhoşluk üretir. İnsanların kalplerini sahte anılarla doldurur, tepkilerini abartır, eski şikayetleri şiddetlendirir, istirahat halindeyken onlara eziyet eder ve bir ihtişam hezeyanı ya da zulüm sanrısını teşvik eder. Tüm ulusları acımasız, çekilmez ve kibirli yapar". Paul Valery'nin bu sözüyle başlayan belgesel, Lübnan'ın ulusal uzlaşıya dayalı bir tarihin yoksunluğunu farklı topluluklara ait okullardaki tarih müfredatına dayalı olarak anlatmaktadır. Film, Lübnan'ın ulusal kimliğini sorgulamak amacıyla bağımsızlık, tarih eğitimi, liderlik, dost ülkeler-düşman ülkeler, ulusal kimlik, iç savaş gibi temel başlıklar etrafındaki soruları öğrencilerin verdikleri cevaplardan oluşmaktadır. Hady Zaccak'ın 2009 yılında çektiği bu belgesel yayımlandığında ülkede büyük bir

etki yaratır ve parlamentoda ülke tarihinin yazımı konusunda tartışmaların yapılmasını sağlar.

Lübnan bayrağının göndere çekilmesi görüntüsü eşliğinde çalınan Lübnan ulusal marşı başlangıçta net olarak duyulurken sonrasında farklı toplulukların dualarının araya girmesiyle marş duraksar ve gittikçe sesi artık duyulmamaya başlar. Lübnan'ın siyasal ve toplumsal yapısını da yansıtan bu imgeler ortak tarihin varlığının olmadığı yerde toplumsal belleklerin sesinin daha çok çıkmasını ifade etmektedir. Bu açılış sekansı, önünden insanların geçtiği ve Lübnan'ı betimleyen sedir ağacı resmi ile sona erer.

Zaccak, açılış sekansının ardından, Lübnan'ın kuruluş – bağımsızlık sürecini katılımcılara tartıştırır. Ülkenin bağımsızlığına dair olarak Şiilerin, diğer gruplara göre farklı düşündükleri görülmektedir. Şii bir öğrenci velisi: "Lübnan ulusal direnişinin elde ettiği büyük zaferlerin tarihini hatırlamalıyız. Bu ulusal ve İslami bir hafızadır. Bu nedenle gerçek zaferlerin gerçek tarihini, Lübnan için şehit düşen büyük kahramanları ele alan müfredatı getirecek bir hükümetin gelmesini umut ediyoruz. Gerçek modern Lübnan tarihimizle ilgili konuşacaksak tabii.". Şii okulunda bir öğretmen, öğrencilere 1994 yılına ilişkin ülkenin bağımsızlık yıldönümünde İsrail ve Suriye'nin ülkede olduklarını ve bu yüzden de Lübnan için "tamamlanmamış bağımsızlık" tanımını kullanır. Yine Şii okulundan bir öğrenci 2000 ve 2006 yıllarındaki (Hizbullah-İsrail savaşı) zaferleri Lübnan tarihinin zaferleri adı altında değerlendirir.

Lübnan'da ulusal kimliğin oluşmamasının bir başka tezahürü de her mezhep grubunun sırtını başka bir devlete dayamasıdır ki öğrencilerin bu kapsamda kendilerine yönlendirilen sorulara verdikleri cevaplar söz konusu durumu açıklar niteliktedir. Sünni öğrenciler verdikleri ekonomik

desteklerden ötürü Arap ülkelerinden özellikle Suudi Arabistan ve Katar'ı, Şii öğrenciler İran ve Suriye'yi, Hristiyan öğrenciler Fransa'yı sayar. Dost ülkeler çok fazla farklılaşırken düşman devletin kim olduğu sorusuna çok büyük çoğunlukla İsrail devleti cevabı verilir. Öğrenciler tarihsel, dini ve coğrafi açıdan saldırgan tutumundan dolayı İsrail'i düşman devlet olarak tanımladıklarını söylemektedirler. İsrail'in bölge açısından oluşturduğu tehdit ve saldırganlığı, Filistin kadar olmasa da Lübnan'ın tarihinde de somut olarak deneyimlenmiştir. Kurulduğundan itibaren İsrail, günümüze kadar Lübnan için Demokles'in kılıcı gibi konumlanmaktadır.

Ülkenin ulusal kimliğine dair başka örüntüler ise öğrencilere yöneltilen etkilendikleri tarihsel figürler ve kendilerini hangi kimlikle tanımladıkları sorularına verdikleri yanıtlarda da belirgindir. Öğrenciler, ait oldukları mezhebe bağlı olarak tarihsel liderleri saydıkları; bir kısmı kendilerini tarihsel açıdan Fenikelilerden geldiklerini bir kısmı ise gelmediklerini; kimlik açısından ise kendilerini ve/veya olarak Lübnanlı, Arap, Hristiyan Lübnanlı, Müslüman, Şii Müslüman gibi tanımladıkları görülmektedir.

Lübnan tarihi ile ilgili eğitim ortaokul dönemlerinde verilmeye başlanır ve genellikle Lübnan'ın kuruluş dönemiyle biter. Hristiyan ve Müslüman yazarlar tarafından yazılan ders kitapları incelendiğinde, Hristiyan ders kitaplarının Lübnan'ın modern tarihini Fenike dönemine dayandırma eğiliminde olduğu, Müslüman yazarlar tarafından yazılan ders kitaplarının ise Arap fetihleri ve İslam'ın yayılması dönemini ön plana çıkardığı görülmektedir. Benzer şekilde, Hristiyanların yazdığı ders kitabı, Lübnanlı Hristiyanların Fransa ile yakın bağlarını yansıtarak 1918'den sonra Lübnan'daki Fransız varlığına karşı olumlu ya da tarafsız bir tutum benimserken; Şii Müslümanların yazdığı ders kitabı

Fransız varlığını işgal olarak kınamaktadır. İlk kitap Lübnan'ın bağımsızlığa geçişini ve buna bağlı olarak 1926 anayasasının değiştirilmesini kutlarken, ikincisi gerçek bağımsızlığı elde etmek için Fransızlara karşı verilen ve orijinal anayasanın iptaline yol açan bir savaştan bahseder. Buna göre, aynı ulusal müfredata dayanmakla birlikte, ders kitapları hem eski hem de yakın geçmişteki tarihi olaylara ilişkin temsillerinde önemli farklılıklar göstermekte ve bu nedenle de günümüzdeki mezhepsel çıkarlara uygun tarihsel kimlikleri yansıtmaktadır (Ommering, 2015, s. 205).

Yakın tarihten önemli bir konu olan ve Lübnan'ı sonuçları itibariyle etkilemeye devam eden iç savaş dönemine dair olarak öğrenciler, iç savaşı duyduklarını, merak ettiklerini ancak kendilerine öğretilmediğini ifade etmektedirler. Barak, iç savaştan sonra devlet ve kurumları ile ülkedeki siyasetçilerin büyük bir kısmının savaştan bahsetmemek için ellerinden geleni yaptıklarını, Lübnan'daki sivil toplum örgütlerinin ise bunun tersi olarak savaşın hafızasını canlı tutmaya çalıştıklarını ifade eder ve Lübnan eski Kültür Bakanı Ghassan Salame'nin al-Nahar Gazetesinde yayımlanan, geçmişi sürekli tekrarlamanın gelecek tasarımının önüne geçebildiği sözlerini de şu şekilde şerh düşer: "Savaşı unutmamalıyız ama onun esiri de olmamalıyız, yeni nesle de bunu dayatmamalıyız. Bugünün gençlerinin unutmaya, bizim de hatırlamaya hakkımız var. Onların da aynı hataları yapacağından endişe ediyorum çünkü savaşın tüm sonuçlarını incelemedik. Belki de bunu gerekenden daha çabuk terk ettik. Anma hakkı ile unutma görevi arasında bir denge bulmalıyız" (Barak, 2007, s. 50). Hesaplaşılmamış geçmiş, belgeselde öğrencilerin, velilerin ve öğretmenlerin yer aldığı ilişki sisteminde kendini yeniden üretmektedir. Geçmişi unutmayı tercih eden aileler, geçmişi öğrenmek isteyen öğrenciler ve ikisi arasında kalan öğretmenler olarak kategori edilebilen söz konusu durumda

öğretmenler geçmiş ile gelecek arasındaki şimdiki zamanı temsil ederler ve bu yüzden de zorlu bir durumda yer alırlar. Omering, öğretmenlerle ilgili yaptığı araştırmada bu dilemmayı vurgular. Bir yandan çatışmanın günlük hayatta her yerde olması - kayıp aile üyeleri, kronik fiziksel ve ruhsal acılar, çatışmanın Lübnan coğrafyasına kazınmış olması - öte yandan, eğitimde ve resmi söylemde bunun yokluğu, öğretmenleri hem mesleki hem de kişisel kapasitelerinde kendilerini öğrenciler, veliler ve meslektaşları karşısında nasıl konumlandıracakları konusunda karmaşık bir ikilemle karşı karşıya bırakmaktadır. Öğretmenlerin sınıftaki hassas ve tartışmalı konularla yüzleşmek için kullandıkları en önemli strateji kaçmaktır. Genel olarak öğretmen eğitiminin zayıflığı ve çatışma yönetimi ve çözümü eğitiminin eksikliği; siyasi partilerin kendi çıkarlarına ters düşen ulusal, kapsayıcı anlatıları gündeme getirmekten kaçınmaları yönündeki baskıları; çatışmaları tartışmanın kişisel ve mesleki yansımalarından duyulan korku; ve öğretmenlerin nadiren de olsa kişisel travmatik çatışma anılarıyla yüzleşmekte yaşadıkları zorluklar bu tutumun temelini oluşturur (2015, s. 204, 205).

Belgeselin son bölümü Lübnanlı öğrencilerin ulusal marşı doğru okuyabilme imtihanını yansıtmaktadır. Öğrencilerin çoğunun ulusal marşı tam ve doğru olarak söyleyememesi, ulusal birliğin eksik olduğunu yansıtmaktadır. Öğrenciler, Lübnan'ın yüzleşmeye devam ettiği sosyal, siyasi ve ekonomik krizde yankılanan, uluslarının - ve ailelerinin - yakın geçmişine ilişkin olarak kendilerini bir boşlukta bulmaktadırlar. Bu boşluk mezhepçi söylem ve imgelerin sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlayan siyasi hareketler tarafından yeniden üretilmekte ve kendilerini buradan var edebilmektedirler. Devletin, sözü geçen sorunlardan dolayı ulusal niteliğinin güçsüz oluşu, eğitim alanında da müdahalesini eksik bırakmaktadır. Ommering'in altını çizdiği üzere ülkenin

kuruluşundan bu yana sürekli bir ideolojik bataklığın içinde debelenen Lübnan'ın mezhepsel toplulukları, en azından tarih öğretimi ve dini eğitim alanlarında, eğitim uygulamaları yoluyla çoğulculuğun getirdiği zorluklarla başa çıkma konusunda hala hazırlıksız görünmektedir. Lübnan'da çok dinli eğitim politikalarının eksikliği okulları, çatışmadan kaçınma gerekçesine dayandırılmıştır. Okullar ve siyasetçiler, öğrencilere çatışmaya yol açmayan çok dinli dersler verme fırsatlarının bol olduğunun farkında olmalıdır. Ulusal eğitim sistemi, çocukların bölünmelerin üstesinden gelmesine, etnik veya mezhepsel gerilimleri yatıştırmasına ve bir arada yaşama, uzlaşma ve ekonomik kalkınma için bir temel olarak kapsayıcı bir anlatı inşa etmesine olanak tanıyarak belirleyici bir rol oynayabilir. Ancak tarih derslerinde sorunlu olaylardan kaçınmak, öğrencilerin hem şu anda içinde yaşadıkları sosyo-politik koşulları anlamalarını hem de geçmişten ders çıkarmalarını engellemektedir (2015, s. 78, 203).

Lübnan'da farklı mezheplere ait beş farklı okulda çekimlerini gerçekleştiren Zaccak'a çekim sürecinde ne hissedip düşündüğü sorusuna yönetmen şöyle yanıt vermiştir: "Kaç öğrencinin ebeveynlerinin söylediklerini aynen tekrarladığını, kaçının ülkedeki partnerleri olan ötekini görmezden geldiğini ve kaçının kendi Lübnan'ı olduğunu gördüğümde bir korku hissettim. Onları bir araya getirebilecek ortak noktalar aradım. Belki de tek ortak noktaları çoğunluğun İsrail'in Lübnan'ın düşmanı olduğu konusunda hemfikir olmasıydı ama içten içe, fikir çeşitliliğinden yana olmama rağmen, çoğu zaman ölümcül hale gelen farklılıklar üzerinde durmaya devam ettiğimizi hissettim. Tarihten henüz hiçbir şey öğrenmedik. Bir gelişim değil, klonlama sistemi içindeyiz" (https://www.hadyzaccak.com/ahistorylesson.html). Zaccak, toplumsal belleklerin halen güçlü olmasından kaynaklı olarak ortak tarih yazma konusunda kaygı taşısa da belgeselinde,

Lübnan Araştırma ve Geliştirme Merkezi Başkanı Nemr Freiha'nın 2001 yılında söylediği sözü ara yazı olarak öne çıkarır: "Lübnanlı nesiller tarafından milliyetçi yönelime dayalı ortak bir tarihin okunması, Lübnan kimliğinin şekillenmesine yardımcı olacak ve ülke vatandaşları arasında genellikle sahte olan engelleri ortadan kaldıracaktır".

Sonuç

Tarih yazımının moderniteyle birlikte geçirdiği dönüşüme koşut olarak belleğin daha görünür olması, geçmişi merkeze alan iki alan arasında karşıtlıklar ve benzerlikler noktasında tartışılmaya devam etmektedir. Dünyanın siyasi, ideolojik ve toplumsal çatışmalardan kaynaklı olarak her iki alanın da coğrafyadan coğrafyaya etki alanları fark etse de dünyanın pek çok yerinde güncelliğini korumaktadır. Orta Doğu coğrafyası, tarihsel ve jeopolitik konumundan dolayı yüzyıllardan bu yana farklı pek çok yeniliğe ve çatışmaya sebep olması bakımından geçmiş konusuna zemin oluşturmaktadır. Lübnan, bu coğrafyanın prototipi anlamında tarih ve belleklerin çatışmasına sahne olmaya devam etmektedir. Sahip olduğu jeopolitik konumundan ve mezhepsel inşasından dolayı geçmişte ve bugün de yaşanan çatışmalardan dolayı toplumsal belleklerin güçlü olduğu bir ülkedir. Aydınlar, sanatçılar, sivil toplum örgütleri gibi sayıca az kesimlerce gündem yapılmak istense de dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi geçmişle hesaplaşma sağlıklı yapılamamaktadır. Lübnan'ın geçmişle yüzleşmesinin eksik oluşu sebebiyle de ulusal birlik ve bütünlüğün bu anlamda sağlanamadığı ve dolayısıyla ulusal tarihin olamadığı görülmektedir. Hady Zaccak, geçmişle hesaplaşma anlamında Lübnan'ın toplumsal sorunlarına belgesel aracılığıyla söz söyleme çabasındadır. Çektiği filmlerinin çok büyük çoğunluğu bellek savaşlarına dönüşen Lübnan'ı anlatmakta ve bilim ile sanatın ortak yaratım alanı

olan belgesel sinema ile Lübnan'ın ulusal tarih yazılmasına katkıda bulunmuş olmaktadır. *A History Lesson* belgeseli, Lübnan'ın sözü geçen bellek ile tarih arasındaki ayrıma işaret etmektedir. Farklı mezheplere ait okullardaki tarih dersi eğitimi üzerinden öğrenciler, veliler ve öğretmenler ile yaptığı röportajlarla Zaccak, Lübnan'ın toplumsal belleklerinin ortak ulusal tarihten daha güçlü olduğunu gösterir. Ancak öğrencilerinin çoğunun geçmişi derinlikli olarak, saklanmadan öğretilme talebini de göstererek geleceğe dair ortak tarih yazabilmenin olasılığını da hissettirmek istemektedir. Geçmişle yüzleşme, çok boyutlu ve etik yönleri de olan bir kapsam olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan geçmişle hesaplaşma için öncelikle toplumun bu yönde yüzleşmeye hazır ve ortak bir gelecek hayali etrafında olması gerekmektedir. Eşitsiz ve çıkarlara dayalı bir dünyada bu süreç zor olsa da bireyler, gruplar ve uluslar için zorunlu bir durumdur.



Görsel 1. "A History Lesson" Belgesel Filmi Afişi



Görsel 2. Lübnanlı Belgeselci Hady Zaccak

Kaynakça

Abouchedid, K., Nasser, R., & Blommestein, J. V. (2002). The Limitations of Inter-Group Learning in Confessional School Systems: The Case of Lebanon. *Arab Studies Quaterly, 24*(4), s. 61-82. https://www.jstor.org/stable/41858425 adresinden alındı

Anderson, B. (2014). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.* (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Assman, J. (2008). Transformations between History and Memory. *Social Research, 75*(1), s. 49-72.

Ayhan, V., & Tür, Ö. (2009). *Lübnan: Savaş, Barış, Direniş ve Türkiye ile İlişkiler.* Bursa: Dora Yayınları.

Balay, B., & Ocak, E. (2006). Kameranın Tanıklığı: Sözlü Tarih Çalışmalarında Video Teknolojisinin Kullanılması. A. İlyasoğlu, & G. Kayacan içinde, *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar: Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı* (s. 263-271). İstanbul: İstanbul Tarih Vakfı.

Barak, O. (2007). Don't Mention the War?" The Politics of Remembrance and Forgetfulness in Postwar Lebanon. *Middle East Journal, 61*(1), s. 49-70. URL: https://www.jstor.org/stable/4330356 adresinden alındı

Başaran İnce, G. (2010). Medya ve Toplumsal Hafıza. *Kültür ve İletişim, 13*(1), 9-29.

Başaran İnce, G. (2016). Ulusal Kimlik, Kolektif Bellek ve Edebiyat: Dersimli Kız Romanında Resmi Bellek Temaları. *Monograf: Edebiyat Eleştiri Dergisi*(5), s. 36-68.

Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Boyer, P., & Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek.* (Y. Aşçı Dalar, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Demir, A. Ş. (2007). *İsrail, Ortadoğu ve Emperyalizm.* İstanbul: Eksen Yayıncılık.

Doyuran, L. (2017). Tarih İçerikli Belgesel Filmlerde Kolektif Belleğin İnşası: II. Abdülhamid Belgeselleri Örneği. *Ulakbilge, 6*(20), s. 29-58. doi:10.7816/ulakbilge-06-20-03

Garde-Hansen, J. (2011). *Media and Memory.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hunt, N. C. (2010). *Memory, War, Trauma.* Cambridge-London: Cambridge University Press.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültünde Zamanı Belirlemek.* (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Karaarslan, F. (2017, Temmuz-Aralık). Hafızanın Sosyo-Psikolojik Bağlamı. (K. Alver, Dü.) *Sosyoloji Divanı Dergisi*, s. 25-37.

Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal Hafıza: Hatırlamanın ve Unutmanın Sosyolojisi.* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Khatib, L. (2008). *Lebanese cinema: Imagining the Civil War and Beyond.* Londra: I.B. Tauris.

Korkmaz, J. (2019). Entretien avec Hady Zaccak . *Regards, 21*, s. 123-126.
Mersin, S. (2010). Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek. *sinecine, 1*(2), 5-29.
Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür. *1(2)*, 175-211. ((. M. Güneşdoğmuş), Çev.)
Ommering, E. v. (2015). Formal history education in Lebanon: Crossroads of past conflicts and prospects for peace. *International Journal of Educational Development, 41*, s. 200-207. doi:10.1016/j.ijedudev.2014.06.009
Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın Yapıtaşı Mekânın Bellek ile ilişkisi Üzerine. T. Erman, & S. Özaloğlu (Dü) içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekan ve Kimlik üzerine Araştırmalar* (s. 13-19). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Renan, E. (1946). Millet Nedir? E. Renan içinde, *Nutuklar ve Konferanslar* (Z. Ishan, Çev., s. 97-124). Ankara: Sakarya Basımevi.
Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History* . Harlow: Pearson Longman.
Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera.* (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma.* (P. Bayaz Charum, & D. Ekinci, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
Sönmez, S. (2012). Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Sinema.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Traverso, E. (2019). *Geçmişi Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Tunçel, A. (2017). Tarihi Yazmak: Unutturmak ya da Unutturmamak. T. Erman, & S. Özaloğlu (Dü) içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekan ve Kimlik Üzerine Araştırmalar* (s. 21-26). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Yazbek, E. (2012). *Regards sur le cinema libanais (1990-2010).* Paris: L'Harmattan.

BİLGİ'DEN BELGE'YE: *GEZEN OĞLAK* FİLMİ BAĞLAMINDA ETNOĞRAFİK BELGESELE BAKIŞ

Şenol ÇÖM[*]
Serhat KOCA[**]

"Belgesel adı altında sunulan birçok şeye bakarsanız, bunların bir kere çoğu mesaj içermez, evrensel mesaj yoktur içinde. İşte kuşlar, böcekler, hayvanlar, balıklar, tencereler, hanlar, hamamlar; bunlar bilgi veren programlar, filmler olarak sunuluyor ve bunlara belgesel deniliyor. Ama içinde hiç mesaj yok!"

Suha Arın

Bu çalışmada konar göçer yörüklerin eğitim sorununu aktarmaya çalıştığım Gezen Oğlak (2023) adlı belgesel filmi bağlamında etnografik belgesel konu edinilmiştir. Etnografik belgesel film türündeki bu çalışmalarımın çekiminde ve bu

[*] Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi Tasarım MYO senolcom@gmail.com ORCID ID: 0000-0003-2611-3719

[**]Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, serhatkoca@anadolu.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-8472-3393

yazıyı kaleme almadaki motivasyon kaynağım her geçen gün azalan ve yok olmanın eşiğinde bir kültür olan Konar Göçerlerin son temsilcileri ile ilgili mümkün olduğunca fazla veriyi gelecek kuşaklar için kayıt altına alma çabası olmuştur.

Etnoğrafik belgesel etnografyadan aldığı çalışma yöntemlerine özgü tekniklerle, çalışma alanı olarak seçilen kültürün aktarılması işlevini görür. Çok geniş bir kavram olan kültür: toplumların maddi ve manevi tüm yaşam ögelerini içerir. "Latince "colere" fiilinden türetilen kültür: işlemek, yetiştirmek, ekip biçmek, eğitmek gibi anlamları barındırır. Colere fiilinden türetilen cultura terimi ise, ilk olarak tarımsal etkinlikleri tanımlamakta kullanılmıştır. Romalılar cultura terimini doğada kendiliğinden yetiştirilen bitkileri insan eliyle yetiştirilen bitkilerden ayırmak için kullanmıştır. İlk kez insanlar tarafından yetiştirilen tarımsal ürünler için kullanılan bu kavram daha sonraları insanın etkisinde olan tüm tanımların içine adeta sinmiştir. Kültür kavramını insan yetiştirilmesi, işlenmesi, eğitilmesi anlamında ilk kez kullananlar da yine Romalı filozoflar (Cicero ve Horatius) olmuştur." (Özlem, 2000, s. 141)

Kültür terimini modern dünyadakine yakın bir biçimde ilk kullanımı ise 17. yüzyılda hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf tarafından olmuştur. Pufendorf kültürü, belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya çıkan ve doğaya karşıt tüm insan eserleri olarak tanımlamıştır. 18. Yüzyılın sonlarına geldiğimizde ise Pufendorf'un düşüncelerine benzer şekilde Alman filozofu Kant'ın kültürü insanın kendi rasyonel ve mantıklı özünden dolayı özgürce hayata geçirebileceği amaçların, ideallerin tümü olarak tanımladığını görürüz. Tüm bu tarihsel süreç içinde Aydınlanma Çağında oluşan kültür kavramının gerçek yaratıcısı ünlü Alman filozofu Herder olduğu söylenebilir. Herder'e için kültür, bir ulusun, bir halk

ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Herder bu görüşüyle kültüre tarihsel bir boyut kazandırmış ve günümüz kültür anlayışı açısından tarihsel süreçteki en önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. (Ersoy, 1998, s. 33-34). Her bir kültür kendi anlam dünyasını kurarken geleneksel öykü ve anlatılarını modern kitle iletişim araçlarının kendine has estetik, sözel, görsel, işitsel ve metinsel kodlarını kullanır (Aytaş, 2020, s. 12). Bu bağlamda üretilen görsel sanat eserlerini, kültürel bellek alanındaki bir mücadele olarak okumak ve bunu da iki temel tür olarak düşünmek mümkündür. Bu türlerden ilki bir kültürel bellek unsuru olarak resmi veya egemen söylemlerin tekrar edildiği eserleri, diğerini ise alternatif söylemlerin ve farklı bakış açılarının üretildiği eserleri kapsamaktadır (Ulutaş, 2020, s.470).

Etnografik belgesel, çalışma alanı olarak belirlenen insan topluluklarına ait kültürel ögeleri aktarmakta kullanılan bir araç olarak nitelendirilebilir. Etnografik belgesel aracılığıyla toplumun belli bir kesimine ait bir kültür kayıt altına alınarak gelecek kuşaklara aktarılabilir. Tarih boyunca kültür önceleri sözlü, daha sonra yazılı olarak aktarılmıştır. Günümüzde ise gelişen teknoloji ve kayıt imkânlarıyla bu aktarım işlevi belgesel filmlerle mümkün olabilmiştir. Belgesel filmin sunduğu olanaklar aracılığıyla aktarılan öyküler izleyicinin "öteki"yi anlamasına katkı sağlayarak bir tür kültür aktarıcılığı işlevi görür.

Etnoğrafi ve Etnoğrafik Belgesel Nedir?

Yunanca "ethno" (ulus ya da soy) ve "graph (yazı) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelen Etnografi halkın ürettiği yazı anlamında kullanılmaktadır. Etnografi, sosyal bilimlerde bir araştırma yöntemi olmasının yanı sıra bu araştırmanın çıktısı yani yazılı ürünü olarak tanımlanabilir. Bir araştırma yöntemi olarak etnografi: Bir insan topluluğunun

günlük yaşamı, davranışları ve toplumun diğer bireyleri ile etkileşimlerini sistematik olarak belgelemeyi ve araştırılan alanda uzun süreli bir gözlemi gerektirir. Bir topluluğun yaşam biçimi araştırılırken, yüz yüze görüşme-mülakat gibi geleneksel yöntemlerin yanı sıra ses-görüntü kaydı gibi teknolojik imkânların da kullanımı mümkündür. Bu noktada film ve video teknolojilerinin devreye girmesiyle etnografik belgesel film kavramıyla karşılaşırız. Etnografik Belgesel filmin bir etnograf ve yönetmen eşliğinde çekilmesi beklenir. Ancak sinemanın tarihsel süreci içinde bunun böyle ilerlemediği belgesel film yönetmenlerinin bir etnograf gibi çalıştığıdır. Burada altının çizilmesi gereken bir konu ise belgesel film ile antropoloji ve etnografi bilimlerinin eş zamanlı ortaya çıkmasıdır.

"*Sosyal bilimler alanında antropoloji üzerine yapılan çalışmalar ile ilk belgesel film yönetmeni olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin yaptığı filmlerin paralellik gösterdiği söylenebilir. Sir James Frazer'in kültürlerin evrimine ilişkin araştırması The Golden Bough adıyla 1890 yılında ilk baskısının ardından 1911-1915 yılları arasında 12 cilt halinde çıktığı yıllarda yani 1913'te Flaherty'nin Eskimoları filme almaya başladığı zamana denk düşmektedir. Almanya doğumlu Amerikalı antropolog ve etnolog Boas, James Frazer'in başlattığı çalışmaları sürdürür. Franz Boas'a göre antropolojinin öncelikli görevi olarak nesli tükenmekte olan kültürleri saha çalışması yoluyla kapsamlı verilerle kaydetme gerekliliğidir. Boas'ın çalışmasını izleyen Malinowski'nin Batı Pasifik'teki Argonatlar hakkında yaptığı çalışmanın yayınlandığı yıl ile Flaherty'nin, belgesel filmlerin miladı sayılan Kuzeyli Nanook'un dağıtıma girdiği yıl aynı olup 1922'dir. Benzer şekilde Samoalılarla ilgili Moana filmini 1926 yılında tamamlayan Flaherty'den kısa bir süre sonra Margeret Mead tarafından yapılan "Somoa'ya Çağın Gelişi" adlı çalışmanın yayınlanmış olması antropoloji ile paralellik gösterir."* (Çöm, 2019, s. 52-53) Rotha'ya göre her ne kadar Flaherty'nin antropolog

olarak eğitimi olmasa da kendinden önceki film yapımcılarına göre filme aldığı insanlarla daha yakından yaşamış ve onları filme almadan yıllar önce gözlemler yapmış biridir. Antropolojik filmler anlamında Cambridge Üniversitesi desteğiyle çekilen 1898 yapımı "Torres Boğazı Seferi" bilinen en erken akademik çalışmadır. Film Avustralya'da küçük bir ada grubunda Alfred Haddan tarafından çekilmiş dört dakikalık çekimlerden oluşmaktadır. (McLane, 2012, s. 7-8) Buradan da anlaşıldığı gibi etnografik özellikler barındıran filmlerin başlangıcından itibaren modern dünyadan uzak "ilkel" toplumlar hakkında olması sömürgeci bir yaklaşımla "öteki"yi anlamak üzerine yapılan çalışmalardır.

Bu noktada etnografik belgesel bağlamında öne çıkan bilim insanlarından Heider'in görüşlerini de hatırlatmakta fayda olacaktır. Etnografik filmin tarihçesini sinema tarihçesinin bir parçası hatta belgesel ve kurgusal olmayanın tarihçesi olarak gören Heider, sinema ile birlikte doğan Etnografya ve sinemanın 1920'lerde olgunlaştığını söyler. 1960'lara kadar sinema ve etnografya arasında sistematik bir etkileşim olmadığını vurgular. Ona göre sinemanın ilk 40 yılı etnografik türdeki filmlerin antropoloji ile ilgisi ve kaygısı olmayan kişiler tarafından üretilmiştir. Karl G. Heider, kendini etnografik olarak tanımlayan filmlerin farklı nitelikleri olduğunu vurgular. Ona göre bu her bir niteliğin bir filmi diğerine göre daha etnografik olmasını sağlamaktadır. Heider bu nitelikleri etnografik filmin vasıflarını ortaya koymak için kullanmıştır. (Heider, 1994, s. 16-46)

Etnografik film ile ilgili araştırmalar yapan bir diğer bilim insanı ise Antropolog Jay Ruby'dir. Ruby, antropolojik bir bakış açısıyla etnografik filmi tanımlayan bir manifesto yayınlar. Etnografik belgesellerin etnografik bilgiyi resimleme yoluyla ileten filmler olmadığını ve antropolojinin amaçlarına hizmet

edebilecek bir sanatsal bir eylem olduğunun altını çizer. Ruby'e göre etnografik filmler antropoloji hakkında hiç bilgisi olmayan ya da çok az bilgiye sahip profesyonel film yönetmenleri ve belgesel gerçekçiliğin diktelerini uygulayan antropologlar tarafından yapılırlar. Ruby'nin manifestosunda antropolojinin amaçlarını ilerletecek bir sinemanın var olabilmesi için, aşağıdaki koşulları sağlanmalıdır:

> *"1. Entografik belgesel, akademik olarak eğitim almış ya da akademik olarak çalışan sosyokültürel antropologların işi olmalıdır. Akademik söyleme dahil eğitimli etnografların yaptığı düzenli ve profesyonel etnografik araştırmaların bir sonucu olabilir. Etnografik belgesel antropolog, entelektüel ve araştırmacı olarak çalışmaların bir uzantısı olmalıdır.*
>
> *2. Etnografik belgesel açık bir biçimde anti-realist, anti-pozitivist olmalı, belgesel gerçekçiliğin kurallarından ayrılmalı ve kurmaca ya da kurmaca olmayan tüm sinema formlarından yararlanabilmelidir.*
>
> *3. Etnografik belgesel çokseslilik gibi tekniklerle görüntülenmiş olanların aracılığını artırmaya çabalamalı ve yapımcının otoritesini merkezden uzaklaştırmayı denerken yazarlığın ahlaki ağırlığını da kabullenmelidir.*
>
> *4. Etnografik belgesel antropoloji dışavurumun bir ifadesi olarak görsel medyanın sınırlarını keşfetmelidir.*
>
> *5. Etnografik belgeselle yönetmen şayet başarılı olabilirse, film izleyicisinin aklını karıştıracaktır. Bu nedenle filmi yapanların bunun farkında olmaları ve izleyicilere yardım etmeleri çok önemlidir.*
>
> *6. Etnografik belgesel yönetmeni ticari kaygıların kısıtlamalarından kaçması gerekiyorsa, yapım ve dağıtım için minimalist, düşük bütçeli olmalıdır. Bu yüzden etnografik belgesel, ekonomik bir potansiyele sahip değildir. Hiç kimse etnografik belgesel üreterek hayatını idame ettiremez. Etnografik belgesel akademik bilgiyle iletişim kurmak isteyen araştırmacının bir eylemidir.*
>
> *7. Etnografik belgesel kamu ve devlet televizyonlarının, popüler bir biçimde erişilebilir ürünleri kabul eden*

ajansların ve gelir getiren işleri dolaşıma sokan dağıtım şirketlerinin ekonomik diktasından çekilmelidir. Yeni finans kaynakları ve dağıtım olanakları yaratılmalıdır.

8. Etnografik belgesel halen mevcut tüm film festivallerinin ve diğer gösterim merkezlerinin yetersizliğini kabul eder. Bu çalışmaların antropolojik söylemde yaratacağı tartışmaların ve gösterimlerin yapılacağı yeni yerler aramalıdır." (Ruby, 2005, s. 79-80)

Gezen Oğlak Belgeseli

Öncelikle yönetmenliğini yaptığım Gezen Oğlak adlı filmin etnografik bir belgesel olduğunu söylemek iddialı bir yaklaşım olacaktır. Bu bağlamda Gezen Oğlak adlı çalışmayı "etnografik ögeler içeren" belgesel film olarak değerlendirmek istiyorum.

Gezen Oğlak filminde Mersin Gülnar ilçesinde konar göçer olarak yaşamını sürdüren bir yörük kızı olan Elif Akçivi'nin eğitim mücadelesi konu edinilmiştir. Filmde Elif Akçivi'nin hikayesi üzerinden göçebe olarak yaşamlarını sürdüren tüm yörük çocuklarının eğitim sorunları dile getirilmeye çalışılmıştır. Bu filmin konusu seçilirken daha önce aynı bölgede 12 yıl ara ile çektiğim konar göçer bir yörük ailesinin yaşamını aktarmaya çalıştığım Göç (2006) ve Ömürlük Göç (2018) belgesel filmleri etkili olduğunu söylemek istiyorum. Ömürlük Göç ile ilgili çekim sürecinin anlatıldığı Nagihan Çakar Bikiç editörlüğünde çıkan Film Yapmak adlı kitap içerisinde ayrılan bölümde konar göçerler hakkında yapılabilecek yeni filmler için: "Bu konuda yapılacak yeni bir belgesel filmde Yörüklerin göç güzergâhında sürülerinin ekili alanlara verdiği zararlara karşı kesilen cezaların keyfiliği ve yaz yurtlarında köy muhtarları tarafından alınan hava parası adı altındaki uygulamalara dikkat çekilebilir. Ayrıca yapılacak yeni belgeselin konusu, Yörük kadınları, Yörük çocukları ya da Yörük eğlenceleri gibi başlıklar altında sınırlandırılabilir" şeklinde önerileri dile getirmiştim. (Çöm, Film Yapmak, 2020)

Konar göçerler ile ilgili daha önce gerçekleştirdiğim çekimler esnasında yörük çocuklarının eğitim sorunu dikkatimi çekmiş bu konu ile ilgili Ömürlük Göç adlı filmde de eğitim sorunu yüzeysel olarak dile getirmeye çalışmıştım. Nitekim yıllar sonra bir yörük kızının eğitim mücadelesinin konu edinildiği bir gazete haberinde: "Çadırdan yüksek lisansa!" Yörük kızı Elif'in dalga geçenlere cevabı: "Bir gün bile dayanamazlar" başlıklı haber dikkatimi çekmişti. (Milliyet, 2022) Böylece Gezen Oğlak belgeseline konu olan Elif Akçivi'nin hikayesini öğrenme şansına ulaştım. Bir süredir çekmeyi istediğim ve yörük çocuklarının eğitim sorununu aktarmak için uygun bir karakter olduğu için Elif Akçivi'ye ulaştım. Ön görüşmeler sonunda çekim tarihini kararlaştırdık. Burada bir öz eleştiri ya da film ile ilgili bir eksikliği de dile getirmek yerinde olacaktır. Film bu yazının yazıldığı tarih itibariyle 3 farklı film festivalinde finalist ve gösterim seçkisinde yer almış hatta bir diğer festivalde ödül almış olmasına rağmen tamamlanmamış bir film. Çekimlere başladığımız Aralık 2022 sonrasında ülkemizde meydana gelen Kahramanmaraş ve Hatay merkezli depremler çekimleri uzun bir süre ötelememizi gerektirdi. Çekim sürecini olumsuz etkileyen bir diğer faktör ise Gezen Oğlak ismiyle tanınan Elif Akçivi'nin yoğunluğunun artmış olması oldu. Çekimlerin başlangıcında 100 bin kadar takipçisi olan Gezen Oğlak Instagram hesabı bu yazının kaleme alındığı tarihte 1 buçuk milyonun üzerinde bir takipçi kitlesine ulaştı. Takipçi sayısına paralel olarak Elif Akçivinin farklı etkinlik ve programlarda yer alması için davet edilmesinden kaynaklı bir yoğunluk da çekim sürecinin planlanan şekliyle ilerlememesine sebep olduğunu vurgulamak istiyorum. Tüm bu olumsuzluklara rağmen mevcut çekimlerle bir film oluşturma fikri baskın geldiği için filmi bu eksik haliyle tamamlama kararı aldım.

Filmin konusunu bilinçli olarak Elif Akçivi'nin eğitim süreci ve karşılaştığı zorluklar başlığıyla sınırlı tutmaya çalışıldı. Omurgası Elif Akçivi özelinde konar göçer yörük çocuklarının eğitim sorunları üzerine kurulan film aynı zamanda bir Instagram içerik üreticisi olan Elif Akçivi'nin "fenomenlik" sürecini de ele alan bir çalışma oldu. Filmde Elif Akçivi'nin eğitim ve fenomenlik sürecinin nasıl ilerlediği paralel kurgu ile örülmeye çalışıldı.

Jay Ruby'nin etnografik sinema manifestosu bağlamında Gezen Oğlak Filmi:

Çalışmanın bu bölümünde Jay Ruby tarafından yayınlanan manifesto ışığında Gezen Oğlak filminde yer alan etnografik sinema unsurları değerlendirilecektir. Ruby'e göre etnografik sinema alanında eğitim almış antropologların işi olmalıdır. Dünya'da olduğu gibi ülkemizde de film üretimi oldukça maliyetli ve ticari dönüşü olmayan bir eylem olduğu konu ile yakından ilgili herkesin bildiği bir gerçek. Bu sebepten dolayı Gezen Oğlak filminin çekimlerinde alanında uzman bir antropoloğun olmadığı ve mümkün olduğunca minimalist bir ekiple film çekmek bir tercih ya da yöntem olmaktan çok bir zorunluluk olmuştur. Bu film bağlamında belgesele konu olan Elif Akçivi'nin lisans eğitimini sanat tarihi alanında yapması ve aynı şekilde yüksek lisansını da bu alanda devam ettiren biri olması filmin etnografik belgesel unsurlar barındırmasına katkı sağladığı söylenebilir. Film içinde Elif Akçivi sosyal medyada platformlarında ilk paylaştığı "eğirtmeç" (kirman) videosunun çok ilgi görmesi üzerine benzer içerikler çekmeye devam ettiğini vurgular. Böylelikle konar göçerlerin geçmişte kullandığı ya da halen kullanılmakta olduğu aletlerin tanıtıldığı ve günlük yörük yaşamından kısa videoların paylaşıldığı Gezen Oğlak Instagram sayfası giderek geniş

kitlelere ulaşmaya başlar. Bu kısa videoların önemli bir kısmı etnografik belge niteliğindedir



Görsel 1. Elif Akçivi, Eğirtmeç (Kirman) / Ellik ve Orak aletlerinin kullanımını anlatırken.

Ruby için her etnografik sinema gerçekçiliğin kurallarından dışına çıkabilmeyi kurmaca ve kurmaca olmayan tüm sinema biçimlerinden faydalanmak bir gerekliliktir. Bu konuda kişisel belgesel anlayışım gerek bu çalışmada gerekse daha önceki filmlerimde gerçekliğin yeniden üretimi ve mümkün olduğunca kurmaca unsurlardan kaçınmak şeklinde olmuştur. Elbette belgesel sinemanın içinde kurmaca unsurlar olabilir ama iyi amaçlar uğruna dahi olsa gerçekliği bozacak müdahalelerden kaçınılması gerek belgesele konu olan kişi ve topluluklara gerekse filmi izleyicisine karşı yönetmenin üstlenmesi gereken bir sorumluluktur.

Gezen oğlak filmi yapımcı veya herhangi bir sponsor baskısından bağımsız olarak üretilmiş özgür bir yapımdır. Film içeriğinde gözlemlenebilecek eksiklikler farklı çekimlerin yapılamamasından kaynaklı olmuştur. Bu kısıtlılıklara rağmen film içerik ve konu olarak geniş bir izleyici kitlesinin anlayabileceği bir sadelikte kurgulanmaya çalışılmıştır.

Film ticari herhangi bir ticari kaygı güdülmeden öncelikle olarak Türkiye'de ve yurt dışında düzenlenen film festivalleri, özel gösterimler ve daha sonrasında internet ortamından

dağıtımı düşünülerek çekilmiş bir yapımdır. Bu bakımdan herhangi bir kurum, dağıtıcı veya sponsorun ekonomik diktası olmadan tamamlanmaya çalışılmıştır.

Sonuç Yerine

Yukarıda ortaya konulan veriler sonunda tekrar vurgulamak gerekirse Gezen Oğlak filmi etnografik bir film olmaktan daha çok etnografik unsurlar barındıran bir filmdir. Filmin omurgasını oluşturan konar göçer yörük çocukların eğitim sorununun dile getirildiği filmin günümüz sosyal medya çağında üretilen görüntü çöplüğü içinde ilgililere ulaşması ya da çözümü noktasında katkı sağlaması iddialı bir yaklaşım olacaktır. Bu noktada filmin bu sorunu kayıt altına alan bir çalışma olarak tarihe not düşmesi ileride konu ile ilgili yapılması muhtemel çalışmalara veri sağlaması filmin bir diğer amacıdır.

Türk belgesel sinema tarihinin önemli kilometre taşlarından olan Suha Arın için belgesel film ulaştığı kitlesini harekete geçirebilmesi gerektiğini vurgular. Bu amaç doğrultusunda sadece kuru bilgiler aktaran filmleri "belgesel" değil "bilgisel" filmler olarak adlandırır. Bu yüzden belgesel filmin mutlaka bir mesajı olması gerektiğine inanarak filmlerini tıpkı bir gemi omurgasında olduğu gibi bu ana mesaj omurgası üzerine kurmaya çalışır. Bu bağlamda Gezen Oğlak filmi de özünde konar göçer yörük çocuklarının eğitim sorunlarını ele alan bir çalışma olarak görülebilir. Filmin alt metninde ise tüm zorluklara rağmen istenildiğinde bu zorlukların aşılabileceği aktarılmak istenmiştir. Başlangıçta belirttiğim ve yazı kaleme alındığında uluslararası film festivallerinde finalist olarak gösterilmiş ve ödül almış bir film olmasına rağmen film tamamlanamamıştır. Bu eksikliklerine rağmen Gezen Oğlak filminin en azından bir kişinin hayatında olumlu bir katkı sağlaması umudu her zaman var... Tüm zorluklara rağmen

mücadelesinden vaz geçmeyen Elif Akçivi'nin hikayesi farklı koşullarda farklı zorluklar yaşayan kişilere motivasyon kaynağı olması umuduyla…

Kaynakça

Aytaş, M. (2010). *Televizyonda Görsel Tarih Yazımı.* Konya: Literatürk Academia

Çöm, Ş. (2019). *Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik.* Konya: Literatürk.

Çöm, Ş. (2020). B. Ç. Nagihan içinde, *Film Yapmak* (s. 356-376). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Ersoy, T. (1998). *Menopoz ve Kültür.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Heider, K. G. (1994). *Etnographic Film.* Texas: University of Texas Press.

McLane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film* ((Second Edi-tion) b.). New York-London: Continuum International Publishing Group.

Milliyet. (2022, 09 09). Milliyet: https://www.milliyet.com.tr/gundem/cadirdan-yuksek-lisansa-yoruk-kizi-elifin-dalga-gecenlere-cevabi-bir-gun-bile-dayanamazlar-6820808 adresinden alındı

Özlem, D. (2000). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefes.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Ruby, J. (2005). *Görüntünün Darbesi Manifestolar.* (Ş. E. Uğur Kutay, Dü.) İstanbul: Es Yayınları.

Ulutaş, S. (2020). Sinema filmlerinde estetik haz, bellek ve özneleştirme ilişkisi: "Brand new testament" filminin ontolojik analizi. SineFilozofi, 5(9), 463-480.

BELGESEL SİNEMAMIZDA BİR ÖNCÜ: SUHA ARIN[*]

Ahmet Oktan[**]

Tüm sanatlar gibi, sinema da içine doğduğu toplumsal koşulların, kültürün, değer yargılarının izlerini taşır. Bu niteliğiyle sinema bir anlamda çağına tanıklık eder. Bu tanıklık etme görevini belki de en iyi gerçekleştiren tür, konusunu gerçek yaşamdan alan belgesel sinemadır. Düne ve bugüne ait olanı belgeleyip geleceğe aktaran belgesel sinema, bu yönüyle kültür değerlerinin geleceğe aktarımını sağlar. Kültürel sürekliliğin ve yenilenmenin sağlanmasında, tarihi kavramada, bir toplumun kendini yeniden üretebilmesinde önemli katkılar sunar. Türkiye'de çekilen ilk filmlerin belgesel nitelikte olmasına karşın, belgesel sinemanın gelişimi oldukça yavaş gerçekleşmiş ve özellikle 1970'li yıllara kadar bu alandaki

[*] Bu çalışma, yazarın "Türkiye'de Belgesel Sinema ve Suha Arın: Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı" başlıklı Yüksek Lisans tezinden çıkarılmıştır.

[**] Doç.Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Tv ve Sinema Bölümü., ctas@anadolu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-2618-2127

çalışmalar oldukça sınırlı düzeyde kalmıştır. Bu yıllara kadar belgesel sinemamıza olan kurumsal destekler de yine aynı oranda yetersizdir. 1970'li yıllarla birlikte ise birkaç yönetmenin isminin öne çıktığı ve onların çalışmalarıyla bu alanda bir canlanma olduğu gözlenir. Bu çabalar arasında en dikkat çekeni Suha Arın'ın çalışmalarıdır.

1942 yılında Balıkesir'de doğan Arın, 1965 yılında sinema alanında eğitim almak üzere Amerika'ya gider ve orada sekiz yıl kalır. Harward Üniversitesi'nden TV film yapımı ve yönetimi alanında güzel sanatlar lisans diplomasını alır ve The American University'de lisansüstü eğitimini tamamlar. Amerika'nın Sesi Radyosu'nda spiker ve redaktör; Uluslararası Sinema ve Televizyon Servisi ve TRT'nin Washington muhabiri olarak görev yapar. 1973 yılında Türkiye'ye döner; bir yıl sonra da Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlar. Burada "eğitim içinde uygulama, uygulama yaparken eğitim" anlayışıyla öğrencileriyle birlikte her yıl birkaç tane belgesel film hayata geçirir. 1983 yılında, özel sektörde daha verimli çalışabileceği düşüncesiyle Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan ayrılır. Özel sektör döneminde de gerçekleştirdiği belgesel filmlerle, belgesel sinemamıza çok önemli katkılar sağlayan yönetmen, eğitimciliği de bırakmaz ve çeşitli üniversitelerde öğretim görevlisi olarak hizmetler verir (Aytekin, 2017).

Arın, ülkemizde gelecek kuşak sinemacılarının belgesel filmle tanışmalarında önemli rol oynayan 61 tane filmin yönetmenliğini yapmış ve Anadolu'yu yabancı film yapımcılarına tanıtmayı amaçlayan bir de kitap hazırlamıştır. Ele aldığı konular, bu konulara yaklaşımı ve anlatım biçimiyle kendine has bir belgesel sinema anlayışı oluşturan yönetmenin belgesel sinemaya olan katkıları, sayısı yüzleri bulan ve aralarında ünlü yönetmenlerin, akademisyenlerin de yer aldığı öğrencileri aracılığıyla devam ettirilmektedir.

Belgesel Film Çalışmaları

Konu çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir yelpazede belgesel filmler çeken Suha Arın'ın çalışmalarını incelerken, ele aldığı konulara, tarihsel sıralamaya, anlatım biçimine vb. göre gruplandırmalar yapılabilir. Ancak bu çalışmada, Arın'ın kendi filmlerini değerlendirirken kullandığı bir ayrıma dayanarak (Arın'dan akt. Kuruoğlu, 1990), resmi eğitim öncesi dönem, Basın Yayın Yüksek Okulu'nda öğretim görevlisi olarak görev yaptığı dönem ve özel sektör dönemi şeklinde bir gruplandırma yapılacaktır. Bu üç farlı dönemde yaptığı filmler, çalıştığı kurum veya kuruluşlara da bağlı olarak birbirinden belli ölçüde farklı nitelikler taşır.

Resmi eğitim öncesi dönem

Suha Arın film çekimiyle ilgili çalışmalarına, henüz bu alanda bir eğitim almadan önce başlamıştır. *Trafik Emniyeti* (1964) isimli ilk filmini Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda gösterilmek üzere filmler hazırlayan Öğretici Filmler Merkezi (FRTEM) için yapar. Bu filmin ardından yine aynı yıl, 30 dakikalık bir başka eğitim filmi olan ve Ankara'nın tarihi geçmişini inceleyen *Başkent Ankara* adlı filmi çeker. Resmi eğitim almak üzere gittiği ABD'de de film çalışmalarını sürdürür ve 1968 yılında başkent Washington'daki bir siyahi örgütlenmeyi konu alan *Pride (Gurur)* adlı TV filmini çeker.

Arın'ın bu ilk dönemde gerçekleştirdiği filmler, toplumsal sorunlara duyarlı bir belgesel sinema yaklaşımının da temellerini oluşturur. Yönetmen asıl dikkat çeken çalışmalarını eğitim sürecini tamamlayıp tekrar Türkiye'ye döndükten sonra gerçekleştirecektir.

A.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu dönemi

1973 yılında Türkiye'ye dönen Suha Arın, kurmaca sinemamızın içinde bulunduğu bunalım nedeniyle, yapımı daha ucuza mal olabilen ve daha az insanla gerçekleştirilebilen belgesel sinemaya yönelir. Üstelik de Türkiye'de belgesel sinema henüz doldurulmamış bir alandır. Bu arada da Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın Yayın Yüksek Okulu'nda çalışmaya başlar. Bu kurumdaki görevini sürdürdüğü 1983 yılına kadar öğrencileriyle beraber 18 tane belgesel ve bir tane de kurmaca film gerçekleştirir. Bu dönemde, TRT, Kültür Bakanlığı, Petrol Ofisi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu gibi kurum ve kuruluşların belgesel sinemaya desteğini sağlamayı başarır ve bu kurumlardan aldığı olanaklarla belgesel sinema tarihimiz içerisinde öne çıkan filmler yapar.

Arın'ın bu dönemde yaptığı ilk belgesel film, *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisinin ilk bölümü olan *Hattiler'den Hititlere*'dir (1974). Bu film aynı zamanda, sonraki filmlerinin pek çoğunda önemli bir destekleyici olan Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu adına yaptığı ilk çalışmadır. Bu film, Adalı'nın da vurguladığı üzere, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin 1950'li yıllarda başlattığı, kültürel gerçekliğin sinema aracılığıyla aktarılması çabalarının devamı gibidir (2004:59).

Belgesel film üretmek üzere kaynak aramayı sürdüren Suha Arın, TRT yöneticilerini ikna eder ve 1974-75 yıllarında TRT'de yayınlanmak üzere beş tane haber belgeseli hazırlar. Bu filmlerin ilki, sosyal güvencesi olmayan orman ve tarım işçilerinin sorunlarını işleyen *Sessiz Emekçiler*'dir (1974). Bu filmden sonra, 1974 yılında çıkarılan genel affın ardından, tekrar ceza evine dönen hükümlülerin dönüş nedenlerine yoğunlaşan *Affın Ardından* adlı filmi çeker. Belgesel film

hazırlarken etik ilkelere çok önem veren yönetmen, filme konu ettiği mahkumların gelecekte herhangi bir mağduriyet yaşamamaları için yüzlerini göstermez ve filmde mahkumların gölgelerini kullanır. TRT adına çektiği diğer bir haber belgeseli de Zonguldak yöresindeki kömür madenlerinde çalışan işçilerin sorunlarını konu alan *Kaygı Kuyuları*'dır (1975). Ardından bu defa oldukça güncel bir sorunu ele alır ve *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) adını taşıyan belgeselinde Ankara-Keçiören Atatürk Çocuk Yuvası'nda barınan çocukları konu eder. Atatürk tarafından kurulan Keçiören Çocuk Yuvası, üst düzey kamu yöneticilerinin çocukları için kreş'e dönüştürülmesi ve burada yaşayan çocukların Anadolu'daki diğer yuvalara dağıtılması kararının alınması üzerine[3] bu belgeseli çekmiştir. Belgeselin uyandırdığı etkiyle çocukların yuvaya geri dönmelerini sağlanırken, Arın çocukların katlanmak zorunda kaldıkları kötü koşulları belgeleyen birçok görüntü çekmiş olmasına rağmen, çocukların gelecekte bu görüntüler nedeniyle herhangi bir sorunla karşılaşma ihtimallerini düşünerek bazı görüntüleri belgeselde kullanmamıştır.

Yönetmenin bir sonraki filmi, uygulama içinde eğitim anlayışının bir ürünü olan ve *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisinin ikinci filmi olan *Midas'ın Dünyası*'dır (1975). Frig uygarlığını ve kültürünü konu alan ve bilimsel bilgileri sanatsal bir tarzda sunmayı başaran filmde, Frig uygarlığına ait bazı bilgiler ilk defa yayınlanmıştır. Filmde, önceden Yunanlılara ait olduğu düşünülen birçok buluşun ve sanat eserinin aslında Frigler'e ait olduğu delillerle ortaya konulur. Gordion Tümülüs'ünde bulunan ünlü Frig Kralı Midas'a ait olduğu sanılan kafatası da ilk defa bu filmde dünya kamuoyuna

[3] http://www.mtvfilm.com/tr/film/

tanıtılır[4]. Filmin bir başka önemli özelliği de müziğidir: Filmin müziği, Ferit Tüzün tarafından birkaç ay süren çalışmanın sonucunda Frig makamında bestelenmiştir (Öngören, 1976:9).

Suha Arın bu arada monografik belgeseller de çekmeye başlar ve 1976 yılında, zengin bir tarihsel mimari dokuya sahip olan Safranbolu'yu, mimari, kültürel ve sosyal yönleriyle tanıtmayı ve eski Safranbolu evlerinin korunması için bir kamuoyu oluşturmayı amaçlayan *Safranbolu'da Zaman* belgeselini gerçekleştirir. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu tarafından desteklenen ve öğrencileriyle birlikte çektiği film, 1977 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülünü alır. İzleyenler üzerinde büyük etki bırakan belgesel, basında da yer alır ve tarihi Safranbolu evlerinin kurtarılmasında önemli bir rol oynar.

Arın'ın bir sonraki filmi, *Anadolu Uygarlıkları'ndan İzler* dizisinin üçüncü filmi olan *Urartu'nun İki Mevsimi*'dir (1977). Başkenti bugünkü Van şehri olan ve MÖ. 1200-600 yılları arasında Doğu Anadolu bölgesinde hüküm süren, Urartu'ların tarih, kültür ve sanatlarını ve onlardan kalan birikimin bugünkü yöre halkının yaşamındaki etkilerini konu alan bu belgesel, bölgenin sert iklim koşullarına rağmen Film, yüzyıllar öncesinde bile nasıl güçlü bir uygarlığın oluşturulmuş olduğunu anlatır. Urartu sanat ve kültürü, toplumsal yapısı, devlet örgütü, ekonomik yapısı ve ilginç buluşları konusunda birçok bilgiye yer verir. Filmin adını oluşturan "*İki Mevsim*" kavramı; Doğu Anadolu'da yılı neredeyse iki mevsime indiren yaz ve kış ayları; Urartu'nun mutlu ve görkemli dönemi ile Med-İskit istilalarıyla tarih sahnesinden silindiği dönemi ve bu toprakların Urartu egemenliğindeki dönemi ile günümüz

[4] http://www.mtvfilm.com/tr/film/

arasındaki karşıtlıkları ve bağlantıları vurgulamak üzere bir simge olarak kullanılır (Balkaya, 1993).

Yönetmenin bu dönemde çektiği bir başka belgesel film de tarih boyunca susuzluk çeken İstanbul kentine, içme suyu sağlamak üzere Bizans ve Osmanlı dönemlerinde inşa edilen yapıları konu alan ve bu yapılar üzerinden İstanbul'un geçmişi ve bugünü arasında bağlar kuran *İstanbul'un Çağırdığı Su* (1977) adlı çalışmadır. Tarihten bugüne İstanbul'a birer sanat ve tarih mirası olarak kalan sarnıçlar, bentler, su kemerleri, su taksim odaları, su terazileri ve tarihi çeşmeler, İstanbul'un sahip olduğu doğal güzellikler arasında sergilenirken, onların bugünkü harap durumları da çarpıcı bir şekilde yansıtılır (Günaydın gaz., 15.02.1978). İstanbul'un yeşil örtüsünün tüm renklerini olanca zenginliği ile veren film, bu doğa zenginliğinin yanı sıra, 400 yıl boyunca İstanbul'a su taşıyan ve Mimar Sinan'ın dev eserlerinden birisi olan Mağlova Kemeri'ni de ayrıntılarıyla işler. Belgrat Ormanı'nın İstanbul'un tatlı su ihtiyacı açısından önemini belirten bu belgesel, başta Belgrat Ormanı olmak üzere, yeşil alanlardaki gelişi-güzel yerleşmelerin acı sonuçlarına da dikkat çeker.

Arın'ın 1977 yılında tamamladığı diğer bir belgesel de iki bölümden oluşan ve Antik dönemde, Muğla ve Antalya arasındaki Teke Yöresinde var olan Likya Uygarlığı'nı konu alan *Likya'nın Sönmeyen Ateşi*'dir. Film *Anadolu Uygarlıklarından İzler* belgesel dizisinin son bölümüdür. Gözmenin (1979) de ifade ettiği üzere, Anadolu insanının uygarlık üretiminde bir başka durak olan Likya Uygarlığı hakkında birçok değerli bilgi veren bu belgesel, anlatım zenginliği açısından da oldukça başarılıdır. *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* çağlar öncesi Anadolu insanının uğraşısını günümüze taşımaktadır.

Yönetmen, bir sonraki filmi olan ve kendisine ulusal ve uluslararası festivallerde önemli ödüller kazandıracak olan

Tahtacı Fatma'da (1979), Batı Toroslarda annesi, babası ve kardeşleriyle birlikte ağaç kesiminde çalışan 12 yaşındaki bir kız çocuğu üzerinden Tahtacı'ları konu alır. Belgesel, 1979 yılında 3. Balkan Film Festivali'nde Birincilik, yine aynı yıl Antalya Film Festivali'nde Altın Portakal, Kültür Bakanlığı Ulusal Kısa Film Yarışması'nda Birincilik ve Uluslararası Şam Film Festivali'nde "Gümüş Kılıç" Ödüllerini kazanmıştır. Yine aynı yıl tamamladığı *Kapalıçarşıda Kırkbin Adım* adlı belgeseli ise kırk yıldır günde ortalama 40.000 adım atarak Kapalıçarşı'da dolaşan bir Şerbetçi'nin gözüyle, tarihi Kapalıçarşı'nın geçmişini ve bugününü anlatır.

Suha Arın, Türkiye'nin kültür yaşamında iz bırakan isimleri de filmlerine konu etmiş ve bu amaçla *Bilgeler ve Ustalar* başlıklı bir belgesel dizi başlatmıştır. Bu dizinin ilk filmi olan ve aşıklık geleneğinin son temsilcilerinden Ali İzzet Özkan'ın hayatını ve eserlerini konu alan *Aşık Ali İzzet Özkan* belgeselini 1980 yılında tamamlar. Ardından da belgesel dizisinin ikinci filmi, klasik batı müziği alanında ülkemizin yetiştirdiği önemli değerlerden besteci Cemal Reşit Rey'in yaşamını ve eserlerini inceleyen *Cemal Reşit Rey* belgeselini çeker. Yönetmenin bir sonraki çalışması ise Atatürk'ün doğumunun 100. Yıldönümü dolayısıyla çektiği *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) belgeselidir. Dolmabahçe sarayının yapılışını, cumhuriyet öncesi ve cumhuriyet sonrası yaşamı anlatan filmde saray aracılığıyla, Osmanlı'nın sosyo-ekonomik durumu, saltanatın ve ardından halifeliğin kaldırılmasıyla padişahların saraydan ayrılışı, Atatürk'ün saraydaki yaşamı ve ölümü; kısaca uzunca bir tarihsel süreçte yaşanılmış olan birçok olay işlenir[5]. Arın, bu filmin ardından, yine öğrencileriyle birlikte, Petrol Ofisi'nin sponsorluğunda ve bu kuruluşu tanıtan *Anadolu'nun Petrol*

[5] http://www.mtvfilm.com/tr/film/dolmabahce-ve-ataturk/

Yolu belgesel filmini çeker. Bu dönemde gerçekleştirdiği son belgesel filmi ise Manisa'ya bağlı Kula ilçesini konu alan *Kula'da Üç Gün*'dür (1983). Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle gerçekleştirilen film, Suha Arın'ın uygulama içinde eğitim anlayışının en iyi örneklerindendir. Filmin yapım sürecine, Basın Yayın Yüksek Okulunda öğrenim gören yaklaşık 40 öğrenci de katılmıştır.

Özel sektör dönemi

Belgesel film aracılığıyla Türk kültürünü ve tarihsel birimini tanıtmayı kendisine hedef olarak belirlemiş olan Arın (Çöm, 2021), bu dönemde de film çalışmalarını ve çeşitli kurum ve kuruluşların belgesel sinemaya destek vermeleri için mücadelelerini sürdürür. Bu dönemdeki çalışmalarını daha çok MTV'nin olanaklarıyla gerçekleştiren yönetmen, yine Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu gibi sponsorların desteklerinden de yararlanmıştır.

Arın'ın özel sektör döneminde çektiği ilk filmi, Mozaikleri ve freskleri ile dünyaca üne ve yedi yüz yıllık geçmişe sahip bir sanat anıtı niteliğindeki Kariye Müzesi'ni tanıtan *Kariye* (1984) belgeselidir. Film bir yandan *Kariye*'yi ve duvarlarını süsleyen eserlerin özelliklerini tanıtırken bir yandan da onun içinde ve çevresinde 700 yıldır var olmuş bütün kültürlerden sesler taşır. Bizans ilahilerinden Ortodoks dualarına, ezan seslerinden tekbirlere dek uzanan bir kültür sürekliliğini ve etkileşimini de değişik bir ses örgüsü eşliğinde yorumlar (Bilinmeyen yazar, 1985: 145). Özel bir çalışmayla hazırlanan ses kuşağı, Bizans müziği ile klasik Türk müziği arasındaki karşılıklı etkileşim üstüne bir araştırma gibidir (Muhsin, 1994:14).

Kariye belgeselinin ardından iki bölümden oluşan *Andolu'da Konutun Öyküsü* adlı belgeseli çekmiştir. *İlk İzler* ve *Yeni Umutlar* adlı iki ayrı bölümden oluşan ve Kent-Koop tarafından, kuruluşunun beşinci yıldönümü nedeniyle

hazırlatılan film, Anadolu'da bilinen en eski ayak izleriyle başlar ve konutun evrimini anlatır. Belgesel, konut olgusuna, anıtsal mimari açısından çok, halkın yarattığı ve zenginleştirdiği konut ve konuta ilişkin kültür mirası açısından yaklaşır. Filmde Anadolu topraklarından gelip-geçen uygarlıkların geride bıraktığı konut örnekleri, konutla bağlantılı olan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ilginç ritüeller de tanıtılır. Türklerin Anadolu'ya gelişi ile konutta başlayan plan farklılaşmaları ve malzeme kullanımındaki çeşitliliği vurgular; batılılaşma hareketleri ve Cumhuriyet döneminin Anadolu konutuna etkilerini irdeler ve konut sorununa ilişkin çağdaş çözüm çabalarından örnekler sunar (Bilinmeyen yazar, 1984:66).

Arın'ın bir sonraki çalışması, 1985 yılının Dünya Gençlik Yılı ve Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş.'nin kuruluşunun 50. yılı olması nedeniyle hazırladığı *Camın Teri* belgeselidir. Dünya Gençlik Yılında Türk gençlerinin ne koşullarda çalıştığını anlatmayı amaçladığı belgeselde, Paşabahçe Cam Fabrikası'nda, farklı bölümlerde çalışan üç gencin çalışma ve yaşam koşullarına odaklanır. Yönetmenin bu dönemde çektiği diğer bir çalışma, Hasan Özgen'le birlikte gerçekleştirdikleri *Fırat Göl Olurken* (1985-86) adlı belgesel dizidir. Güney-Doğu Anadolu Projesinin (GAP) bir bölümünü oluşturan Atatürk ve Karakaya barajlarının etkilediği bölgedeki tarihsel ve kültürel mirası belgelemeyi ve bu barajların bölgeye etkilerini konu alan belgesel dizi hem çekim sürecinde hem de sorasında sansür uygulamalarına maruz kalır. Bu belgesel dizinin ardından, Türkiye'nin farklı coğrafi bölgelerindeki karakteristik sivil mimari örneklerini ve bu yapıları üreten ustaları anlatan *Eski Evler Eski Ustalar* adlı belgesel dizinin; *Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca* (1986), *İç Anadolu I: Ozanlar ve Evler* (1987), *İç Anadolu II: Erciyes'in Bereketi* (1987), *Batı Karadeniz: Ağacın Türküsü*

(1988) adlı bölümlerini yapar. Bu belgesellerde eski yeni çatışmasını ustaca anlatır.

1988 yılının Mimar Sinan'ın ölümünün 400. yılı olması nedeniyle UNESCO 1985 yılında aldığı bir kararla, 1988 yılını Uluslararası Mimar Sinan Yılı ilan eder. Bunu bir fırsat olarak gören Süha Arın, sponsor arayışına başlar ve Bankalar Birliği'nin desteğiyle Mimar Sinan'ın eserlerini konu alan filmlerinin hazırlığına girişir. Öncelikle MTV bünyesinde mimarlardan, sanat tarihçilerinden, sosyal antropologlardan, Farsça-Arapça ve Osmanlıca uzmanlarından oluşan bir Mimar Sinan Araştırma Merkezi kurulur[6]. Uzun ve zorlu bir çalışma sürecinin sonunda Mimar Sinan'ın yaşamını ve eserlerini konu alan altı bölümden oluşan *Dünya Durdukça* adlı belgesel dizi 1988 yılında tamamlanır. Arın, ortaya koyduğu eserlerle adını dünya mimari tarihine yazdıran Sinan'ı, mimar yönünden çok, insan olarak ele alınmaya çalıştığını söylemekte ve onun yetişmesinde Osmanlı'nın sahip olduğu sistemin belirleyici olduğunu vurgulamaktadır (Kalkan, 1998). Mimar Sinan'ın ölümünün 400. yıldönümüne rastlayan 1988 ve doğumunun 500. Yılına rastlayan 1990 yıllarında, Türkiye'nin yanı sıra çeşitli ülkelerde bu belgeseller gösterilmiş ve pek çok uluslararası festivalde ödüller almıştır.

Mimar Sinan'la ilgili belgesel film hazırlamaya devam eden yönetmen, 1989 yılında Sinan'ın anılarının yer aldığı Tezkiret-ül Bünyan adlı kitabı tanıtmayı amaçlayan *Mimar Sinan'ın Anıları* (*Tezkiret-ül Bünyan*); ardından da *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* isimli belgesellerini çeker. *Dünya Durdukça* belgeseliyle ilgili çalışmalar yapılırken, Suphi Saatçi, Sülaymaniye Kütüphanesinde bulunan ve Mimar Sinan'ın anılarını içeren Tezkiret-ül Bünyan adlı kitabın tercümesini

[6] http://www.mtvfilm.com/tr/film/dunya-durdukca/

yapmış ve yine bu çalışmalar kapsamında, Sinan'ın sağlığında yapılmış bir minyatürü ortaya çıkarılmıştır[7]. Bunun üzerine Arın, Atatürk'ün Sinan'ın heykelini yapınız direktifine uyularak açılan bir yarışma sonucu birinciliği kazanıp, Mimar Sinan'ın ilk heykelini yapan heykeltıraş Hüseyin Anka'ya gider, elde edilen yeni veriler ışığında Sinan'ın heykelini yeniden yapmasını ister ve bunu konu alan bir belgesel çekmek üzere ikna eder. Bu belgesel, Suha Arın'ın sinemasında ayrı bir yere sahiptir. Oldukça özgün bir anlatım tekniğine sahip olan filmde Hüseyin Anka, çamur büst üzerinde çalışarak, Mimar Sinan'ın elli yıllık baş mimarlık dönemini aşama-aşama, yeniden yorumlar. Bir başka deyişle elli yıllık bir dönem, üç haftalık bir çalışmayla ve 40 dakikalık bir filmsel zaman sürecinde yeniden irdelenir. Bu film, bir bakıma hem Hüseyin Anka aracılığı ile Mimar Sinan'ın yeniden yorumlanması hem de Hüseyin Anka'nın kendi kendini yeniden yorumlamasıdır.

Belgesel filmleri ile Türkiye'nin zenginliklerini ve anıtsal mimari yapıları anlatmaya devam eden Arın, 1991 yılında, *Türkiye'nin Kültür Hazineleri* adlı belgesel dizinin birinci bölümünü oluşturan ve Topkapı Sarayı'nın mimarisini, yapıldığı dönemden bugüne uzanan tarihsel ve kültürel mirasını anlatan *Topkapı Sarayı* belgeselini çeker. Ardından da belgesel dizisinin ikinci filmi olan dünya mimarlık tarihinin en büyük anıtlarından Ayasofya'nın, kendine has mimari görkemini, ilk dönemlerinden bugüne taşınan serüvenini işleyen *Ayasofya* belgeselini tamamlar. 1996 yılında da Hakan Aytekin'le birlikte yine İstanbul'u merkeze alan ve tarih kökleriyle bugününü etkileşim içerisinde sunan Altın Kent İstanbul belgeselini yapar. Arın son olarak, 1997 yılında yine MTV'nin yapımcılığında ve Kıbrıs'ı konu alan iki farklı belgesel

[7] http://www.mtvfilm.com/tr/film/huseyin-anka/

çeker. Bu belgesellerden ilki, *Kıbrıs'ta Bir Özgürlük Anıtı* adını taşır ve Kıbrıs'ın siyasi tarihine odaklanır. TV belgeseli formatındaki bu çalışmanın ardından bu defa Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Rauf Denktaş'ın yaşamını anlatan *Denktaş'ın Fotoğrafları* belgeselini çeker. Denktaş'ı bir döneme damgasını vurmuş bir siyasetçi olarak değil acılarıyla, sevinçleriyle kanlı-canlı bir insan olarak anlatan belgeselde, Denktaş'ın fotoğraf merakı ön plana çıkarılır.

Suha arın bu dönemde, yöneticisi olduğu ve çoğu belgeselinin yapımcılığını yürüten MTV'yi aynı zamanda bir belgesel film okulu gibi kullanmıştır. Eğitim faaliyetlerini bu dönemde de sürdüren Arın, MTV'nin olanaklarını belgesel film gerçekleştirme çabasında olan gençlere de açmış ve birçok projenin üretilmesine bu yolla katkıda bulunmuştur.

Suha Arın Belgesel Sinemasının Özellikleri

Belgesel film anlayışı

Suha Arın'ın sinemaya başladığı yıllar, Türkiye'nin günlük yaşam açısından birçok farklılığı barındırdığı ancak bu kültürel zenginliğin modernleşme ve küreselleşme karşısında yok olmaya yüz tuttuğu bir dönemdir. Anadolu'nun tarihsel ve kültürel zenginliklerini önce üzerinde yaşayan insanlara, sonra dünyaya tanıtmayı, bu varlıkların korunması gerektiği yolunda bir bilinç oluşturmayı temel bir amaç olarak belirleyen yönetmen, filmlerini de bu temel amaç doğrultusunda gerçekleştirir. Bu bağlamda Arın, belgesel sinemada kendine göre bir anlayış geliştirme çabasında olan bir yönetmendir. Belgesel filmi, "etik ile estetik kaygılarla, evrensel bir mesaj verme koşuluyla, gerçeğin yeniden yorumlanması", şeklinde tanımlar ve "belgesel filmin gerçek mekanlarda, gerçek kişilerle, gerçek durumları aksettirmek üzere, evrensel bir mesaj vermek amacıyla" (Çetinkaya, 2003:112) çekilmesi gerektiğini belirtir. Arın için sadece bilgi aktaran filmler

belgesel değil "bilgisel" filmdir. Bu yüzden filmin mutlaka bir mesajı olması gerektiğine inanır. Bu mesajı verirken de yönetmenin içinde sevginin var olması gerektiğinin altım çizer (Çöm, 1999). John Grierson'un belgesel sinemanın ilk tanımında yaptığı gerçeklik anlayışı, yaratıcı yorum vurgusu ve belgesel sinemaya toplumsal katkı bağlamında yüklenen sorumluluk (Akt. Rabiger, 1998:3), Arın'ın yaklaşımının da öne çıkan unsurlardandır. Arın, belgeselin özellikle yaratıcı yorum boyutunu öne çıkarır ve bu yönüyle belgesel filmi çok sıkça karıştırıldığı bir başka film türü olan belge filmden ayırır (Aytekin, 2017; Özgen, 2020). Öte yandan, özellikle televizyonun yaygınlaşması sonucunda öne çıkan "drama belgesel" ya da "docudrama" gibi isimlerle anılan film türüne de eleştirel yaklaşır. Belgesel filmde zorunlu olmadıkça "canlandırma" yapılmasına karşı çıkan yönetmen, belgeselin ele aldığı konuyu işleyebilmesi için gerçekten zorunluysa, gerçeklere bağlı kalmak ve olgular konusunda dürüst olmak koşuluyla canlandırma kullanılabileceğini belirtir (Arın'dan akt. Kuruoğlu: 1990). Belgesel sinemanın temeline yerleştirilen etik ilkelere özellikle önem veren Arın'a göre, belgesel, bilimle sanatın kesiştiği yerde ortaya çıkar ve belgeselci bilim adamı yönüyle doğruyu, sanatçı yönüyle estetiği yansıtmalıdır (Arın'dan akt. Ağaoğlu, 2022). Buradan hareketle, Suha Arın'ın belgesel film anlayışının, bilimsel araştırma, sanatsal yorum ve etik kurallar şeklinde üç temel kavram üzerine kurulduğu söylenebilir.

Belgesellerinde bilimsel araştırmaya çok önem vermiş, eserlerini uzun süreleri kapsayan ve derinlemesine yapılmış araştırmaların üzerine kurmuştur. Araştırma sürecinde ele aldığı konuyla ilgili olarak daha önce elde edilmiş tüm bilgilere ulaşmaya çalışan Arın, her çalışmasında alanında uzman bilim insanlarının danışmanlığından da faydalanmıştır (Arın, 2005). Onun için belgesel sinemanın gerçekliğe yaklaşımında

"olgulara sadık kalınması" bir tür etik prensip olarak vazgeçilmez önemdedir. Belgeselde yer alan olaylar, üzerinde durulan olgular, görüntülenen mekanlar ve kişiler gerçek olmak ve gerçeği yansıtıyor olmak zorundadır. Bu çerçevede çektiği filmlerde "yaşayan öyküleri" ve "yaşayan kişileri" incelemeye çaba gösteren yönetmen, belgesel filmde zorunlu kalmadıkça oyuncu kullanımına karşı çıkar. Eğer mutlaka canlandırma yapılacaksa da her şeyin gerçeğine uygun olması ve gösterilenlerin dramatizasyon olduğunun bir şekilde belirtilmesi gerekmektedir. Arın, benzer bir yöntemi Kula mimarisini ve kültürel renkliliğini konu edindiği *Kula'da Üç Gün* adlı belgesel filmde kullanmıştır. Belgeselde konuyu geleneksel bir kula düğünü üzerinden işlemeyi düşünmüş ancak bu düğünü yeniden kurmak zorunda kalmıştır. Aslına uygun olarak oluşturulan düğünde yer alan herkesin Kula'da yaşayan insanlar olmasına özen göstermiş ancak çekim ekibinde yer alan bir öğrenciyi gelin rolünde kullanmak zorunda kalmıştır. Zira Kula'nın yerlisi olan hiçbir genç kız, bir film bile olsa gelinlik giymeyi kabul etmemiştir (Aytekin, 2019:200).

Yukarıda da belirtildiği gibi, belgesel anlayışının ikinci ayağını da sanatsal yorum oluşturur. Bu bağlamda belgesel filmin eleştirel bir öz taşıması ve insanın tarafında olan bir tavır benimsemesi ya da insana dair bir vurgu yapması önem taşır. Nitekim, sanatın yaşamı sorgulama sorumluluğuna sıkça vurgu yapmıştır (Akarcalı, 2005). Belgesellerinde işlediği konu her ne olursa olsun, her filminde insana dair bir değer üretme, bir değeri vurgulama çabasında olmuştur. Yelence'nin de vurguladığı üzere "Arın'ın tüm belgesellerinde, sosyal açıdan bakıldığında, Türkiye ve Anadolu insanının yaşantısına ve sorunlarına ilişkin mesajlar bulunduğu görülür. *Tahtacı Fatma*'da orman emekçilerinin dramı gizlidir; *Mimar Sinan*'da ünlü bir ustanın resmi çizilir; *Urartu'nun İki Mevsimi*'nde eski

krallar bugüne seslenir; *Safranbolu'da Zaman'*da, gençlerini, çocuklarını yakınlardaki Karabük Demir Çelik Fabrikası'na kaptırmış bir eski kuşağın öyküsü anlatılır" (Yelence, 2005).

Arın, belgesel sinemada içeriğin ve estetiğin bir denge içerisinde sunulması gerektiğini, verilmek istenen mesajın sanatsal bir anlatıma ya da estetiğin, içeriğe feda edilmemesi gerektiğini savunur. Bu ilkeyi "öz biçimi doğurur, biçim özü yoğurur" (Arın'dan akt. Gezer, 1995) şeklinde formüle eden yönetmen, filmlerinde bu dengeyi büyük ölçüde kurmuş ve izleyiciye, ele aldığı konuyla ilgili bilgiler verirken, aynı zamanda da görselliğin ve sesin etkileyici bir biçimde kullanmasına özen göstermiştir.

Belgesel Sinemaya Getirdiği Yenilikler

Suha Arın'ın Türkiye belgesel sinemasına getirdiği yenilikleri, Hasan Özgen'in (2005) de vurguladığı üzere, belgesel sinema üretim sürecine yönelik ve toplumla olan bağlar açısından yaptığı katkılar ve içerik açısından yaptığı katkılar şeklinde iki eksende değerlendirmek mümkündür. Bu çerçevede yaptığı en önemli katkılardan birisi, belgesel sinemanın henüz tanınmadığı bir dönemde, TRT, Kültür Bakanlığı, Petrol Ofisi, Bankalar Birliği, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu gibi kurumları belgesel film projelerini finanse etmek üzere ikna ederek, sponsorluk geleneğini getirmiş olmasıdır. Belgesel film ticari bir tür olmadığından, kurumsal desteklere ihtiyaç duyar. Ancak Türkiye'de o yıllarda sanatsal üretime ve özellikle de belgesel sinemaya yönelik bu tür kurumsal bir ilgili henüz oluşmamıştır. Arın, gerek kamu kurum ve kuruluşlarında, gerekse özel kuruluşlarda belgesel filme ilişkin anlayış ve zihniyetin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Kuruoğlu, 1992:80).

Para kazanma vb. kaygılarla belgesel film uğraşından hiçbir zaman taviz vermeyen Suha Arın'ın, bu alana getirdiği önemli

yeniliklerden birisi de her türlü özveriyi göstererek, ulaşabildiği en iyi teknik imkanları belgesel sinemaya aktarmış olmasıdır. Kurmaca sinemanın bile krizi aşmak adına her türlü yola başvurduğu 1970'li yıllarda, Arın, 35 mm. film kamerasını belgesel filmde kullanan ilk isim olmuş (Kılıç, 2005), belgesel sinema anlatımını, sehpa üzerindeki bir kameradan çıkartıp ray üzerinde kayan, vinç üzerinde yükselen, anlatımı bozmayacak efektlerle güçlendirmeye çalışan bir dil haline getirmiştir. Belgesellerinde sanatsal kaygılardan ödün vermemiş, bu doğrultuda gerekli altyapıya da önem vermiştir.

Suha Arın belgeselciliğinin en önemli özelliklerinden birisi de belgesel üretme sürecinin tamamında var olabilecek bir ekip yapısı kurmuş olmasıdır (Özgen, 2005) "Üretim içinde eğitim" anlayışıyla, zengin bir tartışma ortamında hazırlanan belgeseller, bugün çoğu ünlü yönetmenler, kameramanlar vb. olan öğrencilerinin, araştırmadan çekime, kameradan kurguya, laboratuvar işlerine kadar film yapım sürecinin tamamını bilen sinemacılar olarak yetişmelerini sağlayan birer okul niteliğindedir. Bu kapsamda Arın, öncülük görevini, bilgisini, tecrübesini gençlere de aktararak pekiştirmiş ve yetiştirdiği sinemacılarla, belgesel filmin gelişmesinde ve günümüz kuşaklarına tanıtılmasında etkili olmuştur.

Arın'ın, pek çoğu anlamlı ödüller kazanmış olan filmlerinin bir bölümü, toplumsal alanda dönüştürücü etkiler de oluşturmuş ve işlevsel anlamda da toplumsal katkı üretmiştir. Örneğin *Safranbolu'da Zaman* belgeseli, adı geçen kasabanın mimari anlamda yok olmasını önlemiş, eski yapıların koruma altına alınmasını sağlamış ve bugüne eşsiz bir turistik belde olarak taşınmasına önemli katkıda bulunmuştur.

Suha Arın'ın belgesel sineması içsel yapısı bakımından da ayırıcı nitelikler taşır. Bu açıdan ilk dikkat çeken unsur, konu seçimindeki titizlik ve konuya yaklaşım tarzıdır. Seçtiği

projelerle konu çeşitliliği açısından oldukça zengin bir filmografya ortaya çıkarmıştır. Oldukça derinlemesine araştırmalarla ve bilim çevrelerinden aldığı yardımla elde ettiği birçok bilgiyi filmlerinde kullanırken, bu bilgileri izleyiciyi sıkmadan aktarmayı başarmış; bilim ile sanat arasında bir denge kurarak bilgiyi sanatsal bir yorumla aktarabilmiştir.

Filmlerinde öne çıkan eleştirel yapı ve mesaj iletme çabası da onun sinemasını tanımlayan önemli unsurlardandır. Filmlerinin mesajını iletirken, genellikle hem sözlü anlatımda hem de görsel anlatımda simgeler kullanmıştır. Filmlerini üzerine kurduğu ve taşıyıcı öğe olarak adlandırdığı simgeleri, filmlerinin isimlerinde de gözlemek mümkündür. Örneğin, Safranbolu'yu konu aldığı belgesele, *Safranbolu'da Zaman* adını koymuş ve buradaki geleneksel mimariyi zaman içerisinde değişim yaşayan neredeyse canlı bir organizma gibi ele almıştır. Yine Urartu Uygarlığını konu aldığı belgeseline, *Urartu'nun İki Mevsimi* adını vermiş ve belgeseli, bu uygarlığın tanıtımından çok daha farklı bir yapıyla ve eleştirel bir gözle hazırlamıştır. Taşıyıcı öğe sayesinde, durağan, cansız bir konuyu işliyor bile olsa, ona bir canlılık katabilmiş ve kuru bir üslupla bilgi vermenin ötesinde sinemasal bir anlatım oluşturmuştur. Bir taraftan, görsel yorumuyla, müziğiyle, ritmiyle, kamera hareketleriyle izleyiciye estetik bir eser sunarken bir taraftan da bilgi vermeyi, böylece bilimsel bilgiyi ve sinemayı harmanlayarak bir bütünlük oluşturmayı başarmıştır.

Suha Arın sinemasının içsel yapısını oluşturan temel özelliklerden bir başkası ise, filmlerinin güçlü bir girişi ve güçlü bir finali olmasıdır (Özgen, 2005). Arın'ın filmleri genel olarak genelden özele doğru bir girişle başlamakta ve finalde de benzer bir anlayışla, bu defa da özelden genele doğru bir ilerlemeyle sonlanmaktadır. Bazı belgesellerde filmin asıl mesajı, çarpıcı bir sonla aktarılmaktadır. Örneğin, *Kula'da Üç*

Gün belgeselinde son dakikalara kadar geleneksel dokunun tüm zenginliği, umudun habercisi olan bir düğün üzerinden anlatılmakta, belgeselin son bölümünde ise bu çok renkli dünyanın, içindeki yaşamla birlikte yok olduğu çarpıcı bir yöntemle aktarılmaktadır.

Arın'ın belgesellerinin özgünlüğünü sağlayan ve belgesel sinemamıza getirdiği önemli yeniliklerden birisi de özgün müzik kullanımıdır. Belgesellerinin neredeyse tamamında özgün müzik kullanan yönetmen, müziği bazen sözü ve görüntüyü destekleyen yardımcı bir araç olarak, bazen de doğrudan taşıyıcı bir unsur olarak kullanmıştır. Filmlerinde müziği destekleyen bir başka öğe de doğal seslerin işlevsel bir şekilde kullanılmasıdır. Bazı belgesellerinde, müzik ve ortam sesleri bir merak unsuru olarak da işlev görmekte ve bu sayede izleyicinin ilgisi ayakta tutulmaktadır.

Yönetmenin belgesellerinde izleyicinin ilgisini toplamaya yarayan bir başka unsur da küçük esprilerdir. "Human touch" olarak da adlandırılan bu unsur temelde bir ilginçliğe dayanır (Yavuz, 2005). Örneğin, *Kula'da Üç Gün* belgeselinde, kamera tilt hareketiyle bir evi ve sokağı görüntülerken, bir sandalyeye oturmuş, neredeyse kafasından bile büyük bir ayvayı ısıran bir çocuk gösterilir ve izleyiciye böylece küçük bir gülümseme aktarılmak istenir. Yine *Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca* adlı belgeselde, eski ustalardan birisinin bir evi dört duvar üzerine kaldırıp, araya bir kat daha eklediği kendi ağzından anlatılır ve olayın ilginçliği, dikkat yoğunluğunu arttıran bir unsur olarak da işlev görür.

Anlatım Biçimi

Suha Arın'ın belgesel filmlerinin anlatım biçimi açısından bir gruplamasını yapmak mümkündür. Belgeselde metin kullanılıp kullanılmamasıyla ilgili olarak gruplandırılan bu anlatım biçimleri zaman zaman konuyla ilgili bir sorun ya da

teknik bir olanaksızlık nedeniyle zorunlu olarak tercih edilmiştir. Suha Arın, bu anlatım biçimlerini kendisiyle yapılan çeşitli röportajlarda zaman zaman dile getirmiş ve 4 Ocak 1997'de İSAV'da verdiği bir seminerde bu konudaki düşüncelerini sistematik hale getirmiştir. Sözü edilen seminerde, belgesel filmlerini metin biçimlerine göre beş ana gruba ayırmakta ve her gruba örnek olarak da kendisinin yaptığı belgesellerden örnekler göstermektedir. Onun sınıflandırması kısaca şöyledir (Avcı Çölgeçen, 2006):

a) Şiirsel-sözlü anlatım/dış ses yöntemiyle anlatım
b) Sosyal bir sorunu bizzat sorun sahiplerine anlattırma
c) Görüntünün diliyle anlatanın dilinin farklılaştırılması yöntemi
d) Yalnız müzik ve görüntü ile anlatım
e) Konuyu kameraya bakarak konuşan sunucuya anlattırma

Bu beş temel anlatım biçiminin hepsinde belgesel filmler üretmiş, bunun yanında bu anlatım biçimlerinden birkaç tanesini birlikte kullandığı belgeseller de yapmıştır. Örneğin *Eski Evler Eski Ustalar* dizisinin bölümlerinden birisi olan *Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca* adlı belgeselde hem görünmeyen bir anlatıcının sesi kullanılmış hem de belgesele konu edilen insanların görüşlerine yer verilmiştir. Bu anlamda altıncı bir anlatım biçimi olarak karma yöntem sayılabilir. Bu çalışmada yönetmenin ağırlıklı olarak kullandığı ilk dört anlatım biçimine yoğunlaşılmakta ve her bir anlatım biçimini örnekleyen dikkat çekici birer belgeseli bu kapsamda incelenmektedir.

Şiirsel-Sözlü Anlatım/Dış Ses Yöntemiyle Anlatım: "Safranbolu'da Zaman"

Dış ses aracılığıyla anlatım, Suha Arın'ın belgesellerinde en çok kullandığı yöntemdir. Bu yöntemde bir taraftan ele alınan

konuyla ilgili görüntüler verilirken, bir taraftan da anlatıcı tarafından konu farklı yönleriyle işlenir. Anlatıcı sesi çoğunlukla bir fon müziğinin eşliğinde izleyiciye sunulur. Anlatıcının sustuğu yerlerde fon müziği yükselirken konuştuğu yerlerde arka plana alınır. *Safranbolu'da Zaman*, yönetmenin bu anlatım biçimini uyguladığı belgeseller içerisindeki en belirgin örneklerden birisidir.

Çocukluğundan itibaren Safranbolu'nun güzelliği karşısında büyülenen ancak bu eski evlerin bakımsızlığı karşısında derinden etkilenen Arın, Safranbolu sokaklarını her saat başı inleten Osmanlı'dan kalma saat kulesini gördüğünde, kuleyi zamanın yok edici ilerleyişini simgeleyen bir araç olarak kullanmayı düşünür ve belgeselinin omurgasına yerleştirir. Zamanın tarihsel birikimi ve değerleri yok edici gücüne atıf yapmak üzere de belgeselin adını *Safranbolu'da Zaman* olarak belirler ve bu yaklaşımla belgeselini saat kulesinin dişlilerinin görüntüsüyle ve saatin 12'yi vuruşuyla başlatır. Bu bakışla, sonbaharda, doğanın ölüme giderken büründüğü renkleri de kullanarak, ağıt havasında bir belgesel film hazırlar.

Belgeselin anlatımı, Süreyya Arın'ın etkileyici sesinden duyulan şiirsel bir metin ile Safranbolu'nun boş sokaklarının, terkedilmiş konakların, arastanın görüntülerinin şiirsel bir üslupla birleştirilmesine dayanır. Görüntü ve sesin birbirini tamamlayan iki unsur olarak kullanıldığı belgeselin metninde sıkça "zaman" sözcüğü kullanılır ve geçip giden zamanın yıkıcı etkisi ve bu yıkımın her an biraz daha arttığı izleyiciye sürekli olarak hatırlatılır. Filmin başında yönetmen, bir taraftan tiyatro oyuncusu Macide Tanır'ın sesinden, Cezmi Tahir Berktin'in 1930'larda yazdığı ve "zaman ve hüznü" bir arada işleyen "Zaman" şiiri aracığıyla zamanı bir çeşmenin ağzından düşen damlalara benzetirken bir taraftan da bir çeşmeden havuza hiç

durmadan akan suyu göstererek suyun akışını da zamanın ilerleyişini temsil eden bir simge olarak kullanır.

Arın, birçok belgeselinde olduğu gibi, *Safranbolu'da Zaman*'da da gerek görüntülerle gerekse sözlerle parça ve bütün arasında bağ kurmaya dayanan bir anlatım yöntemi izler. Daha ilk karede saatin dişlilerinin görüntüsünden Safranbolu'nun genel görüntüsüne kadar birkaç kesme geçişle ilerlenmiş ve böylece özelden gelene doğru bir giriş yapılmıştır. Masalsı bir anlatımın oluşturulduğu belgeselde, kendiliğinden açılan kapılardan giren kamera, masallardaki gibi rengarenk içi havuzlu evleri görüntüler. Evlerin duvarlarını, tavanlarını süsleyen eski Türk mimarisinin ince ayrıntıları izleyicinin gözünden incelenir. Görüntülerle, bomboş salonların, sedirlerin yalnızlığı, duvarlarda unutulan resimlerin, fotoğrafların terk edilmişliği izleyiciye aktarılırken, evin gösterilen bölümlerinin özellikleri de metin aracılığıyla anlatılır. Evlerin içeriden ve çeşitli açılardan görüntülenmesinin ardından dış cephelerinin ve onları kuşatan diğer unsurların tanıtılmasına geçilir ve daha genel çerçevelerle özelden genele doğru ilerleyen anlatım tarzı sürdürülür. Eski evlerin mimari özelliklerini ve terk ediliş öykülerini temel tema olarak belirleyen yönetmen, yine bütüncül bir yaklaşımla, evlerin dış cephelerine asılan ve uğur getireceğine inanılan geyik boynuzlarından hareketle ikinci bir tema olarak da çevre korunmasını işler.

Arın, belgeselcinin en önemli görevlerinden birisi olan zamanını sorgulama işlevini bu eserinde de ortaya koyar ve Safranbolu'da zamanın eski evleri ve eski yaşam biçimlerini nasıl yok ettiğini, güzel olan eskinin yerine çirkin olan yeninin konulduğunu, birer kişiliği olan eski evlerin yerine üst üste yığılmış kutuları andıran zevksiz, kişiliksiz apartmanların dikildiğini anlatırken, sosyal yaşamın ve zanaatların da evlerle

birlikte yok olduğunu da vurgular. Nitekim bir zamanlar Safranbolu'ya yaşam kaynağı olan, onu zenginleştiren ve çok pahalı bir boyanın üretilmesinde kullanılan safran bitkisi, modern yaşamla birlikte çoğalan kimyasal boyaların yaygınlaşmasıyla önemini yitirmiş ve üretilmez olmuştur. Bu nedenle eski zenginliğini kaybeden Safranbolu, gençlerin zanaatlara ilgi göstermemesi ve yakınlarda kurulmuş olan Karabük Demir Çelik Fabrikalarına işçi olarak gitmeleri üzerine büsbütün yalnız kalmıştır. Sonuçta, bir zamanların gösterişli konakları sahipsiz kalmış, dükkanların kapılarına birer birer kilit vurulmuştur. Zamana karşı mücadeleyi hala sürdüren bir iki usta ve zanaatkâr da artık son zamanlarını yaşamanın hüznü içerisindedirler.

Özellikle duygulu bir şiiri andıran metniyle dikkati çeken *Safranbolu'da zaman* belgeseli, müzik kullanımıyla da belgesel sinema tarihimiz içerisinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Evlerin yalnızlığını, bu evlerde bir zamanlar yaşayan insanların dinlediği bir müzik aracılığıyla pekiştirmek isteyen Suha Arın, konuyu Kutlu Payaslı'ya anlatmış ve filmin diyapozitiflerini gören Payaslı, Kemal Emin Baran'ın Sultan-ı Yegâh Medhal'ini çağdaş bir anlayışla yorumlayarak ana tema haline getirmiş, yer yer de Ercüment Batanay'ın tambur sololarını kullanmıştır (Uluç, 1977).

Belgesel sinemanın bilimsel verilere dayanması gerektiğinin sıklıkla altını çizen yönetmen, bu belgeselinde de bilimsel çalışmaların ortaya koyduğu verileri, sinemanın olanaklarını kullanarak izleyiciye fark ettirmeden aktarır. Örneğin eski Safranbolu evlerinin yer yer eskiyen pencerelerinin yerine asri pencerelerin takıldığı, yıkılan bölümlerin beton kullanılarak onarılmaya çalışıldığı, ancak bunun yapıların depreme karşı dayanıklılığını azalttığı anlatılır. Gerçekten de mimarlar

pencerelerin değiştirilmesinin evlerin depreme olan direncini azalttığını söylemektedirler (Uluç, 1977).

Safranbolu örneğinden hareketle, geleneksel değerlerimizi yaşatmaya çalışan başka birçok kasabanın zamanla giriştikleri mücadeleyi kaybetmek üzere olduklarını, bu nedenle bir an önce bu değerleri korumak üzere harekete geçilmesi gerektiğini anlatan *Safranbolu'da Zaman* belgeseli, geleceğe yönelik bir ümitsizliğin de ifadesi olarak masalsı bir üslupla sonlandırılır.

Kaybolup gitmekte olan eski Türk mimari değerlerini belgelemek, bu filmi izleyen kişileri etkileyerek, tarihi eserlere karşı daha duyarlı davranmalarını sağlamak, yetkilileri uyarmak, sanatsal yönden de belgesel film türünde yepyeni bir anlayış ve anlatım getirmek gibi amaçları olan (Uluç, 1977) *Safranbolu'da Zaman* belgeseli, bu amaçlarına büyük ölçüde ulaşmıştır. Öyle ki, 1977 yılında önce, Ankara ve İstanbul'daki bazı sinemalarda davetlilere ve halka gösterilen, daha sonra da o sırada Türkiye'nin tek TV kanalı olan TRT Televizyonu tarafından yayınlanan belgesel büyük bir ilgi toplamıştır. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, kendi dalında birincilik ödülüne layık bulunan belgeselin gösterilmesinin ardından, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, konaklardan bazılarını satın alıp restore etmiş, turizm şirketleri de Safranbolu'ya hafta sonları için günü birlik "Safranbolu'da Zaman Turları" düzenlemeye başlamışlardır. Zamanla Safranbolu'daki diğer evler de çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından satın alınarak restore edilmiş ve Safranbolu kurtarılmıştır. Bugün bir "müze kent" görünümü kazanmış olan Safranbolu, UNESCO'nun dünya kültür miras listesine girmiştir.

Safranbolu'nun kurtarılmasında örnek bir davranış sergileyen Safranbolu halkı, 2000 yılından itibaren Altın Safran

Belgesel Film Festivali'ni düzenleye başlamış ve Suha Arın'a ve belgesel sinemaya olan borcunu ödercesine, Safranbolu Belediye Meclisi 26 Şubat 2001 tarihinde aldığı bir kararla Safranbolu'da bir meydana Suha Arın'ın adını vermiştir.

Sosyal bir sorunu bizzat sorun sahiplerine anlattırma: "Tahtacı Fatma"

Bu anlatım biçiminde konu, belgesele konu olan insanların ağzından anlatılır. Bu tür belgesellerde çoğunlukla metin yazılmaz; metnin yerine gerçek insanlarla yapılan röportajlara yer verilir. Bu yöntemin kullanıldığı belgeseller, yaşamı olduğu gibi-katıksız ve doğrudan yaşayan insanlar aracılığıyla izleyiciye aktardığı için oldukça etkileyicidir. Suha Arın'ın belgesellerinden *Tahtacı Fatma* bu türün en iyi örneklerindendir.

Arın 1978 yılında TRT adına çektiği *Yörük Elif* adlı kurmaca filminin mekanlarını görmeye gittiğinde, Orman Bakanlığı adına orman kesme işinde çalışan Tahtacılarla karşılaşır. Daha önce Tahtacılar hakkında birçok yazı okumuş olan ve yaşamları çok ilgisini çeken yönetmen, burada 12 yaşında ağaç kesme işinde çalışan Fatma'nın babası Ali Şimşek'in anlattıklarından, bu insanların çok ciddi sorunları olduğunu öğrenir. Bunun üzerine ilk fırsatta Tahtacılarla ilgili bir film yapmaya karar verir (Arın'dan akt. Gezer, 1995) ve 1979 yılının UNESCO tarafından Uluslararası Çocuk Yılı ilan edilmesi üzerine, Kültür Bakanlığı'nın açtığı ulusal yarışmada birincilik kazanmış olan projesini gerçekleştirmek üzere çalışmalara başlar. Böylece birlikte çalıştığı arkadaşları ve öğrencilerinden oluşan bir ekiple Batı Toroslarda, annesi, babası ve kardeşleri ile birlikte ağaç kesim işinde çalışan Fatma'nın özlem, sıkıntı ve düşlerini işleyen ve onun aracığıyla Tahtacıların sorunlarını anlatan *Tahtacı Fatma* adlı belgeselini gerçekleştirir.

Dünya Çocuk Yılı'nda Türk çocuklarının durumunun ne olduğunu sorgulayan Suha Arın, yurdumuzdaki yaygın çocuk sömürüsünün çok az bilinen bir kesitini bu filmle simgelemeyi amaçlar. Orman Bakanlığı adına ağaç kesimi ve tomruk nakli işinde çalışan, sosyal güvenceden yosun, sık sık iş kazalarına uğrayarak yaralanan, ölen unutulmuş bir çalışan grubunun sorunlarını Fatma örneği üzerinden irdeler. Bu bağlamda belgesel 7'den 70'e çok güç koşullar altında çalışan orman işçilerinin sosyal güvenceye kavuşturulması konusunda bir kamuoyu oluşturulmasını ve bu alanda yapılacak olumlu çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlar.

Tahtacı Fatma belgeselinin çekimlerinde kullanılan kamera sesli çekim yapılmasına olanak vermediğinden, ekibin sesleri ayrıca kaydetmesi ve daha sonra senkronu tutturması gerekmektedir. Ancak Türk sinemasının içinde bulunduğu teknik olanaksızlıklar nedeniyle bu da mümkün değildir. Bunun üzerine Arın, belgesele konu aldığı insanlarla yapılan söyleşileri dış ses olarak kullanmaya karar verir ve böylece oldukça etkileyici bir anlatım ortaya çıkar.

Belgeselde ses eşlemesi olmadığından önce konuşmasını dış ses olarak duyduğumuz kişi görüntülenmekte ve duyulan sesin kime ait olduğu böylece belirtilmektedir. Sözlerle tanıklığına başvurulan insanlar kendilerini tanıtarak konuşmalarına başlamakta ve söylediklerinin üzerine Tahtacıların çalışma görüntüleri verilerek anlatılanlar görsel olarak da desteklenmektedir. Ayrıca sıkça insanların yüzleri gösterilerek (özellikle Tahtacı Fatma'nın), yaşamın yüzlerde bıraktığı izler takip edilmektedir.

Belgeselde yaşamlarını ormandan kazanan Tahtacıların ormana karşı büyük bir sevgiyle bağlı oldukları anlatılır; ormanda uyuyan çocuklar, ağaçların gölgesinde dinlenmeleri, kadınların bebeklerini bile ormana götürmeleri gibi

görüntülerle bu bağ görsel olarak da vurgulanır. Ayrıca orman işçilerinin bin bir güçlüğe katlanarak yaptıkları işin yeterli gelir getirmediği; kullandıkları araç gereç oldukça pahalı olmasına karşın odunu satarken haksızlıklara uğradıkları; yaptıkları işin riskleri bağlamında bu insanların bir an önce sosyal güvenceye kavuşturulmalarının gerekliliği vurgulanmaktadır. Belgeselde işlenen bir başka önemli tema ise çocuk sömürüsüdür. Tahtacı çocukların küçük yaşlarda çalışmaya başladığı, birçoğunun okumakla ilgili hayalleri, istekleri olduğu halde öğrenimlerini sürdürmelerinin çok zor olduğu ve ne kadar zorlukla karşılaşırlarsa karşılaşsınlar orman işini başarmak durumunda oldukları vurgulanır. Dikkati çeken bir başka tema da kadın sömürüsüdür. Tahtacı kadınlar tüm ev işlerini üstlendikleri gibi erkeklerle birlikte ve bazen küçük bebeklerini bile yanlarına alarak ormanda çalışmak durumundadırlar. Belgeselinde çoğunlukla görüntü ve ses arasında bir paralellik gözlenen Arın, bazen zıtlıklar da oluşturarak çarpıcı sahneler ortaya koyar. Örneğin, dış seste Fatma, Salı ve Cuma günleri işe gitmediklerini, dinlendiklerini anlatırken, ise kadınların ekmek yaptıkları, Fatma'nın ev işleri yaptığı görülür. Belgeselde son olarak Tahtacı Fatma'nın kent özlemlerine yer verilerek, kent-köy karşılaştırması yapılır ve Tahtacıların içinde bulunduğu "yakıcı" gerçek tüm çarpıcılığıyla gözler önüne serilir.

Birçok belgeselinde işlediği ana temayı çeşitli yan unsurlarla zenginleştiren Arın, bu belgeselinde de aynı yola başvurur ve Tahtacıların sorunlarını işlerken, onların kültürel dokuyu oluşturan bir zenginlik olduklarını da vurgular. Bu nedenle belgesel semahla başlamakta ve semahla bitirilmektedir. Filmin sinematografik açıdan oldukça etkili ve konunun gerçekliğini de vurgulayan son sahnesinde, semah dönen orman işçileri bir süre görüntülendikten sonra kesmeyle

daha genel bir plana; kısa bir süre bu çerçeve kaldıktan sonra da daha genel bir plana ve tekrar kesmeyle biraz daha uzak bir çerçeveye geçilmektedir. Bu yöntemle, bu insanların yaşadıkları sorunların, bu belgeselin yapımından önce var olduğu gibi belgesel bittikten sonra da tüm gerçekliğiyle var olmaya devam edeceği biçiminde bir anlam oluşturulmaktadır. Böylece belgesel aracılığıyla insanların harekete geçmeleri ve bunu bir an önce yapmaları gerektiği vurgulanmaktadır.

Görüntünün diliyle anlatanın dilinin farklılaştırılması yöntemi: "*Kula'da Üç Gün*"

Belgesel sinema içerisinde oldukça az kullanılan bir yöntem olan görüntü diliyle anlatanın dilinin farklılaştırılması yönteminde, görüntü aracığıyla bir konu-bir öykü anlatılırken, dış ses aracılığıyla da konunun farklı bir boyutu sunulur. Ses kapatıldığında görüntü tek başına ya da görüntü kapatıldığında ses tek başına bir şeyler anlatır izleyiciye. Ancak görüntü ve ses bir araya geldiğinde bir uyum, bir bütünlük ortaya çıkar. Suha Arın bu yöntemi *Kula'da üç gün* belgeselinde başarılı bir şekilde kullanmıştır. Kula mimarisini ve yaşam biçimini belgeleyen filmde, görüntüler "çendekli, kına ve gelin alma" olarak üç gün süren geleneksel bir kula düğününün tüm aşamalarını yansıtırken; spiker, dış ses olarak, salt mimariden söz eder; düğüne değinmez. Böylece birbirini tamamlayan iki farklı konu bir arada işlemekte, ses ve görüntü bir araya geldiğindeyse bir harmoni ortaya çıkmaktadır.

Suha Arın, tüm belgesellerinde olduğu gibi *Kula'da Üç Gün*'de de temayı bir "taşıyıcı öğe" üzerinden anlatma yoluna gitmiş ve taşıyıcı öğe olarak da üç gün süren geleneksel bir

düğünü kullanmıştır. Ancak belgeselin üzerine kurulduğu geleneksel düğün gerçek bir düğün değil, geleneksel bir düğünün mizansenidir. Ekip, gerçek bir düğünü görüntülemek amacıyla Kula'ya düğünlerin sıkça yapıldığı bir mevsimde gider. Ancak hiçbir aile düğünlerinin görüntülenmesine izin vermez. Bunun üzerine, Nalan Sakızlı'nın yapım yönetmenliği ile tüm ayrıntılarıyla aslına uygun olmak üzere geleneksel bir düğün yeniden kurulur.

Yönetmen, film aracılığıyla iki önemli soruna dikkat çeker. Bunlardan ilki, Kula örneğinden hareketle, geleneksel mimarinin ve bununla birlikte geleneksel yaşam biçiminin yok olduğudur. Nitekim, belgeselin konu ettiği Manisa'nın Kula ilçesi geleneksel Türk mimarisinin en özgün örneklerini 700 yıldır bünyesinde toplayan bir yerleşim merkezidir. Ancak değişen koşullar, zengin mimari dokunun yok olmasına, geleneksel mimarinin terk edilmesine neden olmuştur. Koruma altına alınan Kula'da, tarihi evlerde yaşayan insanlar, binaların korunmasına yönelik tedbirler nedeniyle oturdukları evleri onaramamaktadırlar. Devletin de gerekli bakımı yaptırmadığı bu evlerin, tavanları çökmekte, ahşapları çürümekte ve evler göz göre göre yıkılmaktadır. Öte yandan yok olan sadece eski Kula evleri değildir; üç gün süren Kula düğünleri, arastalı esnaf çarşıları ve ahi geleneğinin dayanışma örgütü olan yarenler de aynı kaderi paylaşır. Suha Arın, bu gerçeği göz önünde bulundurarak, restorasyon için mali ödenek ayrılması, yöre halkının bu konuda bilgilendirilmesi gibi ek önlemlerin devletçe ivedilikle alınması gereğini vurgulamaya çalışarak,

Anadolu'da aynı süreci yaşayan öteki evlerin sorunlarını da yıkılan Kula örneğiyle dile getirir.

Belgesel, bu sorunu temelde bir zıtlık üzerine kurarak işler: belgeselin son bölümüne değin, iki gencin sevgisi ile başlayan ve yeni bir yaşamı ve geleceğe dair umudu simgeleyen düğün aracılığıyla hem görüntülerle hem sözle Kula halkının "çok renkli çok sesli" yaşam biçimi anlatılır. Kula insanının yaşamını renklendiren; rengarenk dükkanlar, kocaman avlular, işlemeli duvarlar, okucular, çeyizler, köşk odaları, baş odalar, hayatlar, yarenlerin yaptıkları geleneksel müzikler vb. ayrıntılı bir şekilde ve coşkulu bir anlatımla tanıtılır. Görüntülerle tüm bu zenginliklerin ayrıntılarıyla işlendiği belgeselde, zaman zaman şiirsel bir metin aracılığıyla da anlatım renklendirilir. Belgeselin son bölümünde ise Kula'nın zengin mimari yapısının ve bu yapıyla birlikte geleneksel yaşam biçiminin de yok olduğu çarpıcı bir şekilde anlatılır.

Kula'da Üç Gün belgeselinde işlenen ikinci önemli sorun ise kadının meta haline getirilişidir. Kula kadınının renkli yaşamı, yüksek duvarlarla çevrili avlulara sıkışıp kalmıştır. Sosyal yaşamdan soyutlanan kadın, kendine ev içerisinde bir dünya kurmuştur. Belgeselin başından itibaren kadın ve erkek arasındaki ayrım sergilenir. Anlatı, o yıllarda Anadolu insanının bir formalite olarak algıladığı resmi nikah töreniyle başlar. Oldukça sade bir törenle kıyılan nikahın ardından, herkes işinin başına dönmek üzere nikahın kıyıldığı binadan ayrılır. Gelin ve damat da az önce kıyılan nikah sanki her zaman yaşadıkları bir şeymiş gibi günlük yaşamlarını sürdürmek üzere binanın önünde ayrılırlar ve her biri farklı bir

yöne doğru yürümeye başlar. Belgeselde kadın ve erkek arasındaki ayrımın vurgulandığı en önemli bölümlerden birisi bu sekanstır. Kamera uzun kaydırmalarla, bir taraftan damadı, diğer taraftan da gelini takip ederek rengarenk dükkanlar, basmalar, sebzeler-meyveler, mobilyalar, kilimler, insanlar ve yaşamın tüm renklerini görüntüler. Ancak gelin, gelinliklerin, kumaşların, mobilyaların, ev eşyalarının satıldığı dükkanlara uğrayarak Kula'nın dar sokaklarından eve ulaşır ve avluda kurulu bulunan dokuma tezgahının başına oturur. Damat aracılığıyla ise yine uzun kaydırmalardan oluşan kamera hareketleriyle, kunduracı, semerci, keçeci, demirci, bakırcı gibi dükkanlarda sürüp giden yaşam görüntülenir. Kamera, sokakta ilerlerken her dükkânın önünde kısa bir süre durup içeriye göz attıktan sonra bir sonrakine doğru ilerleyerek bir taraftan her köşesinden ayrı bir sesin yükseldiği arasta esnafını tanıtır. Bir taraftan da dükkanların önlerinde oturup keyifle kahvelerini yudumlayan yaşlıların dingin yaşamları görüntülenir. Gelin ve damat arasında gidiş gelişlerle kadın ve erkek arasındaki toplumsal görevlerin bölüşümünü işleyen belgeselde, kadının avluda kurulu olan dokuma tezgahının başına, damadın ise dükkandaki makinenin başına geçirilmesiyle erkeğin egemenliğindeki kamusal alan ve kadının sıkışıp kaldığı özel alan (avlu duvarlarıyla sınırlı olan) arasındaki ayrım belirginleştirilir.

Belgeselin ilerleyen bölümlerinde de kadın problemini gündeme getiren bölümlere yer verilir. Örneğin üç gün süren düğünün son gününde, gelinin baba evinden ayrılma vakti gelmiştir. Kamera, "hayat"ta vedalaşan insanları pencerenin

içerisinden ve parmaklıkların arkasından görüntülemekte, böylece gelinin, "babasının egemenliği"nden çıkmakta olduğu anlatılmaktadır. Gelinin, elini öpüp vedalaştığı insanlar, "Allah başını güldürsün" diyerek onu uğurlarlar. Gelinin başına örtülen ve bekaretin simgesi olan kırmızı yaşmak, bir anlamda çıkılan bu yolculuğun geri dönüşünün olmadığının ifadesidir. Davul, zurna ve yöre folklorunun önemli unsurlarından olan efelerin oyunları eşliğinde damadın evine doğru yola çıkılır. Yolculuk boyunca düğün alayını takip eden kamera aracılığıyla sıkça da evlerinin pencerelerinden ve parmaklıkların ardından düğünü izleyen kadınlar görüntülenerek, gelinin yaşadığı kaderi başka kadınların da paylaştığı anlatılır. Yeni evine ulaşan gelin, bu defa da adeta kocasının egemenliğindeki bir hapishaneye girmiş gibi sunulur. Başındaki yaşmağıyla içeride oturan gelin, parmaklıkların arkasından ve bu defa da kamera dışarıda olmak kaydıyla görüntülenir. İmam nikahının ardından, gelinin, rengarenk ve bin bir emekle hazırlanmış çeyizlerin serili olduğu gerdek odasında tek başına ve başındaki yaşmak hala çıkarılmamış bir halde beklerken görüntülendiği sahnenin hemen ardından, aile büyüklerinin fotoğraflarını duvarlarda bırakırcasına terkedilmiş, yıkılmış olan eski Kula evlerinin görüntüleri verilir ve böylece gelin ve eski evler arasında bir kader benzerliği kurulur.

Çekimlerinde iki ayrı kameranın yanı sıra, 18 metrelik bir ray ile 3,5 metre yüksekliğe tırmanabilen özel bir çekim vincinin de kullanıldığı *Kula'da Üç Gün* belgeseli, kamera hareketlerindeki başarısı, kurgusu ve başlı başına bir anlatım unsuru olarak kullanılan müziğiyle de benzersiz bir anlatım

zenginliği örneği oluşturur. Oldukça uzun kaydırmaların kullanıldığı belgeselde, kamera çok iyi bir gözlemci gibidir. Kamera, bazen kapı aralıklarından, evlerin tepelerinden, en umulmadık köşelerden yaşamı yakalamaya çalışırken bazen de bir pencereden sokağı gözetler ya da çeşitli çevrinme hareketleriyle konu ve mekanlar arasında bir bütünlük oluşturur. Böylece kamera aracılığıyla geleneksel Kula yaşamı ve mimarisi her yönüyle incelikle tanıtılır.

Yalnız müzik ve görüntü ile anlatım: "*Altın Kent İstanbul*"

Sadece görüntü, müzik ve ses efektlerinin kullanıldığı bu yöntemde sıkça simgesel anlatımlara başvurulur. Bu yönteme örnek olarak *Altın Kent İstanbul* belgeseli gösterilebilir. 1996 yılında İstanbul'da yapılacak olan, Uluslararası Habitat II etkinliklerinde gösterilmek üzere hazırlanan belgesel, söz konusu toplantılara farklı dilleri konuşan birçok temsilcinin geleceği göz önüne alınarak sözsüz olarak hazırlanmıştır. Öte yandan, tarih boyunca imparatorluklara başkentlik yapmış olan ve pek çok farklı kültürü, farklı dini bir arada yaşatan "İstanbul'u anlatmaya dil yetmez" düşüncesi de sözsüz bir anlatıma başvurulmasında etkili olmuştur (Aytekin, 2005). *Altın Kent İstanbul* belgeselinde altın, İstanbul'un her dönemde "taşı toprağı altın" bir kent olduğu görüşünden hareketle bu kenti anlatmak üzere bir simge ve belgeselin taşıyıcı öğesi olarak kullanılmıştır. Nitekim altın, İstanbul tarihin her döneminde birbirinden çok farklı yaşam biçimlerine sahip olan insanlar arasında bir ortak değer olarak var olmuştur.

Belgeselin İstanbul'u Bizans, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti dönemleri olmak üzere üç bölümde incelediği

söylenebilir. Tarihsel bir bakış açısıyla, Bizans döneminin altınını ve İstanbul'unu anlatarak başlamaktadır. Bizans döneminin İstanbul'u ağırlıklı olarak, o dönemden kalan en önemli yapılardan birisi olan Ayasofya üzerinden anlatılır. Ayasofya'nın havadan görüntülenmesiyle başlayan sekans, bu yapının genel görüntülerinden sonra iç bölümlerinin ve daha ayrıntı çekimlerden oluşan açılarla devam eder. Bizans sanatının ince örnekleri olan ve aynı zamanda da dönemin yaşam biçimini yansıtan ikonalar, süslemeler ayrıntı çekimlerle izleyiciye sunulur. Duvarlara ve kubbelere işlenmiş olan figürler; İstanbul'a bir dönem egemen olan Hristiyanlığa ait unsurlar yansıtılır. Büyük ölçüde tahrip edilmiş olmalarına karşın mozaikler aracığıyla, döneme damgasını vurmuş olan imparatorlar ve imparatoriçeler, çağına has süslü ve gösterişli kıyafetler içerisinde görüntülenirler. Tüm bu süslemelerde kullanılan malzemeler arasında altın önemli bir yer tutmakta ve toplumun her kesiminden insanlar için altının ortak bir unsur olduğu vurgulanmaktadır. Mozaiklerde yer alan İmparator figürünün elinde tuttuğu altın kesesi gösterilerek, dönemin zenginliği ve altının bu zenginliğe katkısına dikkat çekilmektedir.

Belgeselde incelenen ikinci dönem, İstanbul'a yaklaşık beş yüzyıl hüküm sürmüş olan Osmanlı İmparatorluğu dönemidir. Osmanlı dönemi, İstanbul'un bir Türk şehri olmasını sağlayan Fatih Sultan Mehmet'in portresiyle başlar. Belgeselin bu bölümünde ilginç bir yöntem kullanılarak İstanbul'da farklı dönemlerde kullanılan altın sikkeler, o dönemde hüküm süren kralların ya da hükümdarların portreleriyle birlikte sunulur. Ardından, Osmanlı'nın gücünün ve zenginliğinin en önemli göstergelerinden olan altın bir tahtla başlayan bölümde o

dönemde altın kullanılarak yapılan eşyalar tanıtılır. Yapılardaki altın işlemeler, altın aksesuarlar, altın savaş araç gereçlerinin tanıtıldığı bu bölümde altından yapılmış beşik, mücevher kutuları gibi eşyalar aracığıyla altının saray yaşamına ne kadar egemen olduğuna yer verilir. Bir yandan yapılara zenginlik katan altın bölümler görüntülenirken bir yandan da Osmanlı sanatına ilişkin izler sunulur.

Belgeselin son ve en büyük bölümü, İstanbul'un Türkiye Cumhuriyeti dönemini işler. Bu bölüm darphanede altın basan makinenin ve yığın yığın cumhuriyet altınının görüntüleriyle başlar. Birçok kültüre, dine ve yaşam biçimine ev sahipliği yapan İstanbul'da yaşayan bütün insanlara ait olan ortak bir değer olarak sunulan altın, yaşamın her yerindedir adeta. Belgeselin bu bölümünde, Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil eden belirgin öğelerden birisi olan cumhuriyet altını sıkça gösterilir. Altının üzerindeki Atatürk portresi vurgulanır ve altınla günlük yaşam arasında bağlar kurulur. Altın malzeme kullanılarak yapılan bilezik, yüzük, kolye gibi eşyaların yapım süreci sıkça gösterilirken bir taraftan da üretilen bu eşyaların kuyumcularda satılması ve insanların günlük yaşamlarına aktarılması sergilenir. Böylece altın aracılığıyla yaşamın renklerine tanıtlık edilirken bir yandan da altının hangi emeklerin sonucunda insanların kullanımına sunulduğu gösterilir. Üretim sürecindeki altın ve yaşamın içindeki altın arasında gidip gelmelere dayanan bir örgü kurularak anlamsal bir bütünlük oluşturulmuştur. Altın aracılığıyla birçok yönüyle İstanbul tanıtılırken, darphaneden altın borsasına, halk pazarından kapalı çarşıya, Süleymaniye'den altın rengi boğaza ve "Altın Boynuz"a kadar altına bulanmış birçok mekânda yolculuklar gerçekleştirilir.

Oldukça simgesel bir anlatımın kullanıldığı *Altın Kent İstanbul* belgeselinde, ana tema olarak, İstanbul'un birbirinden

çok farklı renkler ve seslere sahip olduğu vurgulanmakta ve bu zengin birikim altın ortak paydasında buluşturulmaktadır. İstanbul'da bir arada yaşayan üç büyük din olan İslamiyet'i yansıtan altın bir kolye, Hristiyanlığı temsil eden altın bir haç ve Yahudiliğin simgesi olan altın bir yıldız yan yana görüntülenerek, bu yaşam biçimleri arasında yine altın aracığıyla ortak bir yön oluşturulmaktadır. Bu görüntüden hemen sonra bir Hristiyan düğüne, arkasından bir Yahudi düğüne ve hemen sonra da bir Müslüman düğüne yer verilerek her üçünde de düğüne katılanların hediye olarak getirdikleri altınları geline sunmaları gösterilir. Ayrıca düğünün yapıldığı mekanlarda yer alan altın süslemeler ve insanların taktıkları bileklik, yüzük, kolye gibi altın eşyalar da ayrıntı çekimleriyle ekrana yansıtılır ve altının sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu vurgulanır. Bunun yanında altının toplumun ekonomik, sosyal, eğitim seviyesi gibi açılardan farklı kesimlerini oluşturan insanlar arasında da ortak bir değer olduğu anlatılmaktadır. Örneğin, önce bir orkestranın müziği eşliğinde dans eden insanların yer aldığı modern bir düğün, ardı sıra davul zurna eşliğinde halayların çekildiği geleneksel bir düğün ve hemen ardından da başı kapalı bir gelin ve damat gösterilmekte ve hepsinde de ortak özellik olarak altın işlenmektedir. Kulağına ezan okunan bir bebeğin, sünnet çocuğunun, atlı karıncaya binen küçük kızın giysilerini altın süslemektedir.

Belgeselde işlenen bir başka tema ise, "taşı toprağı altın" olan İstanbul'un bu imajı nedeniyle göçlere hedef olduğu ve bu göçlerin sonucunda kalabalık, gürültülü bir günlük yaşamla ve çarpık kentleşmeyle baş başa kaldığıdır. Öyle ki; İstanbul'un genel bir görüntüsünün ardından otobüs terminaline geçilip çuvallar dolusu eşyayla akın akın İstanbul'a göç eden insanlar, bavul ticareti için gelenler vb. gösterilir ve 1950'li yıllarda başlayan göç dalgasının hala devam ettiği vurgulanır. Ayrıca,

kalabalık sokaklar; karma karışık bir yaşam; otobüsten, vapurdan, ambulanstan, insanlardan yükselen seslerin bir birine karışmasıyla oluşan gürültü sahnelenirken bir taraftan da fonda, darphanede altın basan makinenin sesine yer verilir. Böylece "her an altın basan bir darphane olarak simgelenen İstanbul'a akın akın insanlar göç etmektedir" şeklinde bir imge oluşturulur. Bu göçlerin bir sonucu olarak da neredeyse üst üste kurulmuş yapıların oluşturduğu mahalleler görüntülenir ve İstanbul'un mücadele etmek zorunda olduğu sorunlara da göndermeler yapılır.

Altın Kent İstanbul belgeselinde, şehrin hareketli yaşamına paralel olarak, oldukça hızlı bir ritim söz konusudur. Hareketli bir kamera kullanımı tercih edilmiş ve zincirleme geçişler, hızlı kurgu gibi yöntemlerle de ritim duygusu pekiştirilmiştir. Bazen meraklı bir gözlemci gibi farklı açılardan konuyu izlemekle yetinen kamera, çoğunlukla ise yaşamın içine sokulur ve çok renkliliği yansıtan ayrıntılar yakalanır. Çevrinmeler, zoom in, zoom out gibi hareketlerle yaşam parçaları, bütüncül bir yaklaşımla, içinde var olduğu çevre ile birlikte gösterilir.

Belgeselin dinamizmini ve özgünlüğünü sağlayan bir başka unsur da ses kullanımıdır. Arın'ın birçok belgeselinde olduğu gibi burada da doğal sesler oldukça ön plandadır. Buna bağlı olarak, İstanbul'un birçok farklı sesi içerisinde yaşattığı fikrini de yansıtır şekilde, mekanların değişmesiyle birlikte sesler de değişir; böylece karmaşaya dayalı bir uyum sağlanır. Ortam sesi bazen izleyicide iz bırakan bir unsur haline de getirilir. Örneğin, Süleymaniye Camiinde kılınan bir namazın görüntülendiği sahnede, cemaatin hep birlikte secdeye varmasıyla oluşan ses, etkili bir anlatım unsuru olarak izleyicinin zihninde yer eder.

Anlamı oluşturmak üzere görselliğin ve sesin tüm olanaklarının kullanıldığı belgeselde, anlatıcı kullanılmaması

nedeniyle ortaya çıkan anlatım zorluğu bir avantaja dönüştürülmüş ve görsel bir şölen niteliğinde bir belgesel ortaya çıkmıştır.

Sonuç

Belgesel yönetmeni bir bakıma yaşadığı dönemin görsel tarihini yazmakta ve bu tanıklığı belgeselleri aracılığıyla geleceğe aktarmaktadır. Yok olmakta olanın bir an önce belgelenmesi gerektiği düşüncesiyle ve bir görev bilinciyle belgeseller hazırlayan Suha Arın da kültür varlıklarının en azından görüntü olarak yarınlara kalmalarını sağlayan belgeselleri aracılığıyla toplumsal ve kültürel bir sorumluluğu yerine getirmeye çalışmıştır. Bu anlamda Arın'ın sineması bir bakıma zamanla girişilen bir mücadele olarak adlandırılabilir. Konu çeşitliliği bakımından oldukça geniş bir yelpazede belgesel filmler çekse de biraz da kendini zorunlu hissederek, mimari ve arkeolojik belgesellere ağırlık vermiştir. Aslında bu sadece onun değil, o dönemde belgesel film üreten diğer bazı yönetmenlerin de sorunudur.

Suha Arın, konularını işlerken çoğunlukla eski ve yeni karşıtlığını kullanmıştır. Belgesellerinde, geleneksel olanın, bir özgünlüğü, bir kişiliği olanın yıkılıp, yerine tek tip, biçimsiz, sadece işlevleriyle ön plana çıkanın konulmasını eleştirmiştir. Eski uygarlıklardan kalan birikimi de benimseyen ve bu kalıtların korunmasını vurgulayan yönetmen, yüzyıllar öncesinden kalan konuları bile işlese, hep bugünün koşullarına uygulanabilecek mesajlar vermeye ve Türk insanının bugünkü yaşamı ile yüzyıllar öncesi arasında bağlar kurmaya çalışmıştır.

Bütün belgesellerinde konusuna eleştirel bir tavırla yaklaşan yönetmen, insana dair anlamlar üretmeye ve işlediği konular yerel bile olsa evrensel düzeyde mesajlar vermeye çalışmıştır. Belgesel sinemanın sorgulayıcı tavrıyla örtüşen bu

yaklaşım, yönetmeni pek çok projesinde sansürle mücadele etmek durumunda bırakmıştır. Ancak çoğu belgeselci gibi Arın'ın sineması da gücünü, estetik yetkinliğinin yanında sözü edilen sorgulayıcı potansiyelinden almaktadır.

Belgesel sinemanın henüz yeterince tanınmadığı ve birçok imkansızlığın yaşandığı bir dönemde sinemaya başlayan Arın, sanatsal ve toplumsal açıdan oldukça başarılı belgeselleriyle, insanların dikkatlerini tarihsel birikimler, çok sesli, çok renkli kültürel zenginliklerle birlikte belgesel sinemaya çekmeyi büyük ölçüde başarmış ve belgesel sinema türündeki üretimin daha da arttırılması ve bu üretimlerin devamlılığının sağlanması için çaba göstermiştir. Kendine özgü bir sinema anlayışı ve dili oluşturan ve belgesel sinemayı bazı toplumsal sorumlulukları yerine getirmek amacıyla kullanan Suha Arın'ın bu misyonu, yetiştirdiği öğrenciler aracılığıyla, ölümünden sonra da sürdürülmektedir.

Kaynakça

Adalı, Bilgin (2004). "Bir Ustanın Ölümü", *Hürriyet Gösteri*, Mart-Nisan Sayısı. ss. 59-61.

Ağaoğlu, Yeşim (2022). Suha Arın'la Söyleşi, *E-Skop: Sanat Tarihi Eleştiri*, https://www.e-skop.com/skopbulten/suha-arinla-soylesi/6362

Aytekin, Hakan (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.

Aytekin, Hakan (2019). "Kurulmuş Olan ile Bulunmuş Olanın Arafında Bir Belgesel Film *Kula'da Üç Gün*", *Araf'ta İmgeler*, Ahmet Oktan, Murat Aytaş (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları. ss.191-219

Avcı Çölgeçen, Berrin (2006). *Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın*. Konya: Tablet.

Balkaya, Fusun (1993). *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*, (yayınevi bilinmiyor), Ankara.

Bilinmeyen Yazar (15.2.1978). "İstanbul'un Kanayan Yarası: Su Sorunu", *Günaydın*.

Bilinmeyen Yazar (1984). "Suha Arın'ın Yeni Belgeseli", *Gelişim Sinema Dergisi*, Sayı:2, s. 66.

Bilinmeyen Yazar (1985). "Kariye", Uluslararası İstanbul Sinema Günleri-85 Kataloğu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfik Yayını. ss. 144-145

Çetinkaya, Canan Bengü (2003). *Gerçekliğin İletişiminde Diyalektik Maddeci Felsefe, Bilim, Sanat Bağıntısı ve Belgesel Sinema*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Çöm, Şenol (2019). Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik. Literatürk
Çöm, Şenol (2021). "Hakan Aytekin'in 'Kültürel Hümanizma' kavramsallaştırması çerçevesinde Suha Arın belgeselleri", *Turkish Studies*, 16(1), ss. 169-185. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.47104
Gezer, Murat Fevzi (Ocak 1995). Suha Arın ile Yapılan Yüzyüze Görüşme.
Gözmen, Lemi (3.4.1979). "Tv Film Yapımcılarının Sönen Ateşlerini Canlandırabilecek Bir Yapıt: Likya'nın Sönmeyen Ateşi…", *Hürriyet*.
Hakan Aytekin ile 29.01.2005 Tarihinde Yapılan Derinlemesine Görüşme.
http://www.mtvfilm.com/tr/film/
http://www.mtvfilm.com/tr/film/dolmabahce-ve-ataturk/
http://www.mtvfilm.com/tr/film/dunya-durdukca/
http://www.mtvfilm.com/tr/film/huseyin-anka/
Kalkan, Şenay (15 Şubat 1988) "Mimar Sinan Belgeseli", *Cumhuriyet*.
Kuruoğlu, Huriye (19.10.1990). Suha Arın ile Yapılan Yüzyüze Görüşme.
Kuruoğlu, Huriye (1992). *Türkiye'de Belgesel Sinema:1970'lerden Günümüze*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
Michael Rabiger, *Directing The Documentary*, Focal Press, Boston, 1998. s.3.
Muhsin, Mete (1994). "Türkiye'de Belgesel Film Çalışmalarının Dünü ve Bugünü", *Dergâh Edebiyat, Sanat, Kültür Dergisi*. s.14.
Öngören, Mahmut T. (26.11.1976). "Midas ve Uykudakiler", *Cumhuriyet*. s.9.
Özgen, Kurtuluş (2020). "Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz". *Etkileşim*, sayı: 5. ss. 170-185
Prof. Dr. Sezer Akarcalı ile 24.01.2005 Tarihinde Yapılan Derinlemesine Görüşme.
Prof.Dr. Levent Kılıç ile 26.01.2005 Tarihinde Yapılan Derinlemesine Görüşme.
Reha Arın ile 02.02.2005 Tarihinde Yapılan Derinlemesine Görüşme.
Turhan Yavuz ile 29.01.2005 Tarihinde Yapılan Derinlemesine Görüşme.
Uluç, Hıncal (7.3.1977). "Filmimizin Amacı Safranbolu'nun Mimari Değerinin Korunması Gereğini Duyurmak", *Cumhuriyet*.
Yalçın Yelence ile 2.01.2005 Tarihinde Yapılan Derinlemesine Görüşme.

ANADOLU'DA BİR BAŞARI ÖYKÜSÜ: SUHA ARIN KISACA FİLM ATÖLYESİ

Aytekin Can[*]

Ali Avlar[**]

Kısa-ca Film Atölyesinin Kuruluş Öyküsü

Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi gerçekleştirdiği başarılı projeler ile iletişim fakülteleri arasında saygın bir konuma yükselmişti. Sinema günleri ve Kısa-ca Film Festivali ile başlayan kısa film ve belgesel film yolculuğunda ülke çapında ses getiren eserler ortaya koyan, yaygın bir katılımla gerçekleştirilen ulusal bir kısa film festivali konumuna gelmişti. Teorik eğitimle edinilen bilgilerin kaliteli, etkin ve yaygın bir üretime dönüşmesi için bir kısa film atölyesi kurulması o dönem için bir gereklilik haline gelmişti. Uzman hocalar

[*]Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, aytekcan@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7620-3766

[**]Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, alivlar42@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7620-3766

denetiminde faaliyet göstermesini planladığımız Kısa-ca Film Atölyesi 2005 yılında kurulmuştur.

Kısa-ca Film atölyesinin kurulmasında o dönemki Dekanımız Prof. Dr. Haluk Hadi Sümer ve Rektörümüz Prof. Dr. Süleyman Okudan'ın büyük katkıları olmuştur. Kuruluşunda Doç. Dr. Aytekin Can, Öğr. Gör. Ruhi Gül, Arş. Gör. Serhat Koca ve Murat Aytaş aktif görev almışlardır. Öğr. Gör. Kadir Yalçın, Dr. Öğr. Gör. Ramiz Gökbudak ve Öğr. Gör. Cengiz Apaydın teknik destek vermişlerdir. Cengiz Apaydın kurgu ve efekt konusunda, Kadir Yalçın kamera ve ışık konusunda, Ruhi Gül senaryo ve belgesel anlatımı konusunda, Ramiz Gökbudak ise ses ve müzik teknolojileri ile özgün müzik konusunda destek olmuştur. Daha sonra Kısaca film atölyesine Üniversite Televizyondan Öğr. Gör. Evren Günevi Uslu ve Öğr. Gör. Sefa Doğru katılmışlardır.

Bu atölyenin amacı kısa film ve belgesel alanındaki uzman hocaların birikimlerini öğrencilerle pratiğe dayalı bir şekilde paylaşılmasının faydalı bir yöntem olduğunun düşünülmesiydi. Bu düşünceyle öğrencilerin derslerde edindikleri teorik bilgileri kısa film ve belgesel film üretimi açısından pratiğe dönüştürecek imkânın sağlanmasıydı. Kısa film ve belgesel yapımına ilgi duyan öğrencilere kamera kullanımı, kurgu, ışık ve ses konusunda pratik bilgiler vermek amaçlanmaktaydı. Bir filmin yaratılması sürecinde gerekli olan bütün teknik ve estetik olanakları sağlamakta amaçlarımız arasındaydı. Ayrıca kısa film ve belgesel film üretimine teşvik ederek, nitelikli kaliteli eserlerin sayısını artırmak da ayrıca önemliydi. Bu atölyede öğrencilerin projelerinin her aşamasında ihtiyaç duydukları alanlarda fikir alışverişi sağlayacak ortamın yaratılması hedeflenmişti. Bu alandaki tecrübeli öğrenciler ile ilk deneyimini yaşayacak öğrencileri de buluşturmak ve öğrencilerin birbirini tamamlayarak uyumlu

çalışan bir ekip olmalarını sağlamak da hedeflenmiştir. Kısaca film atölyesinin amaçlarından biri de ulusal ve uluslararası alanda başarı kazanmış film örneklerini öğrencilerle buluşturarak, ulusal ve uluslararası alanda düzenlenen film festivalleri ve yarışmalarına öğrencilerin katılımını sağlamaktı. Son olarak özellikle Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü öğrencilerinin eğitim hayatları sürecinde en az bir filmin üretimi aşamasında görev almış olarak mezun olmalarını sağlamak da hedeflenmişti.

Kısa-ca Film Atölyesinin Önemi

Kısaca film atölyesinin önemi; o dönemde kısa film festivalleri ve yarışmalarının sayısı giderek artmaya başlamıştı. Bu alanda üretilen eserlerin çoğunluğunu da iletişim fakültesi öğrencilerinin çalışmaları oluşturmaktaydı. Günümüzde ise kısa film atölyeleri, İletişim Fakültelerinin temel birimlerinden biri haline gelmiştir. Teorik eğitimlerini alan öğrencilerin bu eğitimlerini pratikte uygulamaları için Kısa-ca Film Atölyesi bir gereklilik olmuştur. Öğrenciler açısından film atölyesinin önemi ise bu konuda yetenekli ve istekli öğrencilerin pratik olarak kendilerini geliştirmelerine büyük katkı sağlayacaktır. Atölye çalışmaları öğrencileri sektöre hazırlamakta katkıda bulunacak ve sektör içerisinde bulunan Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi mezunu öğrenci sayısı gün geçtikçe artacaktır. Medya sektöründe çalışan öğrencilerimiz, yeni mezun olan öğrencilerimize de referans olacak ve mezunlarımızın sektör içerisinde istihdam oranının artmasına katkısı olacaktır. Kamuoyu açısından kısaca film atölyesinin önemi ise ülkemiz ve yurt dışında düzenlenen festival ve yarışmalarda Kısaca Film Atölyesi'nin çalışmaları daha fazla ilgi görmekte ve sayıları giderek artmaktadır. Etkili medya organları da bu tarz etkinlikler düzenlemekte ve bu etkinlikleri kamuoyunun beğenisine sunmaktadır. Atölye çalışmaları hem

medya aracılığıyla hem de festivaller ile kamuoyuna ulaştırılacak ve kültür sanat hayatımıza farklı bir bakış açısı sunacaktır.

Kısaca film atölyesinin hedef öğrenci profili ise şekilde şekildeydi:

Yapımlarda nesnel bir bakış açısı getirebilen, sanat ve estetiği ön plana çıkarabilen, bütün içinden ayrıntıyı yakalayabilen, çalışma disiplininden ödün vermeyen, yeteneğini bilgi ve deneyimle birleştiren, kuramsal bilgilerini pratiğe aktarabilen, ekipte görev dağılımını eksiksiz bir şekilde yapabilen, zaman planlaması ve çalışma takvimine uyan özgün yapımlara ağırlık veren ve telif haklarına saygılı, görüntü öğelerine hakim olan, ulusal ve uluslararası platformlarda kalıcı ve sürekli başarı hedefleyen, kararlı ilkeli çalışkan saygılı ve üretken bir öğrenci profili hedeflenmekteydi.

İlk kuruluşta Kısa-ca Film Atölyesi yönetim şeması şu şekildedir:

Atölye Başkanı Yrd. Doç. Aytekin Can, Başkan Yardımcısı Yrd. Doç. Meral Serarslan, Proje Danışmanı Öğr. Gör. Ruhi Gül, Öğr. Gör. Kadir Yalçın, Öğr. Gör Cengiz Apaydın, Okutman Şenol Çöm, teknik sorumlusu ise Arş. Gör. Serhat Koca, Arş. Gör. Murat Aytaş ve öğrenci Soner Hacıköylü'dür.

Kısa-ca Film Atölyesinin Gelişimi

Kısaca Film Festivali'ne katılan, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde o dönemde belgesel derslerine giren ünlü belgesel yönetmeni Suha Arın, festivalimizde jüri üyesi olarak görev almış ve öğrencilerimizle söyleşi gerçekleştirmiştir. 5. Kısaca Film Festivali'ne katılan Prof. Dr. Sezer Akarcalı, yönetmen Yalçın Yelence ve yönetmen Nesli Çölgeçen'in de katılımıyla Kısa-ca Film Atölyesi'nin adı *Suha Arın Kısaca Film*

Atölyesi olarak değiştirilmiş ve Merhum Suha Arın'ın adı bir plaketle atölyenin girişine yerleştirilerek ölümsüzleştirilmiştir. Daha sonraki yıllarda Suha Arın'ın kardeşi Reha Arın atölyemize davet edilmiş ve söyleşi gerçekleştirmiştir. Reha Arın merhum Suha Arın'ın belgesellerinden oluşan geniş bir arşivi Kısaca Film Atölyesi'ne hediye etmiştir.

Atölyemize ismini verdiğimiz merhum Suha Arın sinemaya bakışını şu şekilde açıklamaktadır:

Bütün çağdaş toplumlarda ve dünyada filmlerin kurmaca ve kurmaca olmayan diye ikiye ayrıldığını belirtmiştir. Kurmaca filme yıllarca imgesel film demeyi tercih etmiş ve öğrencilerine de bu şekilde öğretmiştir. İmgesel kelimesinin hayali fikrin anlamında kurmaca filmi daha iyi karşıladığını savunmuştur. İmgesel de hayal gücüne dayanan bir senaryo ve mizansen vardır. Oyun, sahne, dekor ve benzeri tüm unsurlar hayal gücüne dayanır. Senarist ve yönetmenin hayal gücüyle sınırlıdır. Bu tür filmlere imgesel ya da kurmaca filmler denir. Filmleri imgesel ve imgesel olmayan ya da kurmaca ve kurmaca olmayan filmler diye ikiye ayırırız. İmgesel ve imgesel olmayan filmlere bakış açısına bu şekilde ortaya koyan Arın belgesel sinema ve belgesel sinema yönetmeni konusunda da düşüncelerini belirtirken hep şunu vurgulamıştır: Belgesel film yönetmeni bir yönüyle sanatçı, diğer yönüyle bilim adamı demektir. Yani bilim adamı yönüyle gerçeğin peşinde koşarak sanatçı gözüyle de güzelin peşinde koşacaktır. İkisi birbiriyle harmanlandığında ortaya güzel bir belgesel çıkar. Bunlardan biri eksik olduğunda ya çok uçarı bulunur ya da çok didaktik sıkıcı olur. Bunun için belgesel film çok zordur ve bunun için belgeseller kolay kolay ortaya çıkmıyor. Bir belgeseli ayırt eden nedir? Eğer bir belgeselcinin yaptığı film dün, bugün, yarın, on yıl, yirmi yıl ve hatta yıllar sonra aynı merakla izlenebiliyorsa o başarılı bir belgeseldir (Avcı, 2006: 156-158).

Suha Arın Kısa-ca Film Atölyesi'nin Belgesel Çalışmaları

Belgesel film belgeye dayanır. Belgesel film var olan olguyu kayıt altına alır. Gerçeğin kamera ile kaydedilmesi elbette ki o kaydın belgesel film olmasını gerektirmez. Bir filmin belgesel film olabilmesi için sinema dili ve estetiği de harmanlanması ve biçimlenmesi gerekmektedir. Aksi halde kayıt sadece belge film olur. Belgesel filmin konusu gerçektir ve malzemesi de gerçek malzemeden oluşmaktadır.

Atölyemizi de ziyaret eden ve Kısa-ca Film Festivali'nde de ödül alan akademisyen ve yönetmen Cenk Demirkıran'ın belgesel üzerine düşünceleri şu şekildedir: Belgesel filmin en büyük işlevi belgelemek ve geleceğe aktarmaktır. Gerçek olanı belgeler veya görsellerle tanıklarla anlatır. Ancak belgesel filmden her zaman objektiflik beklenemez. Hiçbir belgesele tam olarak objektif denemez. Zira her belgeselcinin ideolojisi, hayata bakışı ve vermek istediği mesaj belgesel filminde kendini hissettirir. Kadraja nelerin geleceğini nelerin gelmeyeceği yönetmen tarafından belirlenir. Yönetmen bazı nesneleri kişileri veya mekanları kadraj dışı bıraktığında bir seçim yapmış olur. Belgeselin anlatımı yönetmenin konuya hangi yönden yaklaştığı ve hayat görüşünü de yansıtır (Demirkıran, 2021: 48-49).

Atölyeden yetişen birçok öğrencimiz sinema ve televizyon sektörü dışında diğer üniversitelerde akademisyen olarak çalışmaktadır. Bu isimler arasında; Serhat Koca, Osman Aday, Hüdai Ateş, Mehmet Ali Sevimli, Kağan Göktepe, Azime Cantaş gibi isimler yer almaktadır. Kısaca film atölyesi kuruluşundan itibaren belgesel sinemaya önemli katkılar sağlamış ve sağlamaya devam etmektedirler. Atölyede yetişen ve film çalışmaları yapan birçok öğrenci belgesel sinema sektöründe ve film sektöründe başarılı çalışmalara imza atmışlardır. Sektörde ve film yarışmalarında başarılar kazanan

isimler ayrıntılı olarak incelenecektir. Örneğin; Hacı Mehmet Duranoğlu, Caner Erzincan, Ali Avlar, Emre Gül, Gökhan Öcal gibi öğrencilerimiz birçok ödüllü belgesele imza atmışlardır.

Fakültemizde ilk filmleri çeken Yavuz Özer, Şenol Çöm gibi akademisyenler de daha sonra kendi okullarında film atölyeleri kurmuşlardır. Kısa-ca Film Atölyesi birçok film atölyesinin kurulmasına öncülük etmiş ya da fikir vermiştir. Örneğin; Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi *Konya Film ve Medya Atölyesi (KOFA)*, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi *Aifa Film Atölyesi* ve Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi *Erciyes Film Atölyesi* gibi atölyeler bunlardan bazılarıdır.

Yapılan filmlere yapım tarihleri açısından bakacak olursak. İlk belgesel filmimiz *Foto Hasan* Behçet'in yanı sıra Hacı Mehmet Duranoğlu'nun *Sinemacılar Kralı, Telgrafçı Hamdi Bey* ve *Aşık Veysel* gibi özgün çalışmaları bulunmaktadır. Hacı Mehmet Duranoğlu sektörde başarılı işlere imza attıktan sonra günümüzde akademisyen olarak görev yapmaktadır. Ayrıca son yapılan *Atatürk* filminde de Tarih Danışmanı olarak yer almıştır. Çekilen diğer filmler; Caner Erzincan'ın *Buzlar Kırılınca* belgeseli, Altın Koza Film Festivali'nde öğrenci filmleri kategorisinde "en iyi belgesel" ödülünü almıştır. Birçok yarışmada da ödüller kazanmıştır. *Foto Hasan Behçet* adlı belgesel film, okulumuza ilk ödül kazandıran film olmuştur. Cine5 kısa film yarışmasında belgesel dalında birincilik ödülünü Mehmet Çam adlı öğrencimiz almıştır. Aydın Doğan Vakfı Genç İletişimciler Yarışması'nda *Gölgemi Geri Ver* belgesel filmi de ilk ödül kazanan çalışmamızdır. *Hoş Geldin* bebek adlı film ile atölye kurucularımızdan Serhat KOCA, Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi kurmaca film ödülünü kazanmıştır. Mehmet Ali SEVİMLİ *En Yeni Gerçekçilik* adlı kurmaca filmiyle. Altın Koza Film Festivali'nde "jüri özel ödülü" almıştır. *Cneydo*

filmi ile Hüdai Ateş, Ankara Film Festivali'nde belgesel dalında birincilik kazanmıştır. Atölye kapsamında yapılan birçok belgesel film TRT belgesel yarışmasında birincilik ve diğer ödülleri kazanmıştır. Bu filmler; Cansu Şahin'in *Unutulmuşlar Adası*, Emre Karadaş'ın *Duvar*, Mehmet Ali Sevimli'nin *Yalnızlık* Çağı, Emre Gül'ün *Benden Sonra* isimli belgeselleridir. Ayrıca Emre Gül'ün *Benden Sonra* adlı belgeseli Altın Koza Film Festivali'nde "en iyi belgesel" ödülünü alırken; yönetmenliğini Naci Anıl Konya'nın yaptığı *O2 (Oksijen)* deneysel filmi Altın Koza Film Festivali'nde "en iyi deneysel film ödülü"nü almıştır.

Daha sonraki yıllarda birçok öğrencimiz belgesel kurmaca ve deneysel dallarda ödüller kazanmıştır. Ayrıca animasyon dalında başarılı çalışmalarda yapılmıştır. Film atölyemizden yetişen öğrenciler, belgesel sektöründe de anlatım dininin gelişmesine yeni anlatım tekniklerinin oluşmasına ve akademik olarak yeni öğrencilerin yetişmesi katkı sağlamışlardır. Film atölyesi ve Kısaca Film Festivali ortaklaşa projeler üreterek ülkemizde örnek bir film atölyesi ve örnek bir film festivali olmuştur. Ülkemizde yapılan önemli belgesel festivallerinden olan Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali'nde birçok belgeselimizde ödül kazanmıştır. Bu festivale öğrencilerimiz ve hocalarımızla birlikte katıldık. Ayrıca bu festival kapsamında senaryo dalında ve belgesel yapım projesi dalında da ödüller kazandık. Ödül alan senaryoların film çekimi gerçekleştirilmiştir. Atölyenin kuruluşundan itibaren Ruhi Gül, Serhat Koca, Kadir Yalçın, Murat Aytaş, Ramiz Gökbudak gibi hocalarımız öğrencilerle birlikte farklı şehirlerde ve farklı mekanlarda film çekimlerine katılmışlardır.

Avrupa birliği projesi şeklinde gerçekleştirilen *Kültür Köprüsü* adlı belgeselde Berlin, Bergama Müzesi ve Almanya'nın birçok şehrinde çekimler gerçekleştirilmiştir. Bu

projede Doç. Dr. Aytekin Can, Öğr. Gör. Ruhi Gül, Öğr. Gör. Cengiz Apaydın, Doç. Dr. Metin Kasım ve Arş. Gör. Serhat Koca ve Arş. Gör. Murat Aytaş yer almıştır. Çekimleri İzmir'de gerçekleştirilen Canan Altunbulak'ın yönettiği *Bir Avlu Bir Kent* adlı belgeselde atölye hocaları, Serhat Koca, Murat Aytaş, Hüdai Ateş ve birçok öğrencimiz görev almıştır. Bu başarılı belgesel film birçok festival ve yarışmada ödülüne layık görülmüştür. Öğr. Gör. Kadir Yalçın Hoca ile birlikte gerçekleştirdiğimiz *Oxfordlu Ziyaretçi Gertrude Bell* adlı belgesel filmi için Konya, Karaman, Çanakkale ve Mardin gibi birçok şehirde çekimler yapılmıştır. Bu belgesel film 1900'lü yılları araştırması ve bu meşhur kadın arkeoloğu Türk insanına tanıtması açısından önemlidir.

Doktora öğrencimiz Ali Avlar'ın *Geç Gelen Madalya* ve *Sazende* belgeselleri de önemli çalışmaların başında gelmektedir. *Sazende* belgesel filminde; Anadolu'nun unutulmaya yüz tutmuş, kaybolmakta olan sazlarını "sipsi, kabak kemane, üç telli bağlama, cura, kaval" hiçbir eğitim almadan bu sazları yapan ve icra eden insanları konu edinmektedir. *Sazende* belgeseliyle belgeselde yer alan sazların ülkemize ve dünyaya tanıtılması amaçlanmıştır. Türker Söğütlüler'in ALS hastalarını anlattığı *Üç Harf* belgesel film sağlık konusunu ele alması açısından önemli bir proje olmuştur. Üç harf farklı şehirde Konya İstanbul ve İzmir'de yaşayan 3 ALS hastasının dramatik öyküsünü anlatmaktadır. Çekimleri Karadeniz'de gerçekleştirilen Gökhan Öcal'ın *Süheyla* belgesel filmi; görme engelli bir kadının okuma azmini Karadeniz'in doğal güzellikleri içinde anlatmaktadır. *İstanbul'un Sesi* filminde de dünyaca ünlü bateristlerin zillerini yapan henüz 11 yaşında gözlerinden birini kaybeden Mehmet Tamdeğer'i konu almaktadır. Hüdai Ateş'in *Cneydo* adlı belgeseli Hatay bölgesinde bir Arap Hristiyan köyünde çekilmiş başarılı bir proje olmuştur. Caner Erzincan *Buzlar*

Kırılınca filminde Doğu Anadolu Bölgesi'nde göl balıkçılığı ile geçinen insanların zor yaşam koşullarının hikayesini, Emre Karadaş da *Duvar* filminde Diyarbakır'daki tarihi bir kilisede yaşayan Ermeni asıllı bir ailenin dramını konu almıştır. Batuhan Fındıklıoğlu'nun İstanbul'da çekmiş olduğu *Gök Kubbenin Altında* belgesel filmi Ermeni asıllı Hristiyan bir mimar olan Kevork Özkaragöz'ün cemevi ve cami projelerinin yanı sıra patrikhane ve kilise restorasyonlarını hiçbir karşılık beklemeden gerçekleştirmesini konu almaktadır. Yine Batuhan Fındıklıoğlu'nun ve Berkay Topatan'ın birlikte yönettikleri *Sevmek Lazım* adlı belgeseli de birçok ödül almıştır.

Atölyemizde yetişen kadın yönetmenlerimiz de birçok başarılı projeye imza atmışlardır. Azime Cantaş'ın yönetmenliğini yaptığı *Hürriyet Mimarı* belgesel filmi Türkiye'de ilk ulusal anıt mimarı Muzaffer Bey'in kısa ömründe Konya ve İstanbul'da yaptığı çalışmalarla Türk mimarisine kazandırdığı eserleri konu almaktadır. Cansu Şahin'in *Unutulmuşlar Adası* filmi, ulaşımın zor olduğu genç kızların sadece evlilikten sonra Ada dışına çıkabildikleri balıkçılık ve tarımla geçimlerini sağlayan insanların adada geçen dört mevsimi çocukların gözünden anlatmıştır. Canan Altunbulak'ın *Bir Avlu Bir Kent* filmi, İzmir'in mezarlık başı semtinde tarihi bir yapı olan Akhisar Oteli'nin sakinlerini konu almaktadır. Bir avlu etrafında toplanan insanların ortak kaderlerini günlük yaşamlarından kesitler sunarak anlatmaktadır. Ceyhan Hansu'nun yönetmenliğini yaptığı *Sarı Çizgi* filmi bürokrasi kıskacına girmiş, sokaklarda çalışmaktan başka çareleri kalmamış, sokak emekçilerinin her şeye ve herkese rağmen verdikleri hak mücadelelerini konu almıştır. İlkem Ulutaş ve Tuğba Bozkurt ise *Üç Nokta* filminde Zonguldak'ta işçilerin mücadelesini ve aynı zamanda kendisi ile kızının yaşama hakkı için mücadele eden kadının hikayesini anlatmıştır.

Kısaca film atölyesi kapsamında her dönem sinemaya ve belgesele meraklı öğrencilerden bir seçim yapılmaktadır. Öğrenciler dersleri dışında atölyede zaman geçirmekte ve onlara senaryo, sinematografi, belgesel yapımı, kurgu, ses ve müzik konusunda da özel seminerler verilmektedir. Örneğin, Mustafa Evren Berk görsel efekt konusunda, eski öğrencimiz Hasan Sayın sinema televizyonda ses teknolojileri konusunda kurslar vermişlerdir. Yönetmen Engin Ayça da atölyenin yeni kurulduğu dönemde öğrencilere sinema ve belgesel üzerine seminer ve atölye çalışması yapmıştır. Dr. Yavuz Özer öğrencilerle senaryo üzerine uygulamalı bir çalışma, Yönetmen Atalay Taşdiken ve yönetmen merhum Kemal Öner öğrencilerle sinema yapımcıları ve yönetmenlik ile belgesel sinema üzerine atölye çalışmaları yapmışlardır.

Atölyemizi ilk yıllarda ziyaret eden ve öğrencilerimizle söyleşi yapan ve deneyimlerini paylaşan yönetmen ve akademisyenlerin görüşlerine de değinmekte fayda vardır. Ünlü yönetmen merhum Halit Refiğ söyleşisinden sonra "*öğrencilerinizin gözünde bir ışık görüyorum, ileride Selçuk Üniversitesi'nden çok başarılı sinemacılar çıkacak*" diye düşüncelerini belirtmiştir. Ünlü Belgeselci Suha Arın, yönetmen Nesli Çölgeçen, yönetmen Yalçın Yenence, yönetmen merhum Aydın Bağardı, yönetmen Atalay Taşdiken de Kısaca Film Atölyesi'nden "*önemli belgeselci ve sinemacıların çıkacağını*" defalarca belirtmişlerdir.

Belgesel projelerimizde Sanat Tarihi Bölümü'nden Arkeolog Doç. Dr. Güngör Karaoğuz'la birlikte Hititler ile ilgili iki projeyi gerçekleştirdik. Hititler döneminde *Su* adlı projemizde görüntü yönetmeni olarak Serdar Kapucu ve senaryo yazarı olarak Arş. Gör. Yavuz Özer görev almıştır. Hititlerin Konya bölgesinde yedi tane su anıtı bulunmaktadır. Bu anıtlar hocanın anlatımıyla belgesel film haline getirilmiştir. Örneğin; Ereğli

İvriz Su Anıtı, Konya Hatıp Su Anıtı, Ilgın Su Anıtı ve Beyşehir Eflatunpınar Su Anıtı gibi anıtlar çekilmiştir. Bu proje Anadolu'daki Hitit Uygarlığı açısından önemlidir. İkinci projemiz ise Hititler döneminden günümüze *Anadolu'da Ekmek (Ninda)* adlı projedir. Bu proje Konya, Çorum, Yozgat bölgelerinde gerçekleştirilmiştir. Projenin yönetmenliğini Murat Aytaş, görüntü yönetmenliğini ise Serhat Koca üstlenmiştir.

Kısa-ca Film Atölyesinin ilk projelerinden biri olan *Foto Hasan Behçet* filmi ilk Türk stüdyo fotoğrafçılarından Hasan Behçet'i konu almaktadır. Filmin yönetmenliğini Mehmet Çam adlı sektörde de başarılı olan öğrencimiz yapmıştır. Konya'da kurulan ilk fotoğrafhane 1895 yılında gayrimüslim Garabet Solakyan Efendinin kurduğu stüdyodur. 1895 yılında Anadolu Bağdat Demiryolu'nun Konya'ya ulaşması Solakyan Fotoğrafhanesi'nin kuruluşunda da önemli bir rol oynamıştır. Solak efendi atölyede fotoğraflar çekimleri yapmış, açık havada insan fotoğrafları çekmiş, anıt ve eski eserleri fotoğraflamıştır. İlk Türk stüdyo fotoğrafçısı Hasan Behçet, Garabet Solakyan Efendi'nin yanına girerek fotoğrafçılığı öğrenmiş ve kendisini fotoğraf haneye ortak etmiştir. 1915 yılında Solakyan'ın ani ölümüyle Solakyan'ın varisleri hissesini 500 TL karşılığında Behçet Beye satmışlardır. Behçet bey fotoğrafhaneyi geliştirmiş, stüdyo çekimleri, banyo ve baskı ile rötuş işine özel önem vermiştir. Ayrıca Hasan Bey Konya'nın değişik yerlerinde çekimler yaparak o dönemki Konya'yı belgelememiştir. Belgeseli çektiğimiz o dönemde Vatan caddesinde bulunan fotoğrafhane ayakta kalma mücadelesi veriyordu. Yılmaz Oğul da fotoğrafçılığın yavaş yavaş yok olduğunu yeni teknolojilere zor dayandıklarını söylemişti. Elinde birçok cam tablet ve eski fotoğraf makinesi olduğunu, bunları bir müzeye ya da koleksiyonere devretmeyi düşündüğünü belirtmişti. Günümüzde bu fotoğrafhane tamamen yok olmuştur. Bu film

tarihe tanıklık yapması ve kültürel belleğe katkı sağlaması açısından önemlidir.

Tarihsel sürece bakıldığında özünde sinemanın doğuşu ve ilk filmlerle birlikte belgesel sinemanın da doğduğu söylenebilir. Buna rağmen sinema tarihi içerisinde ilk film gösteriminden çeyrek asır sonra "belgesel" film ifadesine rastlayabiliriz (Çöm, 2019: 35). Moderniteye ait bir üretim pratiği olan sinema, hareket halinde olan kamera açıları ile hareketin dolaysız bir anlatımını üretir (Aytaş, 2020: 71). Belgesel film ise hareketin bu dolaysız anlatımı içerisinde kolektif belleği korumak ve geleceği aktarmak açısından önemli bir araçtır. Kültürel bellek ve kolektif bellek aracılığıyla ulusal veya etnik bellekler oluşturulur. Bu belleklerin hem oluşturulmasında hem de devamının sağlanmasında belgesel film oldukça işlevseldir. Hatıraları saklayan gruplar bir sonraki kuşağa hatıraları ne kadar aktarabilmişse bellek o kadar güçlü devam edecektir. Bu aktarım için belgesel filmler önemli bir rol üstlenmektedir. Belgesel filmler gerçeği estetize ederek belleğin devamını sağlayan araçlardan birisidir. Hem kişisel hem görsel gerçekliği kaydederek geleceğe aktarırlar (Demirkıran, 2021: 50).

Köy Odası adlı belgeselin senaryosu Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından beğenilmiş ve desteklenmiştir. Bu proje Arş. Gör. Murat Aytaş'ın yönetmenliğinde çekilmiştir. Projenin yapımcılığını Aytekin Can, danışmanlığını ise Öğr. Gör. Ruhi GÜL üstlenmiştir. Projenin kameramanlığını Caner Erzincan ve Serhat Koca yapmıştır. Köy odaları, Anadolu'da eski dönemlerde farklı diyarlardan gelen yolcuların köylerde misafir edildiği yerler olmuş ve bu köy odaları Anadolu misafirperverliğinin simgesi haline gelmiştir. Bu film Safranbolu Belgesel Film Festivali'nde ödüle layık görülmüştür.

Film atölyesinde danışmanlık yapan hocalarımız da çeşitli belgesel filmlere imza atmışlardır. Öğr. Gör. Ruhi Gül *Babay* belgeseli, Öğr. Gör. Kadir Yalçın *Ateşbazı Veliefendi*, Öğr. Gör. Evren Günevi Uslu *Sinemalı Düğünler*, Arş. Gör. Murat Aytaş'ın *Köy Odaları ve Ninda* ve son dönemde ise Öğr. Gör. Osman Aday da mübadele temalı *Sonsuz Yolculuk* belgesel filmini çekmiştir.

Sonuç Yerine

Kısaca film atölyesi kuruluşundan itibaren birçok başarılara imza atmıştır. Özellikle belgesel filmleriyle ülkemizde ses getirmiştir. Ayrıca kurmaca (imgesel), deneysel ve animasyon dallarında da filmler üretilmiştir. Atölyede her dönem genelde son sınıf öğrencilerden; Caner Erzincan, Osman Aday, Kağan Göktepe, Ali Avlar, Gözde Yavuz, Ali Kaan Kafa, Selin Fidancı, Fatih Üner, Eren Uğur, Eren Bektaş, İbrahim Aybek, Batuhan Fındıkoğlu, Berkay Topatan, Muhammed Ali Dinç sorumlu olarak Kısaca film atölyesinde yer almışlardır.

Başta Altın Portakal Film Festivali olmak üzere öğrencilerimiz: Altın Koza, Safranbolu Belgesel Film Festivali, TRT Belgesel Yarışması, Aydın Doğan Genç İletişimciler Yarışması, Ankara Film Festivali, Yedi Velayet Yedi Vilayet Kısa Film Yarışması, TRT Geleceğin İletişimcileri Yarışması, Altın Çınar Film Yarışması, Erciyes Belgesel Film Festivali ve birçok kurum kuruluşun düzenlemiş olduğu yarışmalarda çeşitli ödüller almışlardır.

Suha Arın Kısaca Film Atölyesi'nden yetişen birçok öğrencimiz sektörde yönetmen, görüntü yönetmeni, kameraman, kurgucu, sesçi, efektçi ve sanat ekibinde görev yapmaktadırlar. Öğrencilerimiz sektörde aranır konuma gelmişlerdir. Ayrıca bazı öğrencilerimiz de akademisyen olarak kendi atölye ve okullarında yeni sinemacılar ve belgeselciler yetiştirmektedirler. Doalyısıyla *Kısa-ca Film Atölyesi*'nin

başlangıçta belirtilen amaç ve hedeflerine ulaşıldığı görülmektedir.

Kaynakça

Aytaş, M. (2020) *Metin Erksan Sinemasında İrrasyonel Duyguların İfade Biçimi ve Zaman İmge: Sevmek Zamanı*. Filmlerle Düşünmek (Edt.)Nergis Karadaş, Serhat Koca. Literatürk Yayınları

Can, A. (2018). Kısa Film, Konya: Atlas Akademi.

Çölgeçen, B. A. (2006). Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın, Konya: Tablet Kitabevi.

Çöm, Ş. (2019). Belgeselde Sinematografi ve Gerçeklik

Demirkıran, C. (2020). Belgesel Sinema Üzerine Başucu Notları, *Düşünce Dergisi Yakın Plan Sinema Özel Sayısı*, (Edi. Mesut Aytekin), İstanbul: Koca Yayıncılık.

Pembecioğlu, N. (2005). Belgesel Film Üstüne Yazılar, Ankara: Babil Yayıncılık.

KATILIMCI SANAT BAĞLAMINDA ETKİLEŞİMLİ BELGESELLERİN ESTETİK VAROLUŞU

Selçuk ULUTAŞ[*]

Ümit Güvendi ULUTAŞ[**]

Katılımcı sanat formları, iş birliği ve Bourriau'nun tanımıyla ilişkisel estetik, klasik sanata bir başkaldırıdır ve demokrasi kültürünün önemli bir parçası olarak öznelliğe ayrı bir önem vermektedir. Katılımcı sanat ve özellikle günümüzdeki teknolojik gelişmelerle birlikte etkileşimli sanatın son yıllarda büyük bir ilgi topladığı bilinmekte. Sanatçılar ve medya unsurlarının ise neden alımlayıcıyı bu tür çalışmalarla harekete geçirmeye çalıştığı ise halen tartışılıyor. Kitle iletişim araçlarının ilk dönemleri ve özellikle sosyal medya öncesindeki varoluşu aynı klasik sanata benzer bir şekilde tek yönlü bilgi aktarımına dayanırken, alımlayıcıların pasif bir konuma sahip

[*] Doç.Dr, Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, selcukulutas@nevsehir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4804-0565

[**] Dr.Öğr.Üyesi, Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, umutguvendiulutas@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-7317-8422

olduğu görülmektedir. Günümüzde hem sanatta hem de medyada aktif bir alımlayıcının cesurca üretilmesi ise kısa sürede gerçekleşen bu değişimin sorgulanmasına neden oluyor. Bu durum sunucunda sanat ve belki de kısa sürede medya için üretici konumundaki aktif katılımcılardan oluşan bir toplumun ortaya çıkması mümkün mü? Diğer taraftan biraz daha karamsar bir bakış açısı ile farklı türde yeni özneleştirici yapıların sayesinde yeni bir tüketici mi üretiliyor? Bu sorulara genel yanıtlar vermek için henüz çok erken olsa bile özellikle sanatsal türlerin varoluşları bağlamında katılımcı sanatın ve etkileşimin nasıl işlediğini anlamak mümkün hale gelebilir varsayımıyla, bu çalışmada interaktif belgesel filmlerin katılımcı doğası ve katılımcı sanatın temel idealleri ile ilişkisi incelenecektir.

Sanat severler günümüzde sanat eserlerinin üretimine ve sergilenmesine aktif olarak katkıda bulunmaktan zevk alırken, sanatçıyla tanışma, kurgusal dünyalarda rol alma veya estetik deneyim üreten nesnelerle etkileşime geçme davetlerine büyük ilgi gösteriyorlar. Yeni bir yapım tarzı ya da estetik bir strateji olarak izleyici katılımı tek yazarlık[8] kavramına bir başkaldırı olarak sanatsal güç yapılarını sorgulamak amacıyla düzenli olarak kullanılmaktadır (Brown, 2014, s.1). Bu noktada sanatsal güç kavramı ile estetik etki gösteren sanatsal çalışmaların potansiyel olarak insan bedeni üzerindeki duygulanımsal (İng.

[8] Tek yazarlık kavramı tüm sanat eserlerinin bir metin olduğu fikrine dayanmakta ve aslında ressamları, heykeltıraşları, sinema yönetmenleri ve diğer tüm türlerdeki üreticileri kastetmektedir.

affective) etkisi ve insanın fenomenleri tanımlama ve anlamlandırma noktasındaki düşünsel ve imgesel etki kastedilmektedir. Tek yazarlılık ise sanat eserinin ürettiği bilginin tek yönlü olması ile ilgilidir ve pasif bir izleyici üretir. Sanatsal çalışmalar, sanatçıları istese de istemese de varoluşsal olarak bilgiye bağlıdır. Modern ontolojide sanat bir bilgi nesnesi olarak kabul görmekte ve sanatçının ürettiği bilginin nesneleşmiş hali olarak tanımlanmaktadır. Klasik eserlerde ya da tek yazarlık durumunda alımlayıcının pasif konumu sanatçı tarafından aktarılan bilginin gücünü yükseltir ve bu güç asla alımlayıcı ile paylaşılmaz. Tipik bir monarşi düzenini andırdığı söylenebilir. Nitekim antik çağlardan, modernizme kadar geçen sürede sanatçıların ürettikleri sanatsal çalışmaların tek taraflı bir iletişim modeline benzediği ve belirli sosyolojik kurumların etkisinde bilgi ürettiği ifade edilmelidir. Bu sosyolojik kurumlar da siyasal olarak monarşilerle ilgilidir. Bu tür sanatsal çalışmalarda izleyicinin yorum dahi üretme gibi bir olanağı yoktur. Diğer taraftan eserin üretiminde yorumun dışında da alımlayıcının hiçbir katkısı bulunmamaktadır. Tek yazarlılık bu sebeple halkın üstünde bir gücün gösterisidir. Nitekim sanat tarihinde de çoğunlukla inançlar ve iktidarların ekseninde sanatsal çalışmalar yapılması bu durumun temel nedeni olarak da okunabilir. Alımlayıcı sanatçı tarafından estetik nesnelere dönüşen bilgi ile, diğer ifade ile potansiyel bir güç ile karşılaşır. Katılımcı sanat ise alımlayıcının kimi zaman sanatsal çalışmaları yorumlayan açık metinlerle, kimi zaman ise sanatsal çalışmanın üretimine doğrudan katılma olanağı veren bitmemiş işlerle üretilmektedir. Bu tür çalışmalar sanatın ve sanatçının estetik varoluşu bağlamında potansiyel olarak

ortaya çıkan gücün alımlayıcı ile paylaşılması anlamına gelmektedir. Modern demokrasi ideallerinin bu sanatsal kavrayışta etkisi son derece büyüktür. Sanatçı bu tür sanatsal çalışmalarda ulaşılamaz monarşinin ve dinin sözcüsü veya her şeyi belirleyen bir şahsi gücün dışında meseleleri demokratik bir şekilde tartışmaya açan kişi konumundadır. Katılımcı sanatta sanatçı bir oyun kurucudur ve ne düşünülmesi ya da ne hissedilmesi gerektiğini yaratmak yerine ne hakkında düşünülmesi gerektiğini gösteren kişidir.

Günümüzde özellikle dijital platformlarda yaygınlaşan etkileşimli filmlerin ise sanattaki bu yeni varoluşsal duruma bir katkı sağlayarak alımlayıcıyı aktif bir hale getirdiği düşüncesi yaygındır. Bu çalışmada ise yaygın düşüncenin aksine, incelenen etkileşimli belgesel örneğinin sanatsal katılımın demokratik ideallerini taşımadığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Buna göre etkileşimli belgeseller öznellik üretmek ve alımlayıcıyla güç paylaşımı yapmak yerine yeni özneleştirici yapılar olarak aktif ve özerk alımlayıcı imgesi ile ilgili bir illüzyon üretmektedir savı kanıtlanmaya çalışılacaktır. Çalışmada Netflix'te yayınlanan James Turner'ın yönetmenliğini yaptığı etkileşimli doğa belgeseli olarak üretilen *Ranveer ve Bear Grylls Doğaya Karşı* isimli film incelenmiştir.

Katılımcı Sanat ve Etkileşim

Günümüz sanatında ve estetik teoride iş birliği (İng. collaboration), katılım (İng. participation) ve ilişkisellik (İng. relationality) başlıkları ile yeni normların ortaya çıktığı

görülmektedir[9]. Claire Bishop, Maria Lind ve Gregory Sholette'in önderliğini yaptığı bu yeni normlarda; seyircinin pasifliğine karşı koymak temel amaçtır. Bu yeni normların işleyişi ilişkilerin, ortak alanların ve birlikte bir şeyler yapmak için çerçevelerin üretilmesi ve geliştirilmesinin çeşitli yollarını yaratmakla ilgilidir[10] (Goriunova, 2016, s. 298). Bugün sanatsal projeler incelendiğinde; iş birliği, ilişkisellik ve katılımın yanı

[9] Katılımcı deneyimlerin yaygın şekilde karşımıza çıkması ile sanat eserinin toplumsal etkisine odaklanan önemli bir eleştirel literatür de ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda öncü yazarlardan ilki Nicolas Bourriaud'dur. Yazarın *İlişkisel Estetik* adlı kitabı, bu konunun tartışılmasında önemli bir başvuru eseridir. Bourriaud 1990'ların sanatını tanımlarken, sanat yapıtlarının yapımı, alımlanmasına yönelik yaklaşımlar ile, bu yıllardaki nispeten aykırı bulunan sanat üretiminin özgünlüğünü savunmuştur (Brown, 2014, s.1). Sanatsal katılım tanımlaması farklı düzeylerde gerçekleşen alımlayıcı katılımı bağlamından Umberto Eco'nun "Açık eser-yapıt" kavramıyla da ilgilidir. "Açık yapıt bir estetik teorisi olarak Umberto Eco'nun 1962 tarihli *"Açık Çalışmanın poetikası"* adlı makalesinde geliştirilirmiştir. Carey'in (2016) tanımıyla Eco, Açık yapıt kavramı ile edebiyat, müzik, çağdaş sanat ve diğer sanat yapıtlarında halkın katılımının olanağından bahsetmektedir ve burada katılımcıların bilinçli özgür eylemleri sanatçının biçimsel kısıtlamalarının sınırları içinde gerçekleşir (93). Konu ile ilgili literatür Eco ve Bourriaud ekseninde şekillenirken bir yandan da sanat alanında katılımcı sanatın giderek yoğun bir gündeme sahip olduğu görülmektedir.

[10] Goriunova (2016), "Sanat, katılıma açık yollarla yapılır ve toplumsal olarak deneyimlenip birlikte inşa edilmesiyle bağlantılı olarak kendini gerçekleştirir demektedir" . Yazar bunu şöyle açıklar: "tür bir düşüncenin kökeni, Benjamin'in üretici olarak kullanıcısına ve Michel de Certeau'nun mikro direniş taktiklerine, aynı zamanda Kropotkin gibi yazarların sosyalist ve anarşist düşünme geleneklerine kadar uzanır. Yaratıcı ve kolektif çalışmanın yanı sıra karşılıklı destek yoluyla özne olma süreçleri, geleneksel olarak bireyin güçlendirilmesini vurgulayan rasyonel liberaller, kolektif olarak çalışan devrimciler ve farklılık platoları arayan mikro-siyaset teorisyenleri tarafından özgürleştirici olarak görülmüştür. Şeylerin katmanlı düzeni içinde. Yaratıcılığı beslemek, ona değer vermek ve geliştirmek sonuçta özgürlükle bağlantılıydı ve kolektif yaratıcılık da karşılıklı desteğe, radikal eşitliğe ve tatmine yol açtı" demiştir (s. 298).

sıra etkileşimin (İng. interaction) ve sosyal ağların da son derece önemli bir hale geldiği görülmektedir. Sanatın klasik tanımları dışına çıkan uygulamalar ile katılımlı sanat kavramı kapsayıcı bir terim haline gelmiştir. Rutten'e (2018) göre katılım kavramı "pasif" katılımdan "aktif" katılıma kadar çok karmaşık ve çok katmanlı bir kavram olarak sanat literatüründe tartışılmaktadır. Birçok farklı biçim söz konusudur ve katılımın içeriği hakkında birçok farklı yaklaşım vardır. Sanata katılım kavramı, katılımın temel bir unsur olduğu dijital kültürün giderek yaygınlaşmasından da etkilenmiştir. Dijital teknolojiler sanatın geçmişten günümüze çizilen sınırlarını aşmasına neden olmuştur. Rutten'nin ifadesiyle dijital teknolojiler sonrasında sanatın odak noktası da süreç, katılım, etkileşim ve diyaloğa doğru kaymıştır (s.2).

Güncel sanat pratikleri arasında önemli bir yere sahip olan katılımcı sanatın tarihinin 20. yüzyıl öncesine dayandığı ifade edilmektedir. Sanat tarihine yön veren akımların pek çoğu bazen kendisinden önceki akımların etkisiyle, bazen de önceki akımlara karşıt bir tavır ve üslup inşa ederek ortaya çıkmışlardır (Aytaş, 2020, s.8). Hegel'in (akt. Cooper vd,1992) ifadesiyle sanatsal çalışmalar ve izleyici arasında klasik formlar nedeniyle bir aralık oluşmaktadır. Bu aralığın azalması ile düşünüre göre daha başarılı bir sanatsal eylem gerçekleştirilebilir. Sanatçı ve çalışmasının izleyici ile aralığını daralttığı formlar ise ilahiler (Hristiyan ilahileri kastediliyor) Dionysiac eğlenceler veya Olimpiyat oyunları gibi etkinliklerdir (s. 317). Hegel'in bu ifadeleri ile tek yazarlı oluş kavramını kullanmadan, hatta katılım ve etkileşim gibi

kavramlara da değinmeden katılımlı sanatın ilk örneklerini verdiği düşünülmektedir. Elbette bu eski türler ile 20. yüzyılda ortaya çıkan katılımlı sanat arasında benzerliklerin olduğu gibi temel farklılıklar da söz konusudur. En önemli benzerlik örneğin ilahilerde esere halkın da eşlik etmesidir. Bu eşlik ise demokratik amaçlardan uzaktır. Dolayısıyla tarihsel kökeni bu türlere dayanmasına rağmen değişen toplumsal koşullarla modern toplumların ihtiyaçları ekseninde katılımcı sanat yeniden yapılandırılmıştır. Kwastek (2013) bu yeniden yapılandırma için II. Dünya Savaşı sonrasını milat kabul eder. Bu tarih sonrasında halktan sıradan kişilerin katılımıyla gerçekleştirilen sanatsal çalışmaların üretildiğini ifade eden yazar, bu çalışmaların özellikle etkileşimli olmadığı vurgusunu yapmaktadır. Fotiadi'in tanımıyla (2009) katılımcı sanat (İng. participative art- participatory art) ifadesi 1970'lerde izleyicinin sanatsal çalışmalardaki iş birliğini ve katılımını anlatmak için kullanılmaya başlandı. Burada sanatçıların temel amacı katılımlı sanat ile toplumsal gelişmeler yaratmaktı. Sosyal bağlam ve izleyicilerin iş birliği ve katılımı bir anda eski biçimlerin yerini almaya başladı. Bu tutum sanat camiasında çağdaş kamusal sanatın en önemli referanslarından birisi haline geldi. Bu uygulamalar sanatsal çalışmalarla izleyici arasındaki geleneksel ilişkinin aşılmasını sağladı. Sanat bu tür çalışmalar sayesinde diyalog kurma yöntemi olarak ortaya çıkmıştı (s.2).

Katılımcı sanatta durmaksızın artan çalışmalar teknolojinin gelişmesi ve yaygınlaşması ile farklı bir hal almaya başladı. Kwastek'in ifadesiyle katılımcı sanat projelerini dijital teknoloji kullanan projelerden ayırmak için literatürde etkileşimli sanat

(İnteractive art) kavramı kullanılmaya başlanmıştır (2013). Burada temel ayrım teknoloji üzerinden üretilse de Bourriaud'nun etkileşim tanımı son derece ufuk açıcıdır. Etkileşim yazar için karşılıklı eylem, biraradalık ve ilişkisellik kavramları ile ilgilidir. Yazarın konuyu satranç metaforu ile anlattığı bilinmekte ve etkileşimi satranç oyunundaki ilişkiye benzettiği görülmektedir (2005). Etkileşim, 21. yüzyılın en güçlü ideolojilerinden birisidir diyen Cruz (2009) etkileşimin köklerinin mevcut teknolojik durumdan önce olduğunu ifade etmektedir. Yazar diğer ideolojilerde olduğu gibi, etkileşimin taşıdığı ideolojilerin de gerilimler ve çelişkilerle dolu olduğunu belirtir. Etkileşim her şeyin bir araya getirildiği güçlü bir dünya vizyonu üretmektedir. Etkileşim bir başarı hikayesidir ve kitle iletişimin genel zaferi ile alakalı olmakla birlikte herkesten bir performans bekleyen teknik bir yapıya sahiptir. Etkileşimin estetik varoluşu özgür ve yaratıcı bireyin güçlendirilmesini vadetmektedir (s. 244). Etkileşimli ve katılımcı sanatın en önemli söylemi tüketicinin üreticiye dönüşmesi olarak tanımlanmıştır. Son yıllarda özellikle bedenleri ve eylemleri ile sanatsal süreçlere katılım sağlayan sanat tüketicisi bu söylemin içinde bir yandan da üretici olmanın keyfini sürer.

Etkileşim ve katılım meselesin de bu tanımların dışında temel bir ayrım söz konusudur. Kavramlar arasındaki farklılık etkileşimli belgesellerin de estetik varoluşlarının anlaşılması adına son derece önemlidir. Sanatsal, sosyolojik ve felsefi düzeyde etkileşim ve katılım kavramlarını araştıran Carpentier (2015), kavramların iç içe geçtiğini fakat temelde birbirlerinden teknolojinin dışında da farklılaştıklarını ifade etmektedir.

Yazarın araştırmasında katılımın güç ve güç mücadelesi ile ilgili olduğu vurgusuyla birlikte demokrasi kavramı ile ilişkisi de açıkça ortaya konulmaktadır. Carpentier bu açıdan katılımcı süreci demokrasi ile ilişkisi bağlamında "minimalist veya maksimalist"[11] olarak sınıflandırmaktadır. Minimalist katılımda güç paylaşımı sınırlı kalırken maksimalist katılımda izleyici ile sanatçı arasındaki güç paylaşımı daha fazladır. Dolayısıyla minimalist katılım adından da anlaşılacağı üzere sınırlı bir katılımı tanımlarken maksimalist katılım daha yoğun bir izleyici etkinliğini ifade eder. Özetle katılım kavramı güç ve karar alma ile bağlantılı iken etkileşim kavramı ise sosyo-iletişimsel ilişkilerin inşası olarak tanımlanmaktadır. Carpentier Mario Bunge'nin etkileşim tanımını merkeze yerleştirir. Bunge basit ve genel anlamda "iki farklı şey x ve y, eğer her biri diğerine etki ediyorsa etkileşime girer" tanımını yapar. Bireyler arasındaki her türlü sosyal karşılaşma da bu anlamda sosyal etkileşimi tanımlamaktadır. Farklı aktörler arasındaki bu etkileşimlerin mutlaka katılımcı olması gerekmediği ifade edilmektedir (ss.13-22). Etkileşimli sanatın soy kütüğü incelendiğinde de teknoloji ve dijital erişimin ötesine ulaşıldığı görülmektedir. Kluszczynski için "Kinetik

[11] Carpentier iki modeli şu şekilde ifade ederi: "Minimalist modelde demokrasi, esas olarak temsil süreçleriyle ve homojen bir halk iradesinin ifadesini oluşturan seçimler yoluyla seçkinlerin seçimine katılımla sınırlıdır. Buradaki katılım, bu minimalist modelde, yalnızca kurumsallaşmış siyaset alanına hizmet etmektedir, çünkü siyasal olan bu alanla sınırlıdır. Maksimalist modelde demokrasi, katılımı en üst düzeye çıkarmaya yönelik girişimlerin yapıldığı, temsil ve katılımın daha dengeli bir birleşimi olarak görülmektedir" (2015, s.7).

sanat, aksiyon sanatı, enstalasyon sanatı, elektronik medya sanatı ve kavramsal sanat" etkileşimli sanatın ortaya çıkmasında temel niteliğindedir. Her interaktif sistemin kendi sınırlamaları vardır ve sanatçı, izleyicinin estetik nedenlerle bu sınırların dışına çıkmasını istemez. İnteraktif sanatta sanatçı, izleyici ve sanatsal çalışma arasında üçlü bir ilişki söz konusudur. Sanatsal çalışmalar sanatçının belirlediği ölçüde etkileşime açıktır. Örneğin dijital etkileşimli bir çalışmada, bir bilgisayar sistemi etkileşimli sanatsal çalışmaya aracılık eder. Etkileşimli sanat yalnızca düzeyde bir katılımı işaret etmemektedir. Etkileşimli olmayan bir resme baktığında beyin aktif olarak meşguldür fakat izleyici bu sanat eserinde herhangi bir değişiklik gerçekleştiremez. Etkileşimli bir sanatsal çalışmada ise izleyicinin etkileşimine yanıt alması şarttır. Kwastek etkileşimli çalışmaların katılım düzeyi hakkında salt zihinsel algının ötesine geçen bir izleyici aktivitesinden söz eder. Frank Popper ise etkileşimin, doğrudan bir katılıma denk geldiğini belirtmiştir. Bu katılım özellikle dijital etkileşimli sanatta fiziksel katılım olarak tanımlanır. Etkileşimli sanatta yalnızca zihinsel katılımın imkânsız olduğu vurgulanmaktadır (akt. Guljajeva, 2018, s.34-41).

Yapılan çalışmalardan bir tanesinde araştırmacı Kaushik (2020), izleyicilerin dijital olarak daha fazla bağlantı kurmalarının ve etkileşimli deneyimlerin gelişiminin ortaya çıkması, sanattaki geleneksel pasif gözlem modlarının izleyici deneyimi açısından beklenenin geride kalmasına neden olduğunu belirlemiştir. Buna göre aktif katılım; izleyici için artan tatmin, duygusal bağ ve ödüllendirici bir deneyimi

yaratmaktadır. Çalışmada teknolojik etkileşimin ve anında sağlanan senkron bir geribildirim sisteminin izleyici katılımını noktasında dikkat çekici bir etkiye sahip olduğu tespit edilmiştir. Kaushik "İzleyici üyeleri kendilerini sanatsal sürece aktif olarak dahil ederek yalnızca pasif alıcılar değil, aynı zamanda ortak yaratıcılar haline gelirler ve performans ile sahiplik ve bağlantı duygusu kurarlar" şeklinde çalışma ile ilgili yorum yapmaktadır (s.60).

Tüm bunların ışığında katılımcı sanat kavramının genel hatları ile etkileşim kavramını da barındıran bir ana küme olduğunu iddia etmek mümkündür. Fakat etkileşim kavramının gündelik dilde ve sanat literatüründe daha çok teknolojik etkileşimi işaret etmesi kavramların arasındaki ilişkinin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Genel literatür bilgisi doğrultusunda izleyicinin, sanatsal üretimin farklı düzeylerde bir parçasına dönüştüğü çalışmaları katılımcı sanat olarak ifade etmek mümkündür. Bu sebeple etkileşimli sanatsal çalışmaların da aslında katılımcı sanat kümesine dahil oldukları düşünülebilir. Buradaki temel mesele etkileşimli çalışmalarda izleyicinin katılımının hangi boyutta olduğu ile ilgilidir. Başka bir şekilde söylenirse etkileşimli sanatsal çalışmalarda sanatçının gücünü, izleyicilerle ne derece paylaştığı temel sorundur. Aşağıda diğer bölümlerde verilen örneklerle bu mesele tartışılacaktır.

Etkileşimli Filmlerin Kısa Tarihi

Filmlerde zihinsel etkileşim meselesi yaygın üç varsayım ile literatürde yerini alır. Shaul (2008), bunlardan ilkini film kahramanının etkileşimci olarak filme yerleştirilebileceği

varsayımı olarak gösterir. Bu varsayım genellikle izleyicilerin film kahramanlarıyla özdeşleşmesi ile ilgilidir. İkinci varsayım, izleyicinin bilişsel aktivitesinden, filmin aktif davranışsal etkileşimine kesintisiz bir geçişin yapılabileceğidir. Üçüncü varsayım ise, bilgisayar oyunu etkileşiminin hiper anlatı etkileşimiyle birleştirilebileceği şeklindedir (s. 39). Bu üç varsayım izleyici ile film arasındaki zihinsel etkileşimi modelleme isteği sonucu ortaya çıkar. Fakat etkileşimli filmlerdeki durum hem zihinsel hem de bedensel bir etkileşimi de ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple ilk bakışta etkileşimli filmlerde katılımcı sanatı andıran bir izleyici katılımı da farklı düzeylerde yaratılmaktadır iddiası yanlış olmayacaktır. Diğer bir ifade ile her medya iletişimi bir karşılaşma olarak etkileşimli olmak zorundadır. Fakat etkileşimli film kavramı ile anlatılmak istenilen izleyici ve üretici arasındaki bedensel katılımı da sağlayan bir etkileşimdir. Bu etkileşim türünde katılım yine bir güç dağılımı sorununu da ortaya çıkarır.

Bir endüstri olarak sinemada karın arttırılması için ve daha fazla tüketimin sağlanması adına çeşitli satış stratejilerinin uygulandığı bilinir. Örneğin Amerikan film endüstrisi, televizyonun yaygınlaşması gişede yaşadığı gelir kaybını telafi edebilmek için 1950'li yıllardan sonra düşük bütçeli bağımsız yapımlara özellikle dağıtım boyutunda ilgi göstermiştir (Koca, 2018, s. 93). Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte kültürel dönüşümün hız kazanması, kitle iletişim araçları ve popüler kültür arasında karşılıklı beslenmeye dayanan bir ilişkiye zemin hazırlamıştır (Kazaz, 2021). Bir satış stratejisi ve diğer bir ifade ile izleyici çekme mücadelesi olarak izleyici

katılımının sağlanması fikri de aynı dönemlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Philippi'nin (2021) araştırmasında gösterilen ilk katılım şekli ise sinema koltuklarının hareketlendirilmesi sonucu ortaya çıkarılmıştır. William Castle'ın 1959'da vizyona giren *The Tingler* bir korku filmidir ve salonda rastgele seçilmiş koltukların içlerine küçük motorlar yerleştirilmiştir. Motorlar filmin önemli noktalarında titreyerek filmdeki canavarın saldırısını simüle etmiştir. Bir çeşit içindelik hissi yaratan bu uygulama sinemadaki ilk "seyirci katılımı" olarak yorumlanmaktadır. Daha sonra 1960 da William Castle "13 Hayalet" isimli filminde hayaletleri görünür kılmak ve bir etkileşim yaratabilmek adına filmi izleme sürecinde "hayalet izleyici" gözlükleri kullanmaya başlamıştı (s.1). Bu uygulamalar izleyici ile etkileşimin tek yönlü olarak gerçekleştirildiği ve minimalist bir katılım örneğinin yaratıldığı filmler olarak sinema tarihine geçmiştir. Özünde ise bu tür uygulamalar katılım ve etkileşimin ilk başta ticari olarak yaratılmak istendiğini bize gösterir. Nitekim sonraki yıllarda 3D[12] etkileşim sinemada teknolojinin de ilerlemesiyle yaygınlaşmıştır.

2001 yılında arama motorlarında, internet üzerinde etkileşimli sinema terimi için iki binden fazla sonuç bulunması

[12] İlk 3D denemelerinden seneler sonra yaygınlaşmaya başlayan ve izleyiciler tarafından özel gözlükler aracılığıyla izlendiğinde 3 boyutlu yanılsamayı oluşturan filmler Murray'in (akt. Shaul, 2008) tanımıyla heyecan verici bir mevcudiyet duygusu taşımakta ve 3 boyutlu sürüklenmenin bizi film katılma arzusunu uyandırdığı fikri üzerine düşünür. Fakat burada ortaya çıkan etkileşim ve katılımın bir uzak olduğu sonucuna ulaşır (s.65).

hayli ilginç bir gelişmenin başlangıcını işaret eder. Etrafınızı saran sahnelerden hangisini seçebileceğinizi sizin belirleyebileceğiniz teknolojik bir uygulama olarak interaktif filmler, izlemek istediğiniz eylemleri, belirli olaylara yakınlaştırma gibi özellikleri ve başka kişilerin izlediklerinden farklı görüntüleri sunma kapasitesiyle oldukça ilgi çekmiştir (Lunenfeld, 2004). Bu bağlamda izleyicinin katılımını sağlayan ve seçim yapma olanağını yaratan ilk film 1967 yılında yönetmenliğini Raduz Cincera'nın yaptığı *Kinoautomat* isimli filmdir. İzleyicilerden geri bildirim alınmasını sağlayan bu film altı ay gösterimde kaldığı süre boyunca 67.000 izleyiciye sinema salonlarında ulaşmayı başarmıştır. İzleyiciler filmin akışına özel hazırlanan sinema salonunda müdahalede bulunabilmiş ve karakterlerin kararları ile olayları kısmi de olsa belirleyebilmiştir. Uzun bir aradan sonra etkileşimli filmler adına ilk önemli girişim ise 2010 yılında gösterime giren *Last Call* isimli filmdir. Christian Midmann'ın yönettiği film sinema salonlarında cep telefonları sayesinde izleyici etkileşimini sağlamaktadır. Diğer bir örnek ise 2019 yapımı Tobias Weber'in yönettiği *Late Shift* filmidir. Bu film bir dönüm noktası olarak izleyici etkileşimli filmleri sinema salonları dışına taşımayı başarmış ve internet ile çeşitli mobil uygulamalarla bu tür filmlerin sunumunun mümkün olduğunu göstermiştir (Ulutaş, 2020).

Tüm bu gelişmeler tarihi süreçte yaşanırken etkileşim bağlamında 360 derece VR cihazların 2014 yılında özellikle oyun piyasasında yaygınlaşmaya başladığı görülür. Diğer taraftan gerçek görüntülerden oluşan videolar için Amsterdam

merkezli WeMakeVR şirketi ve Oculus Rift ile deneysel video içeriklerini hayata geçirecek kamera sistemlerini üretti. 360 derece bakış açısı elbette geleneksel film yapımından farklı olarak yeni ve daha zor bir set tasarımını gerektiriyordu. Kamera dünyayı 360 derece kaydederken izleyiciler kendi istekleri doğrultusunda sahnedeki her şeyi, hatta setin zemini ve tavanını da görebileceklerdi. Özellikle aydınlatma meselesi bu anlamda son derece büyük bir sorun olarak ortaya çıktı (Vosmeer& Schouten, 2014, s. 144-146). 360 derece çekilen videolar ve filmler de etkileşimli film kategorisindedir. Ayrıca bu filmlerde izleyici katılımı da minimalist düzeyde gerçekleşmektedir. Bu konu ise başka bir çalışmanın konusu olacak düzeyde kapsamlı olduğu için sınırlılıkların dışında tutulmuştur.

Son yıllarda izleme alışkanlıklarını değiştiren dijital platformlar ve özellikle Netfilix isimli şirket, etkileşimli filmler konusunda yeni bir başlangıç yaparak izleyiciye evlerinde farklı deneyimler yaşatma girişiminde bulunmuştur. Bu açıdan en dikkat çekici örnek ise Netflix'in çarpıcı yapımlarından olan *Black Mirror* serisinin film olarak tasarlanan ve yönetmenliğini David Slade'in yaptığı *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) isimli yapımdır. Film, platformun izleyicilerine doğrudan filme müdahale imkânı sunmaktadır. Böylelikle karakterin eylemleri izleyici tarafından belirlenebilmekte ve senaryo kısmi olarak da izleyicinin etkileşimine açılmaktadır.

Belgesel Filmlerde Etkileşim

Film türleri arasında hakikilik iddiası en güçlü olanı belgesellerdir. Belgesellerin yarattıkları gerçeklikler kurmaca

filmlerin gerçekliklerine kıyasla daha inandırıcı olarak değerlendirilir. Sanki bir ön koşul gibi, film eğer belgesel ise onun doğru bilgi aktardığına dair genel bir yargı vardır. Ancak varoluşsal olarak belgesellerde kurmaca filmler gibi sadece gerçeklikler üretirken bu ürettikleri gerçeklikler doğruluktan (hakikat) uzak veya ona yakın olabilirler. Belgesel filmlerin bir anlatı yapısı vardır ve bu anlatı yapısının nesneleşmiş halleri ile izleyiciye estetik bir deneyim yaşatmak istenir. Türlere göre estetik deneyimin tanımı değişse bile en temel düzeyde belgeseller bir etki üretmek için hakikilik iddiası ile yapılır. Belgesel sinema türünde yaşanan değişim sürecinde ekonomik ve politik güçlerin de etkisiyle eski kuramları yeni şekilleri ile görmek mümkündür (Çöm, 2019, s.42). Aynı konularda farklı bakış açılarından yapılan belgeseller incelendiğinde hakikilik ve etki meselesi daha anlaşılır hale gelecektir. Etkileşimli belgesellerin tarihsel süreci de etkileşimli filmlere benzerlik göstermektedir. 1970'li yıllarda bu konuda karşımıza çıkan en başarılı örnek *"The Aspen Movie Map"* ismini taşımaktadır. Andrew Lippman yönetiminde MIT'deki bir ekip olan Architecture Machine Group (ARC MAC) tarafından üretilen çalışma erken bir hipermedya projesi olarak tanımlanmıştır ve kullanıcılara Colorado, Aspen şehrinde sanal bir tur hizmeti vermektedir (Zalewski, 1979). 1995'te yayınlanan *"The Journey Home"*, 2005'te yayınlanan *"The Infinite Quest"*, 2015'te yayınlanan *"The People Speak" gibi* filmler de bu türde tarihsel önem arz eden örneklerdir.

Son yıllarda dijital platformlarda yeniden gündeme gelen etkileşimli belgesel filmler ise geleneksel belgesel filmlerden

farklı olarak izleyicinin filmin anlatısına katılımını sağlamaktadır. İzleyiciler kendilerine sunulan seçenekler sayesinde filmin içeriğini değiştirebilme farklı bakış açıları ve perspektifleri keşfedebilme gücüne ulaşırlar. Elbette teknolojik ilerleme özellikle Netflix gibi platformlar sayesinde insanların bu tür bir film izleme deneyimini evlerinde yaşamalarının temel sebebidir. Ancak tarihsel süreçte etkileşimli belgesel film olarak tanımlanan pek çok başka örneğin de literatüre girmeyi başardığı görülmektedir.

Etkileşimli belgesel filmlerin anlatı yapısı da geleneksel yapımlardan farklıdır. Geleneksel belgesel filmlerde anlatı, estetik stratejiler ve üretilmek istenen gerçeklikler ekseninde belirlenir ve izleyici, bu anlatı karşısında çoğunlukla pasiftir[13]. Geleneksel belgesel anlatısında izleyicinin daha aktif bir katılım sağladığı örnekler ise izleyiciye yorum yapma imkânı sunan açık metinlerle gerçekleştirilebilir. Etkileşimli belgesel filmlerde ise izleyici ile film arasında yüksek düzeyde bir etkileşimin üretildiği ve anlatının bu sebeple izleyiciyi yapıma göre değişen bir şekilde zihinsel ve bedensel olarak aktif bir hale getirdiği görülmektedir. İzleyicinin seçimlerine göre şekillenen filmler sanki bir bilgisayar oyununu andırır. İzleyici kimi zaman karakterlerin eylemleri ile ilgili seçimler yapabilirken kim zaman ise kendi ilgi alanına göre başka seçimler gerçekleştirerek (örneğin ek videolar veya metinlerin görüntülenmesi vb.) çatallanan anlatının içinde gezinebilir.

[13] Eğer geleneksel anlatı yapısındaki belgesel filmlerde izleyici için açık metinler üretiliyor ve yapım yoruma açılıyorsa izleyicinin aktif bir zihinsel katılımından söz edilebilir.

Etkileşimli belgesel filmler günümüzde pek çok alanda aktif bir izleyicide; eğitim, farkındalık yaratma ve eğlence gibi çeşitli amaçlar için üretilebilmektedir. Bu yeni türün önündeki en önemli engel ise yapım maliyetleridir. Etkileşimli olmayan bir yapım için harcanan zaman, emek ve para etkileşimli bir filmde kat be kat artabilir. Bu artış yapımcının bütçesine bağlıdır. Dolayısıyla medya ekonomisi bağlamında gerçekleştirilmesi zor türlerden birisidir. İzleyici için yaratılan her bir seçenek filmi zenginleştirip bir labirente dönüştürürken bir taraftan da maliyetlerin inanılmaz yükselmesine neden olur. Yapımcı tarafındaki bu olumsuzluğa rağmen izleyici adına yaratılan estetik deneyim son derece önemlidir. Etkileşimli belgeseller, izleyicinin kendi ilgi alanlarına göre öznelliklerini devreye sokarak filmi keşfetmesine teorik olarak olanak tanır. Ancak burada sınırsız bir keşiften ziyade yönetmenin göstermeyi tercih ettiği gerçeklikler arasında bir gezinti söz konusu olabilir. Bu durumda izleyici keşif özgürlüğünü yaşadığı sırada aslında geleneksel iletişim unsurlarından da fazla maniple edilebileceği bir deneyimin içine de sokulabilir. Sonuç olarak belgesel tür zaten hakikilik iddiasının güçlü olduğu bir türdür ve hakikati belgeselde kendisine sunulan gerçekliklerin arasında arayan izleyici için özgürlük ve katılım olarak tanımlanabilecek olguların üzerinde daha iyi düşünülmesi gerekmektedir.

Etkileşimli belgesel filmlerin en temel özelliklerinden birisi izleyici katılımıdır. Ancak bu katılım her ne kadar övgüyü hak etse bile katılımcı sanatın bazı örnekleri gibi gerçek anlamda demokratik olmaktan uzaktır. Katılımcı sanat örnekleri incelendiğinde sanatçıların katılımcıları kendi öznellikleri ile

çalışma veya performansların tamamlanmasında özgür bıraktıkları görülür. Bu durumda sanatçı ve katılımcının eşit güçleri söz konusudur. Bu tür katılım yukarıda da belirtildiği gibi maksimalist bir katılım olarak tanımlanır. Katılımlı sanatın tamamı maksimalist değildir veya sanatçıların bir sınırlılık koymadıklarını da düşünmek çoğu çalışma için doğru olmayacaktır. Ancak filmik ortamda etkileşimin sağlanması tek başına maksimalist bir katılımı yaratmaktan uzak kalacaktır. Bunun nedeni ise geleneksel medyaya benzer bir şekilde bir sanatçı tarafından üretilen birden çok gerçeklik arasında izleyicinin seçim yapmaya zorlanmasıdır. İzleyici için bu durum oldukça sınırlı bir öznellik iken konunun demokratik katılım boyutu ise minimalist düzeydedir. Ancak seçim yapılıyor olması elbette büyük bir etki ile izleyiciyi filmi yönlendirdiği sanrısına sürükler. İşte bu bağlamda filmde yönetmenle bir iş birliği içinde olan ve filmle etkileşen izleyici için geleneksel belgesellere göre daha fazla etkileme potansiyele ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifade ile etkileşimin sağladığı teknik imkanlar yönetmenlere, izleyiciyi estetik anlamda etkilemek için geleneksele kıyasla yeni ve çok sayıda estetik stratejiyi uygulama fırsatı vermektedir. Bununla birlikte yönetmenlerin ürettikleri gerçeklikleri hakikat olarak sunma gücü yükselir. Gerçekliğe yönelik olguların beyaz perdeye aktarılması, toplumsal olayların farklı senaryolarla insan zihninde canlandırılmaları, sinemanın ideolojik anlamlandırma işlevini oluşturmaktadır (Kazaz ve Pala, 2020, s.156). Burada zaten felsefi olarak bir gerçekliğin hakikat olarak dayatılması katılımcı sanatın varoluşuna aykırıdır. Bu durumda etkileşimli belgesellerin gerçek bir izleyici katılımını

sağlaması adına seçeneklerin üretiminde açık metinler yaratılması önerilebilir. Çünkü etkileşimli belgesellerdeki seçim ve kişiselleştirme vurgusu katılım için maksimalist bir durum adına yetersizdir ve hatta yanıltıcıdır.

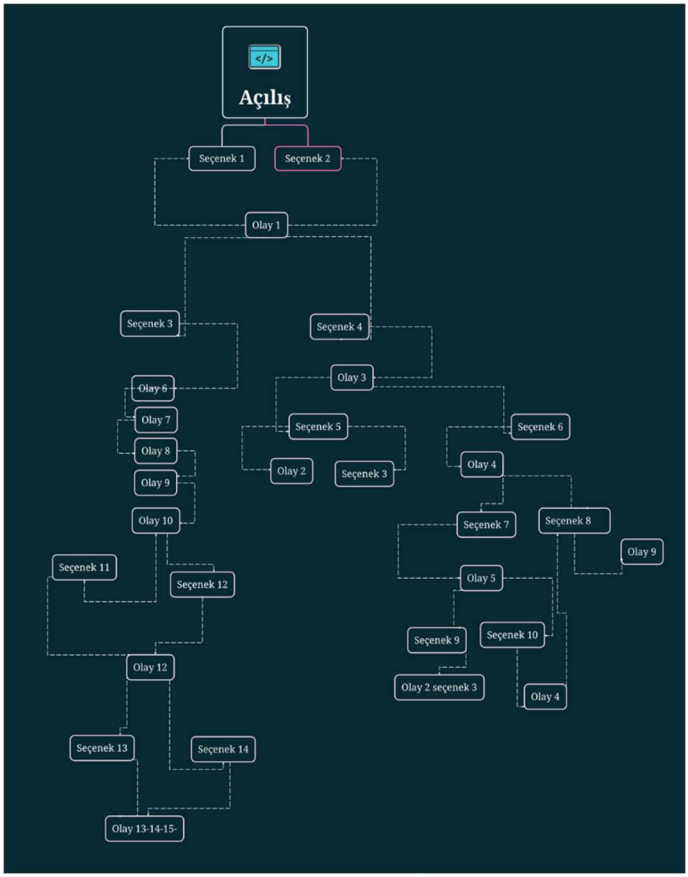
Ranveer ve Bear Grylls Doğaya Karşı

Dijital çağın ihtiyaçlarına karşılık vermek için her gün karşılaştığımız yeni yazılımlar, platformlar, yapay zekâ ve teknik cihazlar dünyayı geride bıraktığımız yüz yıldan ciddi şekilde farklılaştırarak gerçek bir dönüşümü ortaya çıkarmaya başladı. Henüz bazı meselelerin çok başında olsak bile yaşamlarımızda geri dönüşü olmayan bir değişim ile karşı karşıyayız. Belgesel sinema ise bu süreçte yeni çağın ihtiyaçları ekseninde varoluş mücadelesini farklı stratejilerle devam ettirmekte. Özellikle dijital platformlarla yapılan iş birlikleri belgesel sinemanın geleceği adına önem arz ediyor. İşte bu platformlardan birisinde karşılaştığımız etkileşimli belgeseller ise yeni denenen bir uygulama olmamasına rağmen çağın en önemli izleyici isteklerinden birisi olan seçim yapma ve aktif bir pozisyonda bulunabilme gibi konularda izleyiciyi kendisine bağlıyor.

James Turner'ın yönetmenliğini yaptığı *"Ranveer ve Bear Grylls Doğaya Karşı"* isimli film 2022 yılında Netflixt'e gösterime giren Hindistan yapımı, etkileşimli bir macera belgesel filmidir. Filmde, Hintli aktör Ranveer Singh ve İngiliz maceracı Bear Grylls'in birlikte rol aldıkları ve Sırbistan'ın vahşi doğasında yaşam savaşı verdikleri görülmekte. Seyircilere karakter eylemini kontrol edecekleri seçimler yaptıran film, izleyicileri de bu seçimlerle maceraya ortak etmeye çalışıyor. Filmin

izleyiciye hayatta kalma becerileri ve doğayla uyum sağlama hakkında bilgi verdiği görülmekte. Bu bilgiler, geleneksel belgesel anlatılardaki gibi sunulmamakta ve izleyiciye deneme yanılma ile öğrenme fırsatı sunduğu da görülmektedir.

"Diriliş Çiçeğini" arayan ikilinin macerasına ortak olan izleyiciler ilk seçimlerde ne seçerse seçsinler senaryo her iki seçimde de aynı sonuca bağlanarak aynı yerden devam ediyor. Örneğin bir uçurumdan iple aşağı inme veya karşı tarafa ipli köprüden geçme şeklinde izleyiciye sunulan seçeneklerin her ikisi de aynı yerden devam ediyor. Fakat bu seçimler daha sonraki akışı etkileme potansiyeli taşıyor. Dolayısıyla bu seçimlerden birisi daha sonraki süreci etkileyecek hatalı bir seçim olarak tasarlanmış. Sonuç seçimlerle değişiyor ve anlatıda hemen olmasa da ilerleyen süreçte farklı yollar açılıyor. Geleneksel anlatı yapısına sahip bir belgeselde seçim sunulmaksızın da bu sahnelerin filmik zamanda gösterilmesi ve karakterlerin deneyimlerini göstermek mümkündür. Ancak yönetmenin bunu seçimle sunuyor olması ise elbette izleyiciyi karakter ile özdeşleşmeye yönlendiriyor ve filmi daha çekici hale getiriyor. Karakter ile özdeşleşme düzeyi ise geleneksel anlatıya göre oldukça yüksek. Sanki bir oyun karakterini yönlendiriyormuşçasına izleyici Ranveer karakteri ile empatik özdeşleşme yaşıyor. Bu durumda tasarlanan özdeşleşmenin etkileşimli filmlerde etkisinin daha güçlü olduğu da belirtilmeli. Filmdeki seçenekler ve bu seçeneklere göre senaryonun akışı aşağıda Görsel 1. İle verilmektedir.



Görsel 1. Etkileşimi sağlayan seçenekler ve anlatının oluşturduğu labirent.

Yukarıda Görsel 1 ile gösterildiği üzere izleyiciye sunulan seçimlerle bir labirentin oluşturulduğu fakat bu labirentin ise tek bir çıkışının olduğu görülmektedir. Olay 2 sonrasındaki karşılaşılan seçeneklerde labirent genişliyor fakat seçenekler her defasında bizi aynı yere götürüyor. Bu sebeple farklı bir sonuç veya farklı bir çıkışın tasarlanmadığı bu yapımda

etkileşim, katılımı yükseltmekten ziyade izleyici için yeni bir satış stratejisi olarak var oluyor. Diğer bir ifade ile izleyici bir üretici olmaktan uzak kaldığı bu filmde yeni bir tüketici profilini temsil ediyor. Filmde seçenek 3 ve 4 dışında diğer seçeneklerin de çok fazla yeni seçeneğe açılmadığı ve özellikle seçenek 11-12-13-14 d3 ne seçilirse seçilsin içerikte farklılaşma olmasına rağmen akışın değişmediği gözlemlenmektedir. Bu durumda çekilen tüm sahnelerin etkileşimsiz olarak da montajlanması durumunda da filmin anlamında bir değişme yaşanmayacağını söylemek mümkündür. Etkileşimin satış stratejisi olarak kullanılması iddiası da bununla ilgilidir. Etkileşim burada bir sanrıdır. İzleyicide kontrol etme ve katılım sağlama sanrısının yaratılması filmin ilgi çekiciliğini yükseltmektedir.

Filmde etkileşimle izleyiciye sunulan seçimler içinde hata yapma olasılığının bulunması deneme yanılma türünde bir öğrenmenin simülasyonu olarak yorumlanabilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta filmde etkileşim yükseldikçe katılımın minimalize edildiğidir. Kararları verdiğini düşünen izleyici hemen her seferinde yönetmenin belirlediği sahneleri yaşamak durumunda kalıyor. Elbette bu durum filmde son derece başarılı bir şekilde tasarlandığı için izleyiciye yüksek düzeyde bir öznellik alanı yaratıldığı şeklinde bir ilk izlenim yaratıyor. Fakat sonuç olarak çok sayıda deneyimin seçimini yaparak izleyiciler her seferinde yönetmenin belirlediği yolda ilerlemek zorunda kalıyor. Bu minimalize edilmiş katılımda yönetmenin ürettiği gerçeklikleri hakikat şeklinde sunma noktasında büyük bir güç elde ettiğini görüyoruz. Nitekim

farklı olasılıkları da göstererek en iyi ve doğru olana yönetmen aslında hep kendisi izleyiciyi götürüyor. Bu durumda kendisini hakiki olarak sunma potansiyeli son derece yüksek olan belgesel filmler adına, etkileşimin gücü izleyici ile paylaşmak yerine tek merkezde toplamaya hizmet ettiği ifade edilebilir. Fakat film her ne kadar katılımı minimalize etse de izleyiciye içeriğini daha derinlemesine bakmak için fırsatlar sunuyor. İzleyici filmin içeriğini kendi ilgi alanlarına göre keşfetmek için olanaklara sahip. Ancak bu keşif tabii kendisine sunulan kadar gerçekleşebiliyor.

Sonuç

Etkileşimli belgeseller için estetik stratejilerin geleneksel anlatıları kullanan belgesellere kıyasla çok daha fazla olduğu ortadadır. Bu estetik stratejilerin belirlenmesinde ise elbette yönetmenlerin dünyayı kavrayışları ve bunu sanat ile ifade ederken takınacakları demokratik tutum son derece belirleyicidir. Bu çalışmada incelenen ve James Turner'ın yönetmenliğini yaptığı *"Ranveer ve Bear Grylls Doğaya Karşı"* isimli etkileşimli belgesel için minimal bir katılımın tasarlandığı belirlenmiştir. Bu doğrultuda etkileşime girilen bu film için etkileşim zihinsel olmaktan uzaktır ve bu katılım da izleyicinin zihinsel müdahalesini minimalize ederek bir katılım sanrısı yaratmaktadır. Etkileşim bu filmde bedensel olarak aktif bir katılımı sağlarken zihinsel olarak pasif bir izleyici üretmektedir. Etkileşim ile zihinsel olarak aktif bir katılımın üretilmesi izleyici ve çalışma arasındaki geleneksel aralığı ortadan kaldıracaktır. Fakat incelenen belgesel filmde bu aralık kapanmamaktadır. Etkileşimin estetik varoluşu özgür ve

yaratıcı bireyin güçlendirilmesini vadederken incelenen belgeselde, etkileşime giren izleyici için yaratıcılık son derece sınırlı, özgürlük ise yok denecek düzeydedir. İzleyicinin üreticiye dönüşmesi durumu ise bu yapım için geçerli değildir. Dolayısıyla etkileşimli olarak üretilen bu belgesel yeni bir tür tüketici üretmiştir.

Geleneksel belgesel film anlatılarında üretilen gerçekliklerin hakikat iddiası ile verilmesi durumunda izleyici katılımının oluşturulmadığı ve anti demokratik bir izleme pratiği yarattığı iddia edilebilir. Ancak incelenen etkileşimli filmde de durum farklı değildir. Katılımcı sanatın felsefi varoluşunda yer alan demokratik ideallerden bir hayli uzak olan film; etkileşimi, katılımı yükseltmekten ziyade anti demokratik oluşu gizlemek için kullanmaktadır. Bu anlamda örnek filmdeki şekilde tasarlanan etkileşimin, belgesellerin hakikilik iddiasını güçlendireceği ve izleyiciyle hiçbir şekilde güç paylaşımına gitmeyerek onu pasifleştireceği açıktır. Bir metin olarak belgesel filmler kimi zaman yoruma izin vererek açık metinler olarak üretilebilir. Fakat incelenen filmde yaratılan etkileşim metnin kapanmasına hizmet etmektedir. Bu durum tüm etkileşimli belgesellerde aynı şekilde gerçekleşir türünden bir iddia ise hatalı olacaktır. Etkileşimin, belgesel yapımlarda izleyici öznelliğini arttırması, izleyicinin daha fazla zihinsel katılım sağlamasına olanak vermesi, onu bir üreticiye dönüştürmesi ve daha demokratik bir tutumun yaratılması da teknik ve teorik olarak mümkün gözükmektedir. Bu durumun gerçekleştirilmesi için yönetmenlerin demokratik idealler çerçevesinde filmlerde sunacağı seçenekleri çoğaltmaları, farklı

sonlar ve bakış açılarına yer vermesi ve genel anlamda metinleri yoruma açık hale getirmek için mücadele vermeleri gerekmektedir.

Kaynakça

Aytaş, M. (2020) Sinemanın Sınırlarını Genişletmek Sanattan Sinemaya Avant-Garde Tavır. *Deneysel Sinema* (Edt.). Aytekin Can, Murat Aytaş, Naci Anıl Konya. Literatürk Yayınları.

Bourriaud, N. (2005). Ilişkisel Estetik, çev. Saadet Özen. Bağlam Yayınları.

Brown, K. (2014). İntroduction (eds) Brown, Kathryn. In *Interactive Contemporary Art: Participation İn Practice (*pp. 1-14). IB Tauris.

Carey, C. L. (2016). Towards an Open Work: Marina Abramović and Public Participation. *Athanor*, *34*, 93-100.

Carpentier, N. (2015). Differentiating Between Access, İnteraction And Participation. *Conjunctions*, *2*(2), 7-28.

Cooper, D. E., Davies, S., Higgins, K. M., Hopkins, R., Stecker, R., (2009). *A companion to aesthetics* (Vol. 67). John Wiley & Sons.

Cruz, M. T. (2009). From participatory art forms to interactive culture: Towards a critique of the aesthetic economy. *The International Journal of the Arts in Society*, *4*(3), 243-249.

Çöm, Ş. (2019). Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik. Literatürk.

Fotiadi, E. (2009). *Participation and Collaboration in Contemporary Art: A Game Without Borders Between Art and'real'Life* (Doctoral dissertation, Universiteit van Amsterdam [Host]).

Goriunova, O. (2016). Participatory Platforms and the Emergence of Art. *A Companion to Digital Art*, 297-309.

Guljajeva, V. (2018). From İnteraction To Post-Participation: The Disappearing Role Of The Active Participant. *PhD diss., Estonian Academy of Arts.*

Kazaz, A. (2021). *Reklam Filmlerinin Çocuk Ünlüleri: Popüler Kültür Çerçevesinde Bir Değerlendirme*. İçinde Sinema ve Çocuk-1 (Ed.Aytekin Can, Murat Aytaş, Hacer Aker). Literatürk Akademi

Kazaz, M. ve Pala, S. (2020) Türk sinemasında bağımsızlık olgusu: Umut filminin ideolojik yansımaları, Filmlerle Düşünmek içinde (Ed. N. Karadaş ve S. Koca). Literatürk Yayınları.

Kaushik, R. (2020). From Passive to Active Spectators: Understanding the Transformation of Audience Engagement in the Performing Arts. *Eduzone: International Peer Reviewed/Refereed Multidisciplinary Journal*, *9*(2), 57-63.

Koca S (2018) Yeni Türk Sinemasında Biçem. Konya: Literatürk Akademia Yayınları.

Kwastek, K. (2013). Aesthetics Of Interaction In Digital Art. Mit Press.

Lunenfeld, P. (2004). The Myths of Interactive Cinema. (Eds)Marie-Laure Ryan. In *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, (pp.377-390).

Philippi, R. A. (2021). *Interactive Cinema*. Doctoral Dissertation, Worcester Polytechnıc Instıtute.

Rutten, K. (2018). Participation, art and digital culture. *Critical Arts*, *32*(3), 1-8.

Vosmeer, M., & Schouten, B. (2014). Interactive cinema: engagement and interaction. In *Interactive Storytelling: 7th International Conference on Interactive Digital Storytelling, ICIDS 2014, Singapore, Singapore, November 3-6, 2014, Proceedings 7* (pp. 140-147). Springer International Publishing.

Ulutaş, S. (2020). İzleyici Etkileşimli Sinema Filmlerinde Estetik Varoluş: Black Mirror" Bandersnacht" Filminin Ontolojik Çözümlemesi. (Eds) A. Nahide Yılmaz. In Sanat Tarih Estetik. (ss.372-394)

Zalewski, M. M. A. (1979). *Mini-documentaries* (Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology).

BELGESEL SİNEMANIN EVRİMİ: DİJİTAL ÇAĞA GEÇİŞ

Serhat KOCA[*]

Şenol ÇÖM[**]

Sanayi Devrimi sonucunda teknolojide yaşanan gelişmelerin ortaya çıkardığı bir sanat dalı olarak belgesel sinema, sürekli dönüşen bir sanat formu olmuştur. Belgesel sinemanın anlatısal ve stilistik yapısı tarihsel olarak pek çok dönüşüme uğramış fakat belgesel sinema formundaki en önemli dönüşümlerinden biri, analogdan dijitale geçiş ile ortaya çıkmıştır. Belgesel sinema ilk kez Lumière Kardeşler'in kısa ama etkileyici görüntüleriyle ortaya çıkmıştı. Ancak, bu

[*]Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, serhatkoca@anadolu.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-8472-3393

[**] Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi Tasarım MYO senolcom@gmail.com ORCID ID: 0000-0003-2611-3719

erken dönemde film şeritleri üzerindeki sınırlı kayıt süresi, taşınabilir kameraların ağırlığı ve film işleme maliyetleri gibi faktörler, belgesel sinemanın gelişimini sınırlayan unsurlardı. 20. yüzyılın ikinci yarısında dijital teknolojinin ortaya çıkması, belgesel sinemanın yapım, dağıtım ve gösterim alanlarındaki sınırlılıkları ortadan kaldırdı. Dijital kameraların belgesel sinemaya getirdiği devrim, önceden görülmemiş bir esneklik ve özgürlük sağladı. Çekim süreçleri daha hızlı hale geldi, taşınabilir kameralar sayesinde daha fazla mekân keşfedilebildi ve görüntülerin anında izlenmesi, yönetmenlere daha etkili bir kontrol imkânı verdi. Bu sayede, belgesel yapımcıları artık daha hızlı, spontane ve yakın bir şekilde gerçekliği kaydedebilmek imkanına kavuştu. Diğer yandan dijital teknolojinin belgesel sinemaya getirdiği en önemli avantajlardan biri ise yeni anlatım olanakları ve teknik açıdan daha yetkin bir görsellik yaratarak belgesel sinema deneyimini estetik açıdan zenginleştirmesi oldu.

Belgesel sinemanın dijitalleşme süreci, film kurgu süreçlerini de temelden değiştirdi. Geleneksel kurgu odalarının yerini dijital kurgu yazılımları aldı. Bu yazılımlar, film yapımcılarına daha önce mümkün olmayan bir esneklik ve hız kazandırdı. İzleyicilere etkileyici ve dinamik hikayeler sunabilmek için daha fazla araç ve seçenek sunan bu yazılımlar, belgesel sinemanın anlatımsal gücünü artırdı. Dijital kurgu süreçleri, belgesel yapımcılarına anında geribildirim alma ve hızlıca değişiklikler yapma imkânı tanıdı. Montaj odasında geçen günler ve haftalar, dijital kurgu ile saatlere indi. Bu hızlı ve esnek montaj süreçleri, belgesel sinemanın hikayelerini daha

dinamik ve etkileyici hale getirmesine olanak sağladı. Dijital kurgu sadece kesim ve montaj süreçlerini değil aynı zamanda belgesel sinemada görsel efektlerin kullanımını da değiştirdi. Bilgisayar destekli efektler, belgesel yapımcılarına gerçekliği daha da vurgulama ve izleyiciye daha etkileyici görsel deneyimler sunma imkânı tanıdı. Özellikle belgeselde kullanılan grafik, animasyon öğeleri ve diğer görsel efektler, izleyiciye karmaşık konuları anlamada yardımcı olmak için kullanılmaya başlandı.

İnsanlık tarihinde sanatın toplumsal açıdan oldukça özel bir yeri bulunmaktadır. Sinemanın icadı sonrasında sanatın etkisinin kitlesel boyuta ulaştığı bilinir (Ulutaş, 2020). Tüm bunlarla birlikte geleneksel sinema salonlarının yanı sıra, belgesel filmler artık günümüzde büyük çapta çevrim içi platformlarda da izleyiciyle buluşmaktadır. Bu kapsamda denilebilir ki popüler çevrim içi yayın sağlayıcıları belgesel yapımcılarına küresel bir izleyici kitlesiyle buluşma şansı tanıdı. Bu platformlar, belgesel sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak bu sanat formunun izleyici kitlesiyle buluşma ve dağıtım süreçlerini kökten değiştirdi. Artık herkes, dünyanın dört bir yanındaki belgesel yapımlarına erişebiliyor. Bu durum, kültürel çeşitliliği artırmanın yanı sıra farklı perspektifleri anlama ve dünya genelindeki önemli sorunlara odaklanan belgeseller aracılığıyla küresel bir farkındalık yaratma fırsatı sağlıyor. Çevrim içi platformlar, izleyicilerle etkileşimde bulunma olanakları sunarak belgesel sinemayı daha katılımcı hale getirdi. Belgesel yapımcıları, sosyal medya ve platformların sunduğu yorum bölümleri gibi araçları

kullanarak izleyicilerle doğrudan iletişim kurabiliyor, geri bildirim alabiliyor ve hatta belgesel sürecini izleyicilerle paylaşabiliyor.

Dijital çağın getirdiği en önemli yeniliklerden biri de interaktif belgesel deneyimleridir. Sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) gibi teknolojilerin belgesel sinemaya entegrasyonu, izleyicilere artık daha katılımcı bir rol oynama fırsatı veriyor. Bu, izleyicinin belgeseldeki olayları daha derinlemesine keşfetmesine ve kendi hikayesini oluşturmasına olanak tanımaktadır. İnternet ile iletişimde her kullanıcı bir yayımcı, bir kaynak ve ayrıca enformasyon tüketicisidir (Kazaz, 2007).

Dijital hikâye anlatımı, belgesel sinemayı sadece bilgi veren bir araç olmaktan çıkarıp izleyiciyi etkilemeye odaklanan bir sanat formuna dönüştürdü. Non-lineer anlatım stratejileri, belgesel yapımcılarına hikayelerini daha etkili bir şekilde anlatma yol ve yöntemleri kazandırdı. Dijital çağ, belgesel yapımcılarına izleyici katılımını artırmak için yenilikçi yöntemler sunuyor. Çevrim içi oylama, yorumlama ve paylaşım özellikleri, izleyicilerin belgesel sürecine katkıda bulunmalarını sağlıyor. Bu, izleyicinin belgesel konularına aktif bir şekilde dahil olmalarını ve belgeselcilerle etkileşimde bulunmalarını sağlayarak izleyici ile yönetmen arasındaki iletişimi güçlendiriyor. Aynı zamanda, belgesel izleyicileri bir araya getiren çevrim içi topluluklar, ortak bir ilgi alanı etrafında bir araya gelmeyi sağlayarak sosyal etkileşimi artırıyor. Çevrim içi platformlar, belgesel yapımcılarına izleyici davranışları hakkında değerli bilgiler sunuyor. İzleyici analitikleri, belgesel

yapımcılarına izleyici kitlesinin beklentilerini anlama ve içeriklerini buna göre optimize etme konusunda yardımcı oluyor. Ayrıca, izleyicilerden gelen geri bildirimler, belgeselcilerin eserlerini sürekli olarak geliştirmelerine olanak tanıyor.

Sosyal medya platformları, belgesel sinemanın tanıtım ve pazarlama stratejilerini de kökten değiştirdi. Hashtag kampanyaları, paylaşımlar ve etkileşimli içerikler, belgesel yapımcılarının eserlerini geniş bir izleyici kitlesine duyurmasına yardımcı oluyor. Sosyal medya, belgesel sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak, bu sanat formunu demokratikleştiriyor. Belgesel yapımcıları, sosyal medya aracılığıyla izleyicileriyle etkileşimde bulunmak ve topluluklar oluşturmak için yaratıcı kampanyalara odaklanıyor. Örneğin, belgesel hakkında yapılan canlı sohbetler, hashtag trendleri ve çevrim içi yarışmalar, izleyicileri belgesel sürecine dahil etmenin etkili yolları arasında bulunuyor. Belgesel sinemanın dijital çağa geçişi; teknolojik, yaratıcılık ve izleyici etkileşimi açısından birçok önemli değişikliği beraberinde getirdi.

Bu çalışmada, "Analogdan Dijitale: Teknolojik Değişimin Başlangıcı" başlığı altında, dijital kameraların ve yüksek çözünürlük teknolojilerinin belgesel sinemanın estetik ve teknik yönlerindeki evrimine odaklanılmış; "Dijital Kurgu: Montaj Süreçlerindeki Değişimler" başlığında ise dijital kurgu yazılımlarının belgesel yapımcılarına sağladığı hız ve esnekliğin avantajları ele almıştır. Sonuç olarak belgesel sinemanın dijitalleşmesi, bu sanat formunu daha demokratik,

etkileşimli ve küresel hale getirirken aynı zamanda teknik ve yaratıcı yönden de zenginleştirdi. Dijital çağın getirdiği olanaklar sayesinde belgesel sinemanın izleyici kitlesi genişledi ve bu sanat formu, izleyicilerle daha yakın bir bağ kurma imkanına kavuştu. Bu değişimler, belgesel sinemanın geleceğini şekillendirirken aynı zamanda izleyicilere daha zengin ve etkileyici bir deneyim sunma potansiyelini de ortaya koyuyor.

Analogdan Dijitale: Teknolojik Değişimin Başlangıcı

Analog teknolojiden dijital teknolojiye geçiş, belgesel sinema endüstrisini önemli ölçüde etkilemiş, film yapımcıları ve akademisyenler için yeni uygulama, araştırma alanları yaratmıştır. Ayrıca, ham verilerin dijitalleştirilmesi, özellikle jeo-uzamsal analiz ve arkeoloji gibi alanlarda belgesel film yapımında dijital teknolojilerin ve yöntemlerin kullanılması için gerekli hale gelmiştir (Richards-Rissetto & Landau, 2019). Bu dönüşüm sadece üretim sürecini etkilemekle kalmamış, aynı zamanda belgesellerin yayılmasını da etkileyerek çeşitli görsel-işitsel formatlarda dijital olarak yayılabilen bir sanat formu yaratmıştır (Redmon, 2015).

Dahası, dijital teknolojinin mevcudiyeti film yapım sürecini demokratikleştirerek daha geniş bir uygulayıcı kitlesi için daha erişilebilir hale getirmiştir. Video oluşturma, düzenleme ve dağıtma teknolojisi giderek daha erişilebilir hale geldikçe, televizyon belgesellerinden arkeolojik çalışmalara gündelik hayat deneyimine odaklanan yapımlardan haber görüntülerinin derlenmesi ile oluşturulan yapımlara kadar belgesel film yapımının daha geniş bir bağlam kazanmıştır

(Morgan, 2014). Bu erişilebilirlik, belgesel sinemanın manzarasını daha da etkileyen teknolojilerdeki köklü değişiklikler ve ilerlemeler tarafından yönlendirilen dijital toplumun ortaya çıkmasına da yol açmıştır (Nicola, 2022).

Bağımsız belgesel film yapımı bağlamında dijital değişim, toplumsal hareketlerin ve siyasi olayların yakalanması ve temsil edilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Toplumsal huzursuzluk dönemlerinde bağımsız belgesel film yapımında yaşanan son değişiklikler, protestolar gibi sosyal hareketlerin yakalanması ve temsil edilmesinde sinemanın değişen rolünü vurgulamıştır (Troost, 2020).

Analog teknolojiden dijital teknolojiye geçiş, belgesel film yapımının teorik temelini ve uygulamalarını da etkilemiştir. Film yapımcıları, sinematik görüntünün gücünü ve dijital çağdaki etkilerini vurgulayarak sosyal belgesel için yeni teorik çerçeveler ve sorular keşfetmişlerdir (Jesty, 2019). Bu değişim, sinema aygıtını ve film yapımının ideolojik sonuçlarını dikkate almak için geleneksel belgesel film yapım kavramlarının yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Dijital teknolojinin gelişimi, belgesel uygulamalarının sanat ve performativite ile yakınlaşmasını da kolaylaştırmış, sinema ve sanat arasındaki çağdaş belgesel uygulamalarının keşfedilmesine yol açmıştır (Lund, 2019). Ayrıca, etkileşimli dijital teknolojilerin sürükleyici gücü, kurgusal olmayan hikâye anlatımını dönüştürerek izleyicilerin belgesel deneyiminin katılımcıları ve ortak yaratıcıları olmalarını sağlamıştır (Rogers, 2020).

Görsel kültürün yükselişe girdiği günümüzde insan, başta bilgi ve iletişim teknolojileri ve mobil cihazların dolaşımında

olmak üzere sayısal ve geleneksel medyaların ürettiği imgeler tarafından kuşatılmış durumdadır (Aytaş, 2020). Günümüz teknolojik ortamında yaşayan birey için yaşamın farkına varmanın, olayları sentezlemenin, analiz etmenin yolu ekranlardan geçmektedir (Kazaz, 2021). Sonuç olarak, analog teknolojiden dijital teknolojiye geçiş, belgesel sinema üzerinde derin bir etki yaratmış, mecranın üretimini, yayılmasını ve teorik temellerini etkilemiştir.

Dijital Kurgu: Montaj Süreçlerindeki Değişimler

Teknoloji öykülerin yazılma, kurgulanma ve yayınlanma biçimlerini şekillendirmeye devam ederken, dijital kurgunun ortaya çıkışı özellikle belgesel alanında dijital arşivleri güncel çekimlerle birleştiren hibrit projeler bağlamında geleneksel kurgu süreçlerinin yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır (Browner ve Price, 2019).

Dijitalleşmenin anlatı ve hikâye anlatımı üzerindeki etkisi, dijital medyadaki doğrusal olmayan anlatıların, hikâyelerin inşa edilme ve kurgulanma biçimindeki değişime işaret etmektedir (Spanoudakis vd., 2015). Bu değişim, geleneksel kurgu dilinin dijital hikâye anlatımı bağlamında yeniden değerlendirildiği belgesel film çalışmalarına da yansımıştır (Hagen, 1989).

Dijital kurgu düzenleme süreçlerinin evrimi, kurgu düzenleme ve hikâye anlatımının değişen doğasını yansıtan edebi üstkurmaca kavramıyla da ilişkilendirilmiştir (Persohn, 2021). Dijital kurgunun hikâye anlatımının doğasında yarattığı dönüşüm, belgesel sinema alanında "yarı-belgesel" veya

"katılımlı belgesel" gibi alt türleri ortaya çıkmıştır. Bu tür belgesel çalışmalar, geleneksel belgesel anlatısını sorgularken bazen izleyiciye gerçeklik ile kurmacanın iç içe geçmiş doğasını da düşündürür. Belgesel sinema, gerçek olaylara dayanmakla birlikte, çeşitli teknik ve anlatısal yaklaşımlar kullanarak izleyiciye seslenmeye başlamıştır. Bugün belgesel yapımcıları gerçek olayları dramatize ederek veya belgeselde kullanılan görsel ve anlatısal unsurları manipüle ederek üstkurmaca öğelere de yer vermektedir.

Sonuç olarak dijital kurgu görsel sanat formlarındaki geleneksel hikâye anlatma pratiklerini kökten dönüştürmüş ve anlatıcılara geniş bir yaratıcılık alanı açmıştır. Yapım ve yapım sonrası süreçlerden ekonomik ve zamansal anlamda önemli bir tasarruf sağlayan dijital kurgu, yönetmene bu süreçlerde daha fazla esneklik tanımış ve yaratıcılık anlamında daha geniş bir özgürlük alanı açmıştır. Bu değişiklikler belgesel sinema alanında da yeni hikâye anlatımı ve anlatı inşası biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Yeni Medya ve Belgesel Sinema: İnternetin Rolü

Yeni medya ile sinemanın mekâna bağımlılığı giderek ortadan kalkmaya başlamış ve görsel-işitsel içerik tüketimi bireyin gündelik hayatının tüm coğrafyasına doğru genişlemiştir (Connell, 2012). Dijital medya platformlarının geleneksel medya kurumlarıyla bütünleşmesi de bu alanı hızla genişletmeye başlamıştır.

Cinema vérité (Fransız Belgesel Sineması) ve doğrudan sinema gibi yeni belgesel film yapım biçimlerinin ortaya çıkışı,

bilgi teknolojisi ve yeni medyadaki ilerlemeler sayesinde kolaylaşmıştır. Bu gelişmeler, eğitim belgesellerinin olanaklarını genişletmiş ve hızlı büyüyen türlerinden biri haline gelmesini sağlamıştır (Ćulibrk, 2022). Buna ek olarak belgesel film yapımı, güncel konuları ve toplumsal hareketleri yeni medyanın olanakları ile eş anlı olarak temsil edebilme gücüne kavuşmuştur. (Troost, 2020).

İnternet, bir bilgi edinme aracı olarak belgesellerin erişilebilirliğini artırmış ve potansiyel etkilerini ve izleyici katılımını da genişletmiştir (Lopez vd., 2018). Ayrıca, interaktif belgesel uygulamaları, sosyal değişim ve katılımı kolaylaştırmak için yeni medyanın katılımcı doğasından yararlanmaya başlamıştır. Sonuç olarak, yeni medya ve internetin belgesel sinemadaki rolü çok yönlü ve dönüştürücüdür. Yeni medya, izleyicilerin yorum ve algılarını şekillendirmekten toplumsal hareketlerin dinamiklerini etkilemeye kadar belgesel dünyasını önemli ölçüde etkilemiştir. Teknoloji gelişmeye devam ettikçe, dijital platformların geleneksel medya kurumlarıyla bütünleşmesi ve belgesel film yapımının demokratikleşmesi belgesel sinemanın geleceğini şekillendirmeye devam edecektir.

Dijital Hikayeleştirme: İzleyici Deneyimindeki Değişim

Dijital hikayeleştirme, geleneksel hikâye anlatımının tek yönlü yapısının yeni medyanın olanaklarını kullanarak etkileşimli çeşitli dijital unsurlarla bir araya getirerek hikayeleri daha izleyici katılımcı hale gelmesi sürecini anlatmaktadır. Dijital hikayeleştirme, bireylerin seçtikleri konularla ilgili düşüncelerini, duygularını ve hikayelerini bir aygıt aracılığıyla

ifade etmelerine odaklanan bir sanat formudur. Dijital hikayeleştirme, kullanıcıların kendi yaratıcılıklarını kullanarak senaryo ve kurgu oluşturmasına, ardından da bu hikayeleri çeşitli multimedya araçlarıyla güçlendirmelerine olanak tanır. Bu, izleyicilere daha zengin, etkileyici ve kişisel bir deneyim sunar. Bireyler, duygu ve düşüncelerini renklendirmek, vurgulamak veya paylaşmak istedikleri özel bir bakış açısı kazandırmak için bu multimedya öğelerini kullanarak kendi hikayelerini oluşturabilirler. Bu süreçte interaktif belgeseller, izleyicilere sürükleyici ve katılımcı bir deneyim sunan yeni bir hikâye anlatımı biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu belgeseller, kullanıcıların genellikle dijital platformlar aracılığıyla içerikle etkileşime girmelerini ve kendi anlatı yolculuklarını şekillendirmede aktif bir rol oynamalarını sağlar. Bu belgesellerin interaktif yapısı, kullanıcı katılımının dinamiklerini ve bu tür deneyimlerin izleyici üzerindeki etkisini anlamaya yönelik ilgiyi artırmıştır. Yeni medyanın izleyicilerin içeriğe etkileşimli bir şekilde katılmasını sağlaması belgesel sinema alanında da yeni bir tür olarak "interaktif/etkileşimli belgesel", "multimedya belgeseli", "web belgeseli" ya da "yeni medya belgeseli" şeklinde tanımlanan yapımların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Toprak Ökmen, 2022).

Doğrusal belgesellerde, izleyici deneyimi tamamen yönetmenin belirlediği anlatıya bağlıyken etkileşimli belgesellerde bu sınırlar belirsizleşmiştir. Etkileşimli belgeseller, izleyici/kullanıcılara kendi gerçeklerini belgeselin anlatısına entegre etme özgürlüğü tanıdığı için çift yönlü iletişim imkânı sağlar. Bu durum, film içindeki hiyerarşinin

daha demokratik bir yapıya everildiği ve izleyicilerin belgeselin anlamını etkileyebildiği bir ortamın oluştuğu bir tartışmayı beraberinde getirir (Yurtsever & Taneri, 2022).

Belgesel Sinemada İzleyici Katılımını Teşvik Eden Dijital Araçlar

Dijital araçlar, izleyicilerin ilgisini çekmek ve aktif katılımı teşvik etmek için yenilikçi yollar sunarak belgesel sinema alanında devrim yaratmıştır. Etkileşimli dijital teknolojilerin entegrasyonu, geleneksel belgesel film yapımını iş birliğine dayalı bir deneyime dönüştürerek izleyicilerin kurgusal olmayan hikâye anlatımında ortak yaratıcı ve işbirlikçi olmalarını sağlamıştır (Rogers, 2020). Bu değişim, izleyici katılımı için fırsatları genişletmiş, izleyiciler ve yapımcılar arasındaki çizgileri bulanıklaştırmış ve özellikle haber türündeki belgesellerin üretiminde yeni duygusal ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Ayrıca, dijital medyanın evrimi yeni yaratıcı ifade araçları sağlayarak izleyicilerin kurgusal olmayan hikâye anlatımına erişimini ve katılımını artırmıştır.

Dijital sinemanın film pratiği ve estetiği üzerindeki etkisi, yönetmenler, oyuncular ve izleyiciler arasındaki değişen ilişkinin yanı sıra dijital araçların getirdiği benzersiz anlatı yapıları ve görsel unsurlar da akademik bir araştırma konusu olmuştur (Chen, 2022; Ganz & Khatib, 2006). Bu kapsamda, belgesellerin olayları izleyicilere iletme kapasitesi dijital teknolojinin getirdiği teknik ve anlatımsal olanaklar ekseninde dinamik bir alan yaratmıştır. (Nash, 2017). Özellikle belgesellerin sosyal etki bağlamında dijital katılım stratejilerini

kullanımı, izleyici katılımını sürdürme ve desteğini teşvik etme noktasında önemli potansiyeller taşımaktadır (Balfour, 2020).

Belgesel sinemanın değişen yapısı, belgesellerde sahnelenen gerçekliğin sahiciliği ve film yapımcılarının izleyicilere gerçekliği tasvir etme sorumluluğu hakkında soruları da gündeme getirmiştir (Barnych vd., 2021). Dahası, yeni belgesel formatlarının ve araçlarının ortaya çıkması yalnızca yönetmenlerinin anlatım zenginliğini güçlendirmekle kalmamış, aynı zamanda farklı bakış açılarına sahip bireylere karşı argümanlar ve alternatif anlatılar yoluyla izleyicilerle etkileşim kurma fırsatları da sunmuştur.

Belgesel sinema ve sosyal medya 21. yüzyılda iç içe geçerek topluluk oluşturma ve paylaşımı şekillendirmiştir. Alternatif gösterim, paylaşım platformlarının ortaya çıkması belgesel filmin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçlerinin başarısı için çevrim içi topluluklarla, iş birliği kurulmasına olanak sağlamıştır (Albinsson & Perera, 2012).

Sonuç olarak, dijital araçların entegrasyonu belgesel sinemayı önemli ölçüde dönüştürmüş ve izleyici katılımı, iş birliği ve etkileşim için yeni yollar sunmuştur. Teknoloji, hikâye anlatımı ve izleyici katılımı arasındaki gelişen ilişki, kurmaca olmayan film yapımının manzarasını şekillendirmeye devam ederek hem film yapımcıları hem de izleyiciler için yeni fırsatlar sunmaktadır.

Dijital Dağıtım Platformlarının Belgesel Sinemaya Olan Katkıları

Dijital dağıtım platformlarının belgesel sinema üzerindeki etkisi son yıllarda giderek artan bir ilgi konusu olmuştur. Dijital ortam, film endüstrisinin dağıtım altyapısını önemli ölçüde etkilemiş, dijital platformların yaygınlaşması ve izleyici kitlesinin genişlemesi film dağıtım stratejilerindeki dönüşümü hızlandırmıştır (Su, 2022). Bu değişim, belgesel filmler için kitlesel fonlama ve çevrim içi fonlama gibi şimdiye kadar çok az ilgi gören yeni finansman ve dağıtım yollarının keşfedilmesine de yol açmıştır (Sørensen, 2012). Ayrıca, belgesel film festivalleri, festival alanının ötesindeki ticari dağıtım boşluğunu doldurmak için özel video-on-demand (VOD) platformlarının oluşturulması da dahil olmak üzere çevrim içi dağıtım girişimlerine başlamıştır (Vallejo & Taillibert, 2023).

Covid-19 pandemisinin sinemalar ve VOD platformları üzerindeki etkisi, Doğu Avrupa'daki film festivallerinin tarihine ve pandemi sırasında festivallerin faaliyetlerine odaklanarak, zorlu zamanlarda film dağıtımında dijital platformların gelişen rolüne ışık tutan önemli bir çalışma alanı olmuştur (Hanzlík & Mazierska, 2021). Buna ek olarak, dijital dünyanın gelişimi, özellikle YouTube gibi alternatif medya aracılığıyla belgesel film endüstrisine dahil olan aktivistler için geniş bir alan sağlamıştır (Rospitasari, 2021).

Dijital çağ, belgesel yapım pratiklerinde ve izleyici erişiminde de değişikliklere yol açmış, kurgusal olmayan hikâye anlatımının dijital ortamda gelişen kitlelerle aktif bir

şekilde etkileşim kurma potansiyeli ortaya çıkmıştır. Ayrıca, talep üzerine video (VOD) platformlarında belgesel yapımlarının yükselişi, arştırma belgeselini en etkili gazetecilik formatlarından biri olarak sağlamlaştırmış ve dijital platformların belgesel içerik üzerindeki etkisini artırmıştır (Camarero, 2021).

Sonuç olarak, dijital dağıtım platformlarının belgesel sinemaya etkisi, film dağıtımının internete taşınması, yeni finansman ve dağıtım yollarının keşfedilmesi, Covid-19 pandemisinin film festivalleri ve VOD platformları üzerindeki etkisi ve dijital platformların belgesel yapım pratiklerinde ve izleyici erişilebilirliğinde gelişen rolünü gibi çok farklı alanlarda olmuştur.

Sonuç

Belgesel sinemanın dijital dönüşümü, sanat ve teknolojinin yeni olanaklar etrafında birleşimiyle ortaya çıkan heyecan verici bir evrimi temsil etmektedir. Bu değişim, belgesel sinema dünyasına daha önce benzeri görülmemiş bir yaratıcılık ve esneklik katmış, aynı zamanda izleyici ile daha yakın, etkileşimli bir ilişki kurma olanağı sunmuştur. Dijital teknolojinin belgesel üretimine kazandırdığı esneklik, belgesel sinema sanatının görsel anlatımına kazandırdığı zenginlik, hızlı ve esnek kurgu süreci, belgesel sinemacılara daha fazla özgürlük ve daha yaratıcı ifade imkânları tanımıştır. Dijital hikâye anlatımı ve interaktif belgesel deneyimi ise belgesel sinemanın izleyicisiyle daha etkileşimli ve kişiselleştirilmiş bir deneyim sunması olanak tanımıştır.

Dijital çağda belgesel sinema, çevrim içi platformlara ve internet entegre olmuş, gösterim olanakları zenginleşmiştir. Bu entegrasyon, belgesel yapımcılarına eserlerini küresel bir kitleyle paylaşma ve geniş bir izleyici kitlesiyle etkileşimde bulunma olanağı tanımıştır. Böylece izleyicilerin belgesel içeriğine erişimi de demokratikleşmiştir. Dijital platformlar, belgesel yapımcılarına geniş bir izleyici kitlesiyle buluşma olanağı kadar yapımlarına destek bulma noktasında yeni alternatifler ve daha geniş pazarlama olanakları sunmuştur.

Sonuç olarak, belgesel sinemanın dijital dönüşümü, sadece bir teknoloji değişimi değil, aynı zamanda bir sanatın evrimidir. Bu evrim, belgesel sinemanın izleyiciyle daha yakın bir etkileşim kurma, hikayelerini daha etkili bir şekilde anlatma ve küresel bir etki yaratma yeteneğini güçlendirmiştir. Dijital çağın belgesel sinemaya getirdiği olanaklar, bu sanat formunun geleceğini daha heyecan verici ve katılımcı bir hale getirerek, seyircilerle daha derin bir bağ kurma potansiyelini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Albinsson, P. ve Perera, B. (2012). Alternative marketplaces in the 21st century: building community through sharing events. *Journal of Consumer Behaviour*, 11(4), 303-315. https://doi.org/10.1002/cb.1389

Aytaş, M. (2020) Sinemanın Sınırlarını Genişletmek Sanattan Sinemaya Avant-Garde Tavır. *Deneysel Sinema* (Edt.). Aytekin Can, Murat Aytaş, Naci Anıl Konya. Literatürk Yayınları.

Balfour, V. (2020). Likes, comments, action! an examination of the Facebook audience engagement strategies used by strategic impact documentary. *Media International Australia*, 176(1), 34-51. https://doi.org/10.1177/1329878x19897416

Barnych, M. M. vd. (2021). Acting in the context of feature films. *Motion Arts*. https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1408

Browner, S. ve Price, K. (2019). Charles chesnutt and the case for hybrid editing. *International Journal of Digital Humanities*, 1(2), 165-178. https://doi.org/10.1007/s42803-019-00015-7

Camarero, E. (2021). A Media Format on the Rise. The Journalistic Investigation Documentary on Netflix and Prime Video. *Media Education (Mediaobrazovanie)* 17 (3): 415– 425. doi:10.13187/me.2021.3.415.

Carmona, C. (2019). The fiction in non-fiction film. *Revista Icono 14*, 17(2), 10-31. https://doi.org/10.7195/ri14.v17i2.1238

Chen, C. (2022). New aesthetic characteristics emerging in the digital cinema era. *International Journal of Education and Humanities*, 2(1), 1-6. https://doi.org/10.54097/ijeh.v2i1.224

Connell, J. (2012). Film tourism – evolution, progress and prospects. *Tourism Management*, 33(5), 1007-1029. https://doi.org/10.1016/j.tourman.2012.02.008

Ćulibrk, J. (2022). Educational Imperialism: Phantom India and the non-aligned movement's new world information order, 1969-1980. *View Journal of European Television History and Culture*, 11(21), 70. https://doi.org/10.18146/view.279

Ganz, A. ve Khatib, L. (2006). Digital cinema: the transformation of film practice and aesthetics. *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, 4(1), 21-36. https://doi.org/10.1386/ncin.4.1.21_1

Hagen, W. (1989). Re-forming the narrative: toward a mechanics of modernist fiction. *World Literature Today*, 63(2), 370. https://doi.org/10.2307/40145027

Jesty, J. (2019). Image pragmatics and film as a lived practice in the documentary work of hani susumu and tsuchimoto noriaki. *Arts*, 8(2), 41. https://doi.org/10.3390/arts8020041

Kazaz, A. (2021). Reklam Filmlerinin Çocuk Ünlüleri: Popüler Kültür Çerçevesinde Bir Değerlendirme. İçinde Sinema ve Çocuk-1 (Ed.Aytekin Can, Murat Aytaş, Hacer Aker). Literatürk Akademi

Kazaz, M. (2007). Geleneksel habercilikten internet haberciliğine geçiş sürecinde spor basını. Selçuk İletişim Dergisi, 4(4), 220-229.

Kusuma, K. ve Patidar, P. (2022). Interactive documentary practices as an emerging tool for development communication. *International Journal of Information Communication Technologies and Human Development*, 14(1), 1-20. https://doi.org/10.4018/ijicthd.303111

Lee, F. and Chan, J. (2018). *Media and Protest Logics in the Digital Era.* https://doi.org/10.1093/oso/9780190856779.001.0001

Lopez, L., Nicosia, E., & Lois-González, R. (2018). Sustainable tourism: a hidden theory of the cinematic image? a theoretical and visual analysis of the way of St. James. *Sustainability*, 10(10), 3649. https://doi.org/10.3390/su10103649

Lund, C. (2019). Elastic realities - documentary practices between cinema and art. *Ars (São Paulo)*, 17(35), 167-182. https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.152831

Mazierska, E. ve Hanzlik, J. (2021). Eastern European film festivals: streaming through the covid-19 pandemic. *Studies in Eastern European Cinema*, 13(1), https://doi.org/10.1080/2040350X.2021.1964218

Morgan, C. (2014). Archaeology and the moving image. *Public Archaeology*, 13(4), 323-344. https://doi.org/10.1179/1465518715z.00000000077

Nash, K. (2017). Virtual reality witness: exploring the ethics of mediated presence. *Studies in Documentary Film*, 12(2), 119-131. https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1340796

Nicola, A. (2022). Towards digital organized crime and digital sociology of organized crime. *Trends in Organized Crime*. https://doi.org/10.1007/s12117-022-09457-y

Persohn, L. (2021). The metafictional evolution of wonderland illustration. *Children's Literature in Education*, 54(2), 255-271. https://doi.org/10.1007/s10583-021-09471-8

Rajapaksha, P., Farahbakhsh, R., Crespi, N., & Defude, B. (2018). *Inspecting Interactions: Online News Media Synergies in Social Media.* https://doi.org/10.1109/asonam.2018.8508534

Redmon, D. (2015). Documentary criminology: expanding the criminological imagination with "mardi gras—made in china" as a case study (23 minutes). *Societies*, 5(2), 425-441. https://doi.org/10.3390/soc5020425

Richards-Rissetto, H. ve Landau, K. (2019). Digitally-mediated practices of geospatial archaeological data: transformation, integration, & interpretation. *Journal of Computer Applications in Archaeology*, 2(1), 120-135. https://doi.org/10.5334/jcaa.30

Rogers, K. (2020). Story first, technology second. *Advances in Archaeological Practice*, 8(4), 428-433. https://doi.org/10.1017/aap.2020.37

Rospitasari, M. (2021). Youtube as alternative media for digital activism in documentary film creative industry. *Jurnal studi komunikasi*. https://doi.org/10.25139/jsk.v5i3.3779

Sørensen, I. E. (2012). Crowdsourcing and outsourcing: the impact of online funding and distribution on the documentary film industry in the UK. *Media, Culture & Society*, 34(6). https://doi.org/10.1177/0163443712449499

Spanoudakis, M., Nakou, A., Meliadou, E., Gouscos, D., & Meimaris, M. (2015). Digital words of wisdom? milia (appletree), an online platform for digital storytelling. *Cultural Science Journal*, 8(2), 108-130. https://doi.org/10.5334/csci.85

Su, W. (2022). The platformization of China's film distribution in a pandemic era. *Chinese Journal of Communication*, 15(1). https://doi.org/10.1080/17544750.2021.2021963

Ulutaş, S. (2020). Sinema filmlerinde estetik haz, bellek ve özneleştirme ilişkisi:"Brand new testament" filminin ontolojik analizi. SineFilozofi, 5(9), 463-480.

Toprak Ökmen, A. G. (2022). Dijital dönemde belgesel film yapımındaki yenilikler üzerine bir değerlendirme. *Medya ve Kültür*. 2(2), 184-207.

Troost, K. (2020). Propagandist or objective observer? Independent documentaries in/on Hong Kong's recent social movements. *Asian Education and Development Studies*, 11(3), 571-580. https://doi.org/10.1108/aeds-08-2020-0190

Vallejo, A. V. ve Taillibert, C. (2023). Finding Allies in Pandemic Times: Documentary Film Festivals and Streaming Platforms. *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After* (içinde). https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3_6

Yurtsever, U. B. T., ve Taneri, E. (2022). Etkileşimli belgesellerde kullanıcı deneyimi ve gerçeklik algısı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(13), 223-246. https://doi.org/10.55004/tykhe.1133886

BELGESEL SİNEMA İLE TÜRKİYE'DE ÇEVRE SORUNLARI VE EKOLOJİ BİLİNCİNİN GELİŞİMİNE BİR BAKIŞ: BOZCAADA ULUSLARARASI EKOLOJİK BELGESEL FESTİVALİ (BIFED) 10 YILLIK ARŞİV İNCELEMESİ

Yavuz ÖZER*

Küresel İklim Değişikliği uzun zamandır gezegenimizi olumsuz yönde etkiliyor. Bitki ve hayvan türlerinde azalma, kimi türlerde ise tamamen yok olma söz konusu. İklim değişikliğinin bazı doğrudan sonuçları; kuraklık, orman yangınları, aşırı yağışlar, gibi doğal afetler geçmiş dönemlere göre, tüm dünyada daha sık görülmektedir.

Doğal hayatın, bitki ve hayvan yaşamının doğrudan etkilendiği bu durum, insan hayatı için de geçerli. Artan nüfusa karşı yetersiz üretim, küresel sağlık sorunlarına ve sosyolojik sorunlara neden olmaktadır. Artan doğal afetler sonucu ekonomik zorluklar, temiz hava, su ve gıda kaynaklarına doğru

* Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü, ORCID: 0000-0002-0614-7631

göç hareketlerine sebep olmaktadır. İklim değişikliğinin bu ve benzeri doğrudan etkileri domino taş oyunu misali, başka dolaylı etkileri tetiklemektedir. Örneğin; gıda ve temiz suyun dünya nüfusuna oranı azaldıkça, farklı toplum grupları arasındaki gerilim ve çatışma artmaktadır. Toplumların refah seviyesi azaldıkça dünya genelinde son yüzyıldaki demokratik kazanımlar yerini otoriter yönetimlerin keyfi tutumlarına bırakmaktadır. Bu da doğanın ve insan dahil tüm canlıların, belirli kesimlerce sömürülmesine kapı aralamaktadır. Refah seviyesi gelişmiş şehir, bölge ve ülkelere, kırsal alanlardan ve az gelişmiş toplumlardan göç arttıkça, şehirleşme sorunları da artmaktadır. Daha fazla konut ihtiyacı ortaya çıkmakta, bu da şehirleşmeye yani doğal bölgelerin, tarım alanlarının azalmasına neden olmaktadır. Ayrıca tüketim alanında artan talep, doğal kaynakların fazla üretimle sömürülmesinin başlıca sebeplerindendir. Tüm bu genel tablonun unsurları, sonsuz bir döngü gibi birbirini tetiklemekte ve küresel iklim değişikliği etkilerinin artmasına sebep olmaktadır.

'Küresel İklim Değişikliği'nin bu doğrudan ve dolaylı etkilerinin giderilmesi amacıyla uzun yıllardır dünya genelinde hükümetler ve resmi yetkili organlar tarafından çalışmalar yürütülmektedir. Toplumsal gruplar/bireyler de bu alanda çalışmalar yapmaktadır. Sivil ve resmi tüm çalışmalar; iklim krizini tersine çevirecek doğrudan çözüm arayışları ve toplum kitlelerini bilinçlendirmek gibi dolaylı çözüm arayışları şeklinde iki alanda incelenebilir.

Toplum kitlelerini iklim krizi konusunda bilinçlendirmek için en etkili yollar; bilim, eğitim ve sanat olarak öne çıkmaktadır. Gelişmiş ülkeler başta olmak üzere, dünya

genelinde ilk basamaktan üniversitelere kadar tüm eğitim kademelerinde 'Küresel İklim Değişikliği' bilincinin oluşması için müfredatlara dersler eklenmekte, ayrıca sempozyum, konferans, panel gibi bilimsel faaliyetlerle bilim ve eğitim çalışmaları çeşitlendirilmektedir.

Sanat ise; çağlar boyunca insanın yaşadığı dünyada karşılaştığı sorunları hem kendi çağındaki diğer insanlara hem de gelecek kuşaklara anlatması için tercih ettiği en başat yollardan biridir. Günümüz dünyasının en önemli yaşamsal sorunu olan 'Küresel İklim Değişikliği' de sanatçılar tarafından sanatın tüm formlarında dile getirilen konulardandır.

Ancak sanat ve eğitim başta olmak üzere, dünya genelinde iklim değişikliği sorunlarına çözüm arayışları, bu sorunların doğrudan ya da dolaylı aktörlerinden olan egemen sistem içerisinde etkili olamamaktadır. Çoğu zaman toplumsal bilinçlenmeyi sağlamak ve gerçekçi çözümler üretmek için sanat ve eğitimin, bağımsız ve herhangi bir çıkar gözetmeksizin sorunlara odaklanması gerekmektedir.

Sinemasal bir anlatım tarzı olarak belgesel film; sinema sanatının biçim ve içerik özelliklerini kullanması nedeniyle sanatın bir formudur. Hem de gerçeği doğrudan belgeleme özelliği ile seyircisinde gerçekliğe dair bilinç oluşturma etkisine sahiptir. Sinematografın mucitleri Lumière kardeşler tarafından çekilen aktüalite filmler, birçok sinema kuramcısı tarafından sinemada gerçekçi eğilimin ilk örnekleri olarak da değerlendirilmiştir (Koca, 2018:34). Belgesel filmde gerçeklik belirli bir bakışla belgelenir. Her ne kadar gerçekliğin sunumu olsa da belgesel film nihayetinde; sonsuz görünümlerin, sanatçı tarafından belirli bir gerçekliğe indirgenerek sınırlandığı anlam

kümesidir. Genel olarak sinema anlatısı farklı estetikler, imge kullanımı, anlatım, yapılanış, anlama dikkat çekme ve inşa gibi değişik düzeylerde anlamın oluşturulması ve kurgulanmasıdır (Kazaz ve Pala, 2020:154). Saunders'a göre belgesel film; bir hikâye veya argümanı, sınırları kesin olarak belirlenmemiş fakat hakikatin dile getirilmesine kuvvetle bağlılık gösteren belli bir yaklaşımı ifade eder. Bu bağlamda bir stil ya da 'janr' değil; bir sinema yapma tavrıdır. (Saunders, 2014: 27) Ahlaki bir amaçla bile olsa, yönetmen gerçekliği vurgulamak, daha canlı hale getirmek ya da anlaşılır kılmak için estetik bir kurgulama tercihinde bulunabilir.

> *"Gerçek, etik, estetik bir soyutlama ve yorumlama ile belgeselcinin eliyle yeniden kurulur. Gerçeğin yeniden üretilmesi bir ölçüde yaşamın estetize edilme çabasıdır da. Belgesel sinema toplumda bir merak uyandırma, zihinlere sorular bırakma işlevini de bu bağlamda ister istemez yüklenir. Sıradanın olağanüstülüğüne dikkat çeker. Toplumun bir ölçüde kendini gözden geçirmesine zemin oluşturur. Belgesel, kültür hegemonyasının kırılması için de bir olanaktır. Toplumsal hafızanın diri tutulmasını, derin uykusundan uyandırılmasını sağlarken aynı zamanda tarihsel ve kültürel sürekliliğin yollarını da açık tutar. Bireysel açıdan da kendi öyküsünü ve tarihini oluşturma ve buna sahip çıkma refleksini de kişilere edindirir. Belgeselleri, ötekini anlama çabasının başkasına köprüler kurma arzusunun bir aracı olarak görebiliriz. Farklılıkların içinden birbirini anlama ve başkasına kendini anlatma çabası olarak da algılanabilir. (Susam, 2015: 131)*

Teknolojinin imkanları geliştikçe belgesel sinema bireyselleşmektedir. Bireyler, kendi gerçekliklerini, dünyaya dair sorunları, görünümleri kişisel bakışları ile belgeleyebilirler. Böylece; egemen üretim sistemlerinden bağımsız, merkeziyetsiz bakışlar gelişebilir.

"Günümüzde endüstrinin olanakları da düşünüldüğünde temsil bağlamında sinemanın önemi tüm sanatlardan daha büyük. Ancak sinemada temsil, görüldüğü gibi çok katmanlı sorunları da bünyesinde barındırıyor. Belgesel sinema bu bağlamda imgesel sinemadan ayrı bir yerde duruyor. Endüstrinin büyük bütçeli sistem içi filmleri dışarıda tutulursa, bağımsız olması beklenen belgesel filmler, etik ve felsefeyle gerçeklik bağlamında girdikleri tartışmalar nedeniyle farklı temsil stratejileri izlemekteler. Belgeselcinin derdi, temsilde o güne kadar yer bulamamışların sesi, dışlanmış ve ötekileştirilmişlerin temsiliyetinin ifadesi olacaktır. O nedenle belgeseller bağlam ve bakış açısı zenginliği içinden gerçeğin farklı okumalarının da yapılabileceğini anlatmaya çalışır. (Susam, 2015: 159)"

Belgesel film; bu yönüyle sinemasal teknik anlatım özelliklerinin, bireyin düşüncesi ile şekillenerek, gerçeğin aktarımına dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Belgesel sinemanın bireysel, toplumsal bilinçlenme için gerekli olan eğitim ve sanatı harmanlama özelliği bu tanımla ortaya çıkacaktır. Böylece belgesel sinemanın bir yandan egemen sistemler tarafından propaganda ya da gerçeğin bilinçli bir manipülasyonu için kullanabileceği -hatta tarih boyunca kullanıldığı- şerhini düşerken, onun dünyaya dair sorunları, bireyin gözünden dile getirmenin ve kamuoyu oluşturmanın, çözüm üretmenin bağımsız, alternatif bir aracı olması ve günümüz ekoloji mücadelesindeki etkisi üzerinde durabiliriz

Ekoloji Mücadelesi ve Ekoeleştirinin Görsel Bir Aracı Olarak Belgesel Film

Ekolojik sorunların giderek arttığı bir dünyada yaşıyoruz. Her geçen on yılda sorunlar adeta katlanırken, dünya tarihinde hep örneği görüldüğü gibi; sorunlarla mücadele pratikleri de ortaya çıkmakta, çeşitlenmektedir. Tarih boyunca etkiye karşı bir tepki olarak egemen güçler ile bireyler/toplumlar arasındaki mücadelelerin arka planlarında dini/felsefi/sınıfsal

temelli ideolojiler, çıkar çatışmaları, ekonomik eşitsizlikler gibi gerekçeler bulunur. Günümüzde ise ekoloji mücadelesi; -Rusya ve Çin gibi kimi gelişmiş ülkelerin ayak diremesine ve ülkelerin mümkün olduğunca sorumluluktan kaçan esnek kararlar almasına rağmen -önceki gerekçelerin dışında, sadece gezegenin, doğal yaşamın, bitki ve hayvan gibi diğer canlıların geleceği için değil; insanın da varlığını sürdürebilmesi için zorunluluk halini almıştır: Woodward'a göre kitlesel yıkımların ve bu yıkımları önlemeyi başarsak bile uzun yıllar sürecek yan etkilerin , (Woodward, 2015: 40-46) daha karamsar bir çıkarımda bulunan Kolbert'e göre ise; (Kolbert, 2016: 16-17) altıncı kitlesel yok oluşun gerçekleşmemesi için bilinçli bir ekolojik mücadeleden başka çıkar yol bulunmamaktadır.

Bu zorunlu mücadelenin son yıllarda arttığı, pek çok farklı alan ve disiplinde yeni çalışmaların ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Günümüzde ekolojik sorunlarla sivil ve bağımsız mücadele için pek çok farklı yol gelişmiştir. Sanat da bu yollardan biri ve en etkililerindendir. Ekolojik belgesellerin ve bu belgeselleri izleyicilerle buluşturan platformlar olan ekolojik belgesel film festivallerinin, bu tema kapsamında odaklandıkları konuların çeşitliliği, bu belgesellere disiplinlerarası özellik kazandırmaktadır. Çünkü; 'Küresel İklim Değişikliği'nin doğrudan ve dolaylı etkilerle tetiklediği günümüz dünyasının ekolojik sorunlarını sadece doğal çevrenin tahribatı sınırlılığında değerlendirmek, doğru tespit yapma, sorunlarla mücadele etme ve onlara çözüm bulmaya mâni olabilir. Doğa yeryüzünde insanın oluşturduğu siyasi sınırları tanımayan bütüncül bir sistemdir. Bu duruma Yavuz ÖZER'in Büyük Menderes nehri ve havzasındaki kirliliği

anlattığı, 2017 yılı yapımı 'Büyük Menderes' isimli ekolojik belgesel filminden bir örnek verilebilir. Filmde bahsedilen bir mevcut durum: Ege bölgesinde Menderes nehri kenarında kullanılan zehirli zirai tarım ilaçlarına ait kimyasallar, topraktan sızarak önce nehre, sonra Ege denizine karışmakta, sonra da okyanuslara karışarak tüm dünyayı dolaşmaktadır. Zamanla kutuplardaki penguenlerde bile bu zararlı kimyasalların görülmesi, buharlaşma ile havaya karışan kimyasalların da Ege bölgesi dışında başka bölgelerde bile kansere sebep olması, günümüzde doğaya verilen bir etkinin süre ve mesafe tanımaksızın başka sonuçları tetiklediğini göstermektedir. Küresel iklim değişikliği etkileri de bu örnekteki gibi, doğanın bu bütüncül özelliği ile tüm dünyayı, sınır tanımaksızın etkiler. Bu doğal etkileşime benzer şekilde, insanlar arası sistemlerin etkileşimi de günümüzde karmaşık, küresel ve hızlıdır. İklim değişikliğinin bir coğrafi bölgeye etkisi, sadece o bölgedeki insanları etkilemekle kalmaz, tüm dünyada değişimlere, etkilere sebep olur.

Ekolojik sorunların bu çeşitliliğinin izlerini, onun tarihçesine kısaca göz atarak sürebiliriz. İnorganik ve geri dönüştürülemeyen yoğun, kimyasal atıklar gibi önceden görülmeyen etkilerin ilk kez ortaya çıkmasıyla kökeni sanayii devrimine uzanan, kitlesel ekolojik sorunlara rağmen (Çeken, Yiğitbaşıoğlu, 2018: 49), insanın merkeze alınmasıyla doğaya verdiği zarar kimi görüşlere göre; çok daha öncelere dayanmaktadır:

> *"Bir kara hayvanı olmasına rağmen bizim türümüz her zaman icatlar yaparak denizleri aşar. Evrimin tanıklarının -otuz santimetrelik yumurtalar yumurtlayan kuşların, domuz büyüklüğünde su aygırlarının, devasa kertenkelelerin- yaşadığı*

adalara ulaşır. İzole bir yaşama alışık bu canlılar, yaşam alanlarına gelen yeni varlıklarla ve onlara eşlik eden diğer canlılarla baş edebilecek donanıma sahip değildirler. Çoğu boyun eğer ve ölür. Bu süreç gelişigüzel bir şekilde, artık çok da yeni olmayan bu türün yerkürenin neredeyse her köşesine yayıldığı binlerce yıl boyunca devam eder. Bu noktada, sonraları kendisine vereceği adla Homo Sapiens'in benzeri görülmemiş bir hızla çoğalmasına imkân veren pek çok şey aşağı yukarı aynı anda gerçekleşir. Bir yüzyıl içerisinde nüfus iki katına çıkar, sonra tekrar ikiye katlanır. Sonra tekrar. Büyük ormanlar tahrip edilir. İnsanları bunu bilerek, beslenebilmek için yapar. Bilmeden yaptıkları şey ise; organizmaları bir kıtadan diğerine taşıyarak biyosferi yeniden oluşturmalarıdır. (Kolbert, 2016: 16)

Sanayii devrimi ile de o dönemlere dek görülmemiş yeni çevre sorunlarının, dünya genelinde eskiye göre daha hızlı yayılmasıyla, doğa korumaya dair görüşler ve mücadele -geç de olsa- kendini göstermiştir. Guattari çevresel sorunlarla mücadele sürecinin ilk kez 1960'lı yıllar ve sonrasında belirgin şekilde ortaya çıktığını söyler (Guattari, 1990: 11). Küresel iklim değişikliği tabiri ise ilk olarak 1970'li yıllardan itibaren kullanılır (Hocaoğlu, Bahadır, Neriman: 2011). Çözüm için ilk somut adımların atılması için ise 1992 yılına kadar beklenir (Selçuk, Safa Furkan, 2015: 10). Tüm bu gecikmeler ve egemen devletlerin kalıcı, somut bir çözüme uzak duruşları, çevresel tahribat sorunlarının, birey ve toplumların yüzleştiği farklı sosyal sorunlar doğurmasına neden olmaktadır. Böylece ilk zamanlarda iklim değişikliği ile sadece doğaya ait görünen sorunlar, insanın günlük yaşamını etkileyen girift bir hal alır.

Günümüzün çevre sorunlarının çok boyutluluğunu anlamak için 'ekoloji' ve 'ekoeleştiri' kavramları yardımcı olabilir. TDK sözlükte de geniş anlamı ile yer alan ekoloji; canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan

ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalıdır. (https://sozluk.gov.tr) Ekoloji üzerine çalışan uzmanlardan Murray Bookkchin; ekolojinin yüzeysel bir doğaseverlik, çevrecilik tanımı ile sınırlanmaması gerektiğini, doğa ve insan arasındaki derin ve karmaşık bir bağ olduğunu söyler. Ekoloji; insan merkezli tahakkümün diğer canlılara ve doğaya verdiği zarar kadar, insanın kendisine verdiği zararı da araştıran bir bilimdir. Bu bağlamda; yıkıcı teknolojik gelişmelerden, kapitalist üretim sistemlerine, cinsiyet ve ırk eşitsizliklerinden, küresel göç, savaşlar, şehirleşme, enerji sorunlarına kadar ekoloji kavramı, geniş bir yelpazeyi kapsar (Murray, 2017: 58-113).

Yani ekoloji kavramı, çevreyle ilgili sorunların ortaya çıkardığı tüm doğrudan ve dolaylı sebeplerin kökenini, insanın yeryüzünde tüm diğer canlılardan üstün olduğu düşüncesinde arar. İnsan yaşamının merkeze alınması nedeniyle, doğanın tüm unsurlarının ve diğer canlıların insana hizmet için kullanılması, doğal dengenin bozulmasında en büyük etkendir. Bu nedenle ekoloji; sadece doğal dengenin bozulmasına, iklim değişikliği artan doğal afetler, zarar gören doğal yaşam gibi konulara değil, bu tahribatın neden olduğu dolaylı sorunlara da odaklanır.

Ekolojik sorunların dile getirilmesi ilk olarak edebiyatta 'ekoeleştiri' kavramıyla görülmüştür. Tüm edebi ve kültürel yaklaşımların ve düşünce akımlarının doğayı yalnızca bir sömürü aracı olarak gören insan-merkezcilikten (antroposentirizm) arındırılması için gerekli olan ekoeleştiri kavramı, Opperman'ın ifadesiyle; edebiyatın yanısıra, artık,

kültür, sanat, toplum bilim alanlarını kapsayan, disiplinlerarası bir içeriğe sahiptir (Opperman, 2012: 25-26). Sinema da sadece edebi eserlerin analizinde başvurulma sınırlılığından zamanla sıyrılarak kullanım alanı genişleyen ekoeleştiri kuramı tanışır. Verilen ilk örneklerde pastoral temalar, doğanın aktarımı, romantik dönem temaları, derin ekoloji kullanılmıştır. Ekoeleştiri zamanla; film, belgesel, müzik ve animasyonlarda ortaya çıkmıştır (Taşkın, H., & Boran, T. (2022).

> *"Edebiyat alanındaki ekoeleştiri, doğanın nasıl temsil bulduğu (vahşi doğa, manzara, betimlemeler vb.), ahlaki, dinsel, inanış biçimlerine dair etkiler, bilimselliğin rolü, doğayla kültür arasındaki ilişki ve problemleri tanımlama ile bu ilişkilerin edebi karşılıklarının şiir, düzyazı, gezi yazısı ve doğa yazını gibi farklı alanlarda bulunmasıyla ilgilenir. Ekoeleştirinin hareket alanı sadece edebiyatla sınırlı kalmayıp daha sonra sanat, sinema ve medya gibi alanlara da yayılmıştır. Farklı ekoloji yaklaşımlarından beslenen ekoeleştiri yöntemleri edebi metinler dışında da uygulama geçerliliği bulmuş; bunun sonucunda eko eleştirel filmler, eko-film, ekosinema kavramları ile birlikte yeni çalışma alanları ortaya çıkmıştır (Cerrahoğlu, 2021: 499)".*

Belgesel sinemanın görülen/kurgulanan gerçeğin aktarımı özelliği, ekoeleştirinin oluşturmaya çalıştığı ekoloji bilinci ile birleşmekte, belgesel sinema, son yıllarda dünyada ekoloji mücadelesinin önemli alanlarından birine dönüşmektedir. Bireysel çevre mücadele tarzı olarak ekoloji temalı belgesel filmlerin artması ile -bu araştırmada belirtildiği gibi, özellikle son on yılda dünyada bu filmlerin gösterim platformu olarak; uluslararası ekoloji-ekolojik belgesel film festivalleri de birbiri ardına ortaya çıkmıştır. Türkiye'de de bu kategoride geçtiğimiz on yıl boyunca birçok film festivalinin -ana teması olmasa da-

bu konuya odaklandığı, ekoloji belgesel filmlerine de programlarında yer verdiği görülmektedir. Bazı festivallerin on yıldan az süredir ekoloji belgesellerine odaklandığı, ya da ekolojik sorunlarla bağlantılı farklı temalara odaklandığı görülmüştür.

Bu çalışmada dünya genelinde en geniş festival platformu olan; www.filmfreeway.com üzerinden Türkiye'deki festivaller ekolojik terimlerle taratılmış ve on yıldan fazla süredir devam eden, sadece ekoloji belgesellerine odaklanan iki festival bulunmuştur. Bu festivallerden Türkiye'den 'Green Film Network' üyesi tek festival olan "Bozcaada International Festival of Ecological Documantery" (BIFED)'in 10 yıllık film arşivi incelenmiştir. (https://www.greenfilmnet.org)

Türkiye'de Belgesel Film ile Çevre Mücadele Platformu Olarak BIFED

Ekolojik belgesel sinema da ve bu filmlerin ana akım sistemi dışında alternatif gösterim platformları da tüm dünyada ekoloji mücadelesinin artmasına paralel bir seyir izlemektedir. Örneğin; dünyada en popüler ve en çok üyeye sahip olan film festival platformu olan "www.filmfreeway.com"[14] içerisinde *'ecology'* terimi taraması ile[15] 'ekoloji' temalı 38 uluslararası film

[14] Dünya genelinde, 24.12.2023 tarihi itibarıyla 1 milyondan fazla filmin resmi seçki için tercih edildiği, (Official Selection), 250'sinin Akademi ve BAFTA üyesi olarak akredite edildiği 12 Binden fazla film festival ve yarışmanın üye olduğu ve iki milyondan fazla sinemacının kullandığı bir platform olarak, Filmfreeway verileri, günümüz sinema dünyasına dair önemli istatistiksel verilere sahiptir. (https://filmfreeway.com/pages/how-it-works)

[15] Aramada festivallerin 'Ekoloji' tematik içeriğine sahip olması öncelenmiştir. Bunun için; arama kısmına 'ecology' yazılmış, şu an başvuruya açık ve kapalı

festivali bulunmaktadır. Bu festivallerin ise; 26 tanesi (%68) 1-10 yıl arasında yapılmaktadır. 10 yıldır süren bu festivallerin de 15'i (%57) 5 yıl ve daha az süredir devam etmektedir.[16] 11-20 yıldır süren festival sayısı ise sadece 8'dir (%21). 20 yıl ve üzeri devam eden festival sayısı ise yalnızca 4'tür (%11). En uzun süreli festivalin 2024 yılında 24.'sünü[17] gerçekleştirecektir. (www.filmfreeway.com)[18] Aramayı *'ecology'* yerine bu kez *'ecological'* terimi ile aynı kriterlerde tekrar yaptığımızda ise[19]; önceki 38 festival yerine 23 festival bulunmaktadır. Bu festivallerin 17'si (%74) on yıl ve daha erken süredir yapılmaktadır. On yıldan fazladır süren 6 festivalin ise 2'si 11 yıldır, 1'er tane olmak üzere 3 festival: 12, 15, 18 yıldır devam etmektedir. Bu aramada sadece 1 festivalin 20+ yıldır devam ettiği görülmüştür.[20] '*Ecology*' başlıklı tarama '*Region*' bölümü 'Inside', '*Turkey*' olarak yenilendiğinde, Türkiye'den hiçbir festival bulunmazken, '*ecological*' başlıklı aynı aramada Türkiye'den sadece -2024 yılında 11.'si düzenlenecek olan-

tüm festivaller işaretlenmiştir. Organizasyon türünde, 'film festivalleri' seçeneği ve ayrıca 'belgeseller' kategorisi işaretlenmiştir. Böylece 51 film festivali ortaya çıkıyorken, taramayı en iyi şekilde daraltmak için, 'Gold Üye'lerin avantajlı başvuru seçeneği olan 'Gold' seçeneği işaretlendiğinde ortaya çıkan festival sayısı 38'de kalmıştır.

[16] Bu on beş festivalden dört festival henüz ilk senesini gerçekleştirecektir. 3 festival 2 yıldır, 5 festival 3 yıldır, 2 festival 4 yıldır ve 1 festival 5 yıldır yapılmaktadır.

[17] Planet in Focus International Environmental Film Festival (PIF) Kanada/Ontario/Toronto https://filmfreeway.com/planetinfocus

[18] Bahsedilen detaylı ve sınırlandırılmış tarama sonucu verilerin alındığı link kaynakçada verilmiştir.

[19] Tarama linki kaynakçada verilmiştir.

[20] The Innsbruck Nature Film Festival (INFF) Tyrol / Avusturya (https://filmfreeway.com/INFF)

Bozcaada International Festival of Ecological Documantery (BIFED) bulunmaktadır.[21] Tarama farklı (*'çevre'*, *'çevre filmleri'*) kelimelerle tekrar yapıldığında, sadece ekoloji temasına odaklanan ve herhangi resmi kurum desteği almaksızın gerçekleştirilen ve on yıldan uzun süredir devam eden alternatif başka bir festival olmadığı görülür.[22] *'Doğa'* terimi ile tarama yapıldığında iki film festivali ortaya çıkmaktadır. 'Doğa Belgesel' olarak taratıldığında da 25 film bulunmaktadır. Ancak bu aramalarda ya önceki aramalarla keşişim kümesinde filmler Ekoloji ile bağlantılı başka bir terim: 'Sürdürülebilir' kelimesi ile tarama yapıldığında ise; 13 yıldır devam eden *"Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali"* (SYFF) ortaya çıkmaktadır. Festivalin platformdaki sayfası incelendiğinde, BIFED'e benzer olarak tamamen ekoloji belgesellerine odaklandığı, her yıl 25-30 adet kısa-uzun metraj belgesel film gösterime aldığı ve bu belgesel filmlerde ekoloji ve ekolojik sorunlarla ilgili toplumsal içerikler

[21] Tarama linki kaynakçada verilmiştir.

[22] "Çevre" kelimesi ile taratildiğinda 3 yıldır devam eden "Aizonai Film Festivali" ve 18 yıldır devam eden "Uluslararası İşçi Filmleri Festivali" bulunuyor. "Aizonai Film Festivali"nin Valilik himayesinde, Kültür Bakanlığı, kaymakamlık ve belediye destekleriyle gerçekleştirildiği, festivalin sadece 2023 yılı teması olarak: "*Çevre Bilinci ve İklim Krizi*" seçildiği görülmektedir. "Uluslararası İşçi Filmleri Festivali" ise BIFED gibi bir kurumsal devlet himayesi ve desteği olmaksızın bağımsız gerçekleştirilmektedir. Ancak festivalde Ekoloji konulu belgesellerin de gösterim de yer bulabilmesine rağmen, festivalin odak noktasına insan emeğini aldığı görülmüştür. *"Çevre Filmleri"* başlığı ile tarama yapıldığında ise; bulunan 16 Film festivali içinde diğer aramalardan farklı ortaya çıkan festivallerin odak noktasına ekolojiyi almadıkları ya serbest kategoriler içerdikleri ya da birçok farklı konuda kısa film ve belgeselleri kabul ettikleri görülmüştür. Aramaların linkleri kaynakça kısmında verilmiştir.

beklediği anlaşılmaktadır.[23] Festival resmî web sayfasında 'film seçkisi' başlığında festival filmleri incelendiğinde, festival tanıtım yazısında da belirtildiği gibi; festivalin ekoloji temasına sadık kaldığı, gösterim seçilen filmler ve festival etkinliklerinde sadece ekolojik sorunlara odaklanıldığı anlaşılmaktadır.[24]

Tüm bu taramaların ardından; sadece ekoloji temalı belgesel filmleri içeren, bir devlet kurumu himayesi ya da desteği, Uluslararası kapitalist bir sermaye sponsorluğu olmaksızın, gönüllülük ve bağımsızlık amacıyla gerçekleştirilen, en az on yıldır kesintisiz sürdürülmüş olan ve 'Green Film Network' üyesi Türkiye'den tek festival olarak "Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali" (BIFED) belirlenmektedir.

Festivalin resmî web sitesi ve www.filmfreeway sayfasındaki bilgiler incelendiğinde festivalin sadece ekoloji temasına dayandığı ve sadece ekolojik belgesel filmleri kabul ettiği anlaşılıyor. Festival web sitesinde manifesto niteliğinde tanıtım yazısı ile de festivalin ekolojik mücadele bilincine odaklandığı görülmektedir:

> *"BIFED Modayı takip etmiyor, göçmen kuşlar gibi o festivalden bu festivale birlikte uçan yılın popüler filmleri BIFED için ilginç değil: Kendi kültürünün sorunlarına odaklanan, üçüncü dünyayı egzotik bir malzeme gibi sömürmeyen belgesellerin programı oluşturduğu bir festival BIFED. Hakikatin yaşı olmaz. Bu nedenle belgeselin üretim yılının yaşanan ana yakınlığından çok hakikate olan yakınlığını önemsiyoruz BIFED festivalini dünyanın dertleri ve zenginlikleriyle*

[23]Festival platform sayfa bilgileri için:
https://filmfreeway.com/SustainableLivingFilmFestivalSurdurulebilirYasamFilmFestivali

[24] Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali (SYFF) hakkında daha fazla bilgi için: (https://surdurulebiliryasamfilmfestivali.org/hakkimizda/)

ilgili filmlerin ve her türlü sanat eserinin üretimine ve sunumuna yeni bir neden oluşturmak ve ciddi ve bağımsız bir platform yaratılmasına öncülük etmek ve bu çalışmaları ödüllendirmek için yapıyoruz. Daha yavaş, daha yerel ve daha küçük ama en önemlisi daha hakiki olanı, bilgiyi birlikte aramak için bu festivali yapıyoruz. Ekolojik sorunlar bir yandan büyür ve çeşitlenirken bir taraftan da umut verici gelişmeler oluyor. Festivalimizi de ümit veren kalıcı bir platform oluşturmak için yapıyoruz" (https://www.bifed.org/festival-hakkinda/).

BIFED web sitesinde yazılar bölümünde yer alan BIFED 2021 festival ekibi imzalı "8. BIFED" başlıklı yazıda; Covid-19 salgınının da etkisiyle tüm dünyada küreselleşme görünümünde eşitsizlik ve hak ihlalleri, egemen söylemin tahakkümü örneklerle vurgulanırken, sinemacılara BIFED'e katılmaları için şu cümlelerle davette bulunulmuştur:

"…Tüm bunlara karşın büyük bir özveri ve disiplinle olanaksızı, bu yoğun absürtlük içinde şaşırmadan ezilenin yanında durmayı, dayanışmayı başaran belgesellerinizi bekliyoruz. Birbirimizin ne yaptığını, nasıl yaptığını, niçin yaptığını duymaya ve görmeye ihtiyacımız var. Ancak böyle tamamlayabiliriz büyük resmi" (https://www.bifed.org/8-bozcaada-uluslararasi-ekolojik-belgesel-festivali/).

BIFED web sitesinde "*7. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali'nden Çevrimiçi İzlenimler*" başlıklı '*Yeni Film'* dergisinden alınan yazıda, çevrimiçi gerçekleştirilen festivaldeki filmler; *"pandemi nedeniyle sağlık, ekoloji ve kapitalizm üzerine düşünürken karşımıza çıkan, Dünya Sağlık Örgütü'nden ilaç firmalarına, çevresel yıkımdan insani yıkıma pek çok bağı de-şifre eden toplu bir yeryüzü değerlendirmesi"* olarak tanımlanmaktadır. (www.bifed.org/yedinci-bifed-cevrimici-izlenimler/).

Yazı boyunca festival filmleri; çevresel tahribatın yanısıra, insan emeğinin sömürüsünden, toplumsal eşitsizliğe, pandemi

nedeniyle yaşanan küresel sağlık sistemi sorunlarından, uluslararası şirketlerin yeryüzünü bir tüketim nesnesine dönüştürmesine kadar, aslında birbirleri ile neden-sonuç ilişkileri ile bağlı geniş bir yelpazede değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme; festivalin sadece doğal çevrenin değil, insan ve topluma dair sorunları da 'ekoloji' ana başlığı altında ele aldığı tematik bütünlüğü ile uyumludur.

Festival web sitesinde Lalehan ÖCAL'ın "*Kamusal Ada BIFED*" isimli, 12.03.2021 tarihli ve '*Yeni Film'* dergisinden alıntılanan yazısında; dünya çapında endüstriyel üretim, iklim değişikliği, eşitsizlik, sömürü, insanın diğer canlılara ve doğaya tahakkümü gibi sorunlar; *'Ekolojik bir krizin izleri'* olarak tanımlanırken, bu olumsuzluklarla mücadelenin kapılarının açılabilmesi için, mevcut egemen sistemden bağımsız filmlerin ve gösterim imkanlarının gerekliliği vurgulanmaktadır. Yazar, BIFED'in bu ihtiyacı gidermek için önemli bir platform olduğunu ve BIFED'in 'ekoloji' kavramına bütüncül bir bakış getirdiğini şu cümlelerle açıklar:

> *"….Bihaber sırtlandığımız yükleri beraber düşünecek, tartışacak, müşterek dertlerin farkına vararak farklı deneyimlerin paylaşımına açılacak alanlara ihtiyaç duyulduğu şüphesiz. Bu anlamda Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali (BIFED) eşsiz bir varlık gösteriyor. Tematik festivaller, belli temaların ayrıntılarıyla ele alınmasına, tematik paradigmaların uluslararası karşılaşmalarla çeşitlenmesine, bu çerçevede kurulan bilgi ve empati ile toplumsal hassasiyetin gelişmesine imkân sağlamakta. Ancak odaklanılan temaların çerçevesine sıkışıp konulardaki çeşitliliğin daralma ihtimali de var her zaman. Tematik festivaller, seçili temaya hitap edecek belli bir seyirci kitlesine seslenmekte. Korku, komedi vb. (genre) türler de festivallerin teması olabiliyor. Bu anlamda denebilir ki tematik yapı, seyirciyi sinema ekonomisinin içindeki türler gibi üretmeye uygun hale*

geliyor. Bir nevi kendi tüketicisini üretiyor. Halbuki BIFED ekoloji temasını kelimenin dar anlamıyla "çevre filmleri" ile kısıtlı tutmuyor. Festivalde ekoloji teması, insanı evrenin merkezine koyan bakış açısını kırmakla başlıyor temsili kapsamaya. Canlıların kendi aralarındaki ilişkileri kadar üretim biçiminden ayrılamayan çevreleriyle olan ilişkilerini de dikkate alabilecek bir seçkiye zemin sunuyor. Bir tür olarak belgesel ise ekoloji teması altındaki filmlerin içerik ve biçimle çeşitlenebileceği zengin bir potansiyele sahip. Kendini ciddiye alan bu türün de kurguya sahip bir film olduğu unutulmadan, taşıdığı temsil sorumluluğunun farkında filmleri kucaklıyor festival…" (https://www.bifed.org/kamusal-ada-bifed/).

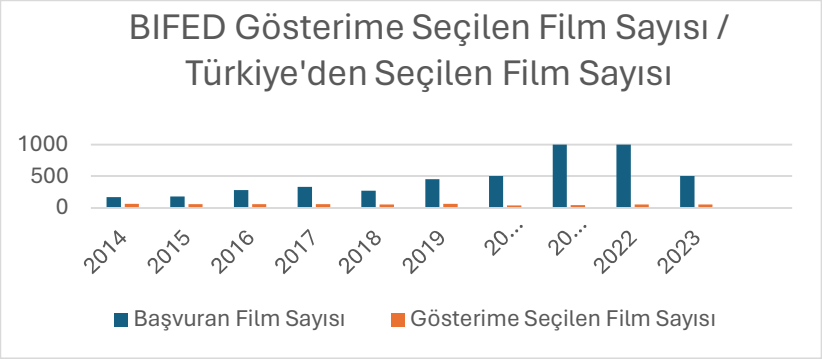
Ayrıca festival tarihleri ve mekanları dışında da festivalin ekoloji mücadele bilincini geliştirmek için çeşitli gösterimler gerçekleştirdiği ya da farklı organizasyonlara destek verdiği görülmektedir. Örneğin; 2023 yılında "Kentsel Dirençlilik: Doğaya Emek Ver!" başlığı altında 2-34 Haziran'da 'Kadıköy Belediyesi Çevre Festivali' organizasyonu BIFED desteği ile gerçekleştirilmiştir. Aynı yıl diğer iki gösterimlerden; 5-6-7-8-9 Haziran tarihlerinde gerçekleştirilen "Lüleburgaz Ekolojik Film Günleri" ve 14-15-16 Haziran'da "MUÇEP Datça Ekoloji Film Günleri" nde BIFED seçkisi gösterilmiştir

BIFED 10 Yıllık Belgesel Arşivi ile Türkiye'de Ekoloji Belgesellerinin Seyri

"Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali" (BIFED) 2014 yılından bu yana kesintisiz yapılmaktadır. Dünya genelinde pandemi koşullarının etkin olduğu 2020 ve 2021 yıllarında festival gösterimleri çevrimiçi iken, diğer yıllarda festival gösterim mekanlarında seyirci katılımları ile gerçekleştirilmiştir. Festivalde ilk yıl 2.600 ile başlayan izleyici sayısı -2017 yılında bir önceki yıla göre bir miktar azalma göz ardı edilirse, her yıl artan bir seyir izlemiştir. 2018-2019 yıllarında aynı seyirci sayısına ulaşılmıştır. Pandemi nedeniyle

çevrimiçi iki yıl, önceki yılların 3-4 katı izleyici sayısına ulaşılsa da pandemi sonrası salon gösterimlerine katılan izleyici sayısı, pandemi öncesine göre artmıştır. [25]

Festivale başvuran uluslararası ve yerli film sayılarında da benzer bir yükseliş seyrinden söz edilebilir[26]. On yıl içinde festival izleyicisi ve festivale başvuran film sayısı artış yönünde bir seyre sahiptir. İlk yıl 170 film başvururken, 2018 yılına kadar sırasıyla; 180, 280, 330 film başvuru yapmıştır. 2018 yılında önceki iki yıla göre bir miktar düşüş olsa da (271 film), 2019 yılında 450 film başvuru yaparak seyir devam etmiştir. 2020 yılında çevrimiçi gösterimlere 500 film başvururken, sonraki yıl festivalin yine çevrimiçi gerçekleştirilmesine rağmen başvuru



[25] 2014 yılı: 2.600 izleyici, 2015 yılı: 3.200 izleyici, 2016 yılı: 4.000 izleyici, 2017 yılı: 3.600 izleyici, 2018 yılı: 4.910 izleyici, 2019 yılı: 4.910 izleyici, 2020 yılı (çevrimiçi): 23.893 izleyici, 2021 yılı (çevrimiçi): 17.753 izleyici, 2022 yılı: 5.950 izleyici, 2023 yılı: 6.770 izleyici.

[26] Festival web sitesinde 2021, 2022, 2023 yıllarında başvuran film sayıları *yaklaşık* olarak ifade edilmiştir.

sayısı iki katına çıkarak: 1000'e ulaşmıştır. 2022 yılında salon gösterimlere devam edilirken, bir önceki yılın %100 artan başvuru sayısı korunmuştur. Son olarak 2023 yılında ise başvuran film sayısı ise bu kez yarı yarıya düşmüştür. [27]

Festivalde en yüksek 62 (2014), en düşük 39 (2020) olmak üzere, birbirine yakın gösterim sayıları ile yıllık ortalama 52 film gösterilmiştir. Gösterim seçilen filmler içerisinde Türkiye'den filmler ise; festivalin ilk yılı 29 Film ile en yüksek sayısına ulaşmıştır. Sonraki yıllarda ise; 2015-2018 arasında 14-15 Film ile dengeli bir seyir söz konusudur. 2019 yılında 23 Film listeye seçilirken, 2020 yılında çevrimiçi gösterimlerde genel olarak düşen gösterim sayısı Türkiye'den filmlere de yansıyarak, festivalin en düşük sayısı ortaya çıkmıştır: 13 Film. Türkiye'den 2021 yılında 14 film, 2022 yılı: 18 film, 2023 yılında 22 film gösterilmiştir.

BIFED Festival Arşivinde Yer Alan Filmlerin İncelemesi

Araştırmada BIFED festival arşivinde yer alan 474 film incelenmiştir. Bu filmler ekolojik sorunları ele almaları bakımından konularına göre sınıflandırılmıştır. Ekoloji kavramının geniş kapsamı festivalde tercih edilen film konularından anlaşılmaktadır. Bu kavram kapsamında, iklim değişikliği, gıda ve su yetersizliği, gelişmiş ülkeler ile diğerleri arasındaki fırsat eşitsizliği, sınıfsal yapılar ve cinsiyetler arasındaki eşitsizlik, savaş ve göç sorunları, doğal ve vahşi yaşam, ekoloji mücadelesi gibi ana başlıklar yer almaktadır.

[27] Yönetmeni Türkiye'den olmasa da konusu Türkiye'de geçen ya da Türkiye dışından ortak yapımcıya sahip olan filmler de Türkiye'den seçilen filmler listesine dahil edilmiştir.

Filmlerin konuları belirlenirken bu ana başlıklar film içeriklerine göre mümkün olduğunca çeşitlendirilerek filmler tasniflenmiştir. Araştırmadaki konu çeşitliliğini ve konuların birbirlerine zayıf sınırlarla bağlı olmaları Rothschild'den bir alıntıyla açıklanabilir: Rothschild ekoloji konularının neden-sonuç bağları ile birbirine bağlı olduğunu, bir sorunun yeni sorunlar doğurduğunu ve bu yeni sorunların da eski sorunlarla kısır döngüye girdiğini şu örneklerle açıklar: Orman ve yayladan tarım alanlarına dönüştürülen topraklar sadece tarla için değil, artan nüfusun ihtiyacı olan evleri inşaa etmek için de idealdir. Ancak bu insanların da yiyeceğe ihtiyaçları vardır. Evler tarım alanlarına inşaa edilirse ihtiyaç duyulan yiyecek nereden gelecektir? Daha çok tarım alanı açılması gerekecek ve böylece daha çok yayla ve orman yok olacaktır. (Rotschild, 2008: 133). Bu örnekte olduğu gibi, konular tespit edilirken bazı filmlerin birden fazla konu kapsamına girebildiği görülmüştür. Bu durumda filmler tekrar izlenmiş, incelenmiş ve daha ağır bastıkları, önceledikleri konu başlığına dahil edilmiştir. Örneğin; bir bölgedeki çevresel tahribata karşı o çevreyi korumak için mücadele veren insanlara odaklanıyorsa, o film; *"İnsanın Doğayı Koruma Bilinci ve Mücadelesi"* başlığı altında değerlendirilmiş, ancak çevre mücadelesinin tali konu olarak kaldığı, asıl anlatımın çevrenin tahribatının boyutları ve güncel durumuna odaklandığı filmler: *"İnsan Eli ile Doğal Çevrenin Tahribatı"* başlığı altında tasniflendirilmiştir. Ya da sadece bir bölgenin ya da belirli bir grup insanın değil, daha büyük ölçekte, uluslararası kapitalist sermaye nedeniyle doğa ve canlıların sömürüsü söz konusu ise bu filmler: *"Doğa ve*

Canlıların Kapitalist Üretim ile Sömürülmesi" başlığına dahil edilmiştir.

Filmler incelenirken, 474 film tek tek konu içerikleri ve gerekçeleri ile dahil edildikleri başlık ile ilişkileri açıklanmamıştır. Bu araştırma makalesinin sayfa sayısı sınırlı olduğu için, filmler dahil oldukları başlık altında bir rakam olarak yer almak durumunda kalmıştır. Tüm filmlerin tek tek içeriklerine göre açıklamaları yüzlerce sayfalık bir muhteva oluşturacağından, başka bir çalışmanın konusu olabilecektir. Festivalin on yıllık gösterim arşivinde yer alan filmler 16 ana başlık altında toplanmıştır. Konu başlıklarına göre yıllar içindeki film sayıları şu şekilde tespit edilmiştir:

Tablo.1. BIFED Festival Arşivinde Yer Alan Filmlerin Yıllar İçinde Konulara Göre Dağılımı

	Yıllar	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	Toplam
N	Film Sayısı	62	55	7[28]	57	50	61	39	41	52	50	474
	Konu											
1	İnsanın Doğayı Koruma Bilinci ve Mücadelesi	6	6	-	9	7	13	12	9	14	5	81
2	Ekoloji ile Uyumlu Yeni Üretim & Tüketim Arayışları	5	11	-	12	11	12	7	5	7	2	72

[28] Diğer yıllarda festival web sayfasında gösterimdeki tüm filmler yer almasına rağmen, 2016 yılında sadece ödül alan 7 filme yer verilmektedir. Festival programında 2016 yılında; Yarışma Kategorisi: 16, Gaia Öğrenci Ödülleri: 10, Panorama: 39 olmak üzere toplam 65 film yer almasına rağmen, bu araştırmada festivalin resmî web sitesinde yer alan filmler baz alınmıştır.

3	Doğa ve Canlıların Kapitalist Üretim ile Sömürülmesi	9	8	2	7	5	7	8	3	10	8	67
4	İnsan Eli ile Doğal Çevrenin Tahribatı	5	2	-	7	5	3	5	5	5	7	44
5	Azınlıklar, Yerel Kültür ya da Dezavantajlı Gruplar	7	5	1	5	4	6	1	4	4	4	41
6	İnsan Emeği	6	3	1	4	5	4	1		2	6	32
7	Şehirleşme ve Kentsel Dönüşümün Doğa ve İnsan Yaşamı Üzerindeki Tahribatı	10	4	-	-	2	2	1	3	-	-	22
8	Küresel Göç Sorunu	-	2	-	1	3	2	2	2	4	1	17
9	İnsan ve Doğa İlişkisi	4	1	-	1	2	5	-	-	1	3	17
10	Savaş	3	1	2	1	2	2	-	2	-	4	17
11	Doğal ve Vahşi Yaşam	-	3	-	4	-	-	1	3	2	1	14
12	Tehdit Altındaki Tarım ve Hayvancılık	-	5	1	1	2	1	1	1	2	-	14
13	İnsanın Çevre Sorunları İle Değişen Dünyaya Uyum Çabası	3	2	-	1	2	-	-	-	1	3	12

14	Doğal Afetler	1	1	-	2	-	-	-	2	-	5	11
15	Turizmin İnsan Yaşamı ve Doğaya Olumsuz Etkisi	2	1	-	2	-	2	-	2	-	1	10
16	Evcil Hayvanlar, Sokak Hayvanları	1		-	-	-	2	-	-	-	-	3

Konu başlıklarından görüldüğü üzere, ekoloji belgeselleri doğal çevrenin tahribatından, bu tahribatın dolaylı sonuçları olarak ortaya çıkan, sosyal sorunlara kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Bazı konu başlıkları doğrudan, sadece doğa ve çevre temalarına odaklanırken, bu odaklanmayı, sorunu tespit etmek, görünür hale getirmek ve alternatif çözüm önerileri sunmak gibi amaçlarla gerçekleştirmektedirler. Filmlerin dahil edildiği konu başlıkları, yüzdelik dilimleri ile şu şekilde oluşmaktadır.

BIFED Festival Arşivinde Yer Alan Filmlerin Yıllar İçinde Konulara Göre Dağılımı

No	Konu	Toplam: 474	%100[29]
1	İnsanın Doğayı Koruma Bilinci ve Mücadelesi	81	%17,09
2	Ekoloji ile Uyumlu Yeni Üretim & Tüketim Arayışları	72	%15,19
3	Doğa ve Canlıların Kapitalist Üretim ile Sömürülmesi	67	%14,13

[29] Yüzdelik dilimde virgülden sonraki üçüncü rakamlar dikkate alınmamıştır. Bu nedenle genel toplam %99,95 çıkmaktadır.

4	İnsan Eli ile Doğal Çevrenin Tahribatı	44	%9,28
5	Azınlıklar, Yerel Kültür ya da Dezavantajlı Gruplar	41	%8,65
6	İnsan Emeği	32	%6,75
7	Şehirleşme ve Kentsel Dönüşümün Doğa ve İnsan Yaşamına Etkisi	22	%4,64
8	Küresel Göç Sorunu	17	%3,58
9	İnsan ve Doğa İlişkisi	17	%3,58
10	Savaş	17	%3,58
11	Doğal ve Vahşi Yaşam	14	%2,95
12	Tehdit Altındaki Tarım ve Hayvancılık	14	%2,95
13	İnsanın Çevre Sorunları İle Değişen Dünyaya Uyum Çabası	12	%2,53
14	Doğal Afetler	11	%2,32
15	Turizmin İnsan Yaşamı ve Doğaya Etkisi	10	%2,10
16	Evcil Hayvanlar, Sokak Hayvanları	3	%0,63

Filmlerin incelenmesi sonucu ortaya çıkan 16 konu başlığını, yıllara ve film sayılarına göre incelediğimizde; ekolojik sorunların çeşitliliği ve tüm dünyadan belgesel sinemacıların sorunları ve mücadeleleri görünürleştirmeye, toplumsal bilinç oluşturmaya ve sorunlar için çözüm üretmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır.

"İnsanın Doğayı Koruma Bilinci ve Mücadelesi" 81 film ve %17'lik dilimle festival gösterimlerinde en çok işlenen konudur. Bu başlıktaki film sayısının yıllar içerisinde anlamlı bir grafik oluşturmaktan uzak, karışık bir seyir izlediği görülmektedir. Türkiye ve dünyada ekolojik sorunlar için mücadele eden insanları konu alan belgesel film sayısının diğer konular içerisinde en yüksek sayıya sahip olması, dünya genelinde ekolojik bilincin gelişmesi adına iyimser bir tablo sunduğu söylenebilir.

"*Ekoloji ile Uyumlu Yeni Üretim & Tüketim Arayışları*" konusu 72 film ve %15'lik bir dilime sahip olarak en çok tekrarlanan ikinci konudur. Mevcut ekolojik sorunlara çözüm önerilerini gösteren bu belgesel filmler yıllar içerisinde karışık bir seyir izlemekte. Ancak 1960'lı yıllardan bu yana kabul edilen ve uluslararası alanda hükümetler nezdinde 1990'lı yıllardan itibaren konuşularak, resmi çözümler aranan sorunlar için, sivil toplumun, bağımsız çözüm önerileri aramaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

"*Doğa ve Canlıların Kapitalist Üretim ile Sömürülmesi"* konusu 67 film ile 3. Sırada yer almaktadır. Küresel ölçekli uluslararası şirketlerin başı çektiği bu sistemin tüm dünyayı insan, diğer canlılar ve doğal unsurlar ayırt etmeksizin istismar etmesi ve devlet/hükümetlerin bu duruma seyirci kalması hakkında, çarpıcı gerçekleri görünürleştiren bu filmler, dünya genelinde ekolojik bilincin artmasına katkıda bulunmaktadır.

"İnsan Eli ile Doğal Çevrenin Tahribatı" küresel boyutta olmasa da kirlilik, enerji arayışı, tarım arazi oluşturma, doğanın ticari gelir için kullanılması gibi kötüye kullanımların yarattığı

sorunları görünürleştiren 44 film, yıllar içerisinde karışık bir seyir izleyerek %9'luk bir oranla yer almaktadır.

"Azınlıklar, Yerel Kültür ya da Dezavantajlı Gruplar" konusu, istikrarlı bir seyir oluşturarak 41 adet film ile yer almıştır. Filmlerde; cinsiyet eşitsizliği ve LGBT hakları, engelli bireyler, toplum içerisinde ötekileştirilenlerin sorunlarını görünürleştirmiştir. Ayrıca, günümüz modern dünyasının küresel tektip kültür dayatmasına direnen, yerel kültürlerini muhafaza eden grupları anlatan belgesel filmler de bu kategoride değerlendirilmiştir.

"İnsan Emeği" incelenen 474 film arasında 32 filmin odak noktasını oluşturmaktadır. Filmler; kadın, erkek, çocuk farklı cinsiyet, yaş, sosyal sınıflara ait bireysel ya da grupların yoğun emeğini görünürleştirir. 2021 yılı dışında her yıl bu konu başlığında belgesel film yer almıştır. Yıllara göre bu konudaki film sayılarının değişimleri konusunda anlamlı bir neden-sonuç bağı kurmak zordur.

Festivalde on yılda toplam 22 film *"Şehirleşme ve Kentsel Dönüşümün Doğa ve İnsan Yaşamına Etkisi"* konusunu ana tema belirlemiştir. Bu filmlerden 10'u festivalin ilk yılı olan 2014'te gösterilmiştir. Diğer yıllarda doğrudan bu temadaki film sayısı azalmış, 2022-2023 yıllarında ise bu konuyu ana tema olarak işleyen film bulunmamaktadır.

"Küresel Göç Sorunu" ve *"Savaş"* konuları birbiriyle neden-sonuç bağı ile ilişkili olmakla birlikte festivalde yer alan filmler odak noktalarına bu konular arasında tasniflenmiştir. İki konu başlığı için de 17'şer film festivalde on yıl içerisinde yer

almıştır. Filmlerin yıllara göre dağılımında anlamlı bir yığılma bulunmamaktadır. 2 konu başlığı da 2'şer yıl dışında tüm yıllar temsil edilmiştir. Bu iki konunun festivalde istikrarlı şekilde yer alması, 2010'lu yıllardan bu yana dünya genelinde savaş ve küresel göç sorunlarının devam etmesi olarak gösterilebilir.

"İnsan ve Doğa İlişkisi" konu başlığı, dünyanın farklı coğrafyalarından bu ilişkiyi hikayeleştiren filmler içermektedir. Doğrudan bu konuya odaklanan 17 film saptanmıştır. *"Doğal ve Vahşi Yaşam"* kategorisinde saptanan 14 filmin doğal yaşamı, doğayı ilginç bir seyirlik olarak sunan ana akım belgesel anlayışından farklı olarak, ekolojik bilinç uyandırmak amacıyla, gösterilen doğal yaşamın sadece ilgi çekici güzel görüntülerden ibaret olmadığı, çevresel tahribat sonucunda ileride yok olma tehlikesiyle yüzleştiğine dair sinematografik bir alt metinle sunulduğu anlaşılmaktadır.

Ekolojik sorunların yol açtığı gıda ve temiz su krizi ile bağlantılı olarak, *"Tehdit Altındaki Tarım ve Hayvancılık"* başlığı altında 14 film yer almaktadır. Filmlerin yıllara göre dağılımı arasında anlamlı bir seyir tespit edilemese de gelecekte dünya genelinde önemli bir sorun olabilecek bu konu hakkında uyarı niteliğinde belgesel filmler ekolojik bilinç oluşturmak için önemlidir.

12 filmin ana konusu olarak tespit edilen *"İnsanın Çevre Sorunları ile Değişen Dünyaya Uyum Çabası"* başlığında, ekolojik sorunların yol açtığı yeni durumlara insanın adaptasyon sürecine odaklanan filmler yer almaktadır. *"Doğal Afetler"* başlığında yer alan toplam 11 filmin 5'inin 2023 yılında yer alması anlamlı bir veri sunmaktadır. 2023 şubat ayında

Türkiye'de yaşanan deprem felaketinin bu durumun asıl sebebi olduğu söylenebilir.

Özellikle gelişmiş ülkelerde görülen bir sorun olarak ortaya çıkan *"Turizmin İnsan Yaşamı ve Doğaya Olumsuz Etkisi"*, yarattığı insan sirkülasyonu ile belirli bölgelerdeki insan ve canlı yaşamını tehlikeye atan, doğanın ticari amaçlarla sömürülmesine neden olan güncel bir konuyu içermektedir. Bu konu başlığında 10 film yer almaktadır. *"Evcil Hayvanlar, Sokak Hayvanları"* başlığında sadece 3 film yer almaktadır.

Sonuç

Günümüzde dünya genelinde iklim krizi olarak tanımlanan küresel iklim değişikliğinin sonuçlarını yaşamaktayız. İnsanın yeryüzünde ortaya çıkışından itibaren yarattığı olumsuz etkiler, sanayii devrimi katlanarak artmıştır. Doğal çevrenin insan eli ile tahribatı ilk zamanlarda diğer canlıları etkilerken, zamanla insan yaşamını tehdit eden boyutlara ulaşmıştır. Bozulan doğal denge sonucu artan doğal afetlerin, temiz su, hava ve yetersiz gıda gibi doğrudan sorunlar, tüm dünyada farklı toplumsal, ekonomik, siyasi sorunları tetiklemeye başlamıştır: Küresel boyut kazanan göç sorunları, savaşlar ve siyasi çatışmalar, toplumsal yapılar ve farklılıklar arasındaki eşitsizliğin artması, küresel ölçekte şirketlerin doğayı, diğer canlıları, insan emeğini sömürü aracı olarak kullanması… Hükümetlerin çeşitli siyasi, ekonomik baskılarla küresel iklim değişikliğini geri çevirme için gerekli adımları atmakta gönülsüz davranmaları ya da yetersiz kalmaları sonucu, bireyler, sivil toplum kuruluşları sanat, bilim, eğitim gibi alanlarda bağımsız çözümler üretmeye çalışmaktadır.

Belgesel sinema alanında son yıllarda daha fazla görülmektedir. Ekoloji ve ekoeleştiri kavramları çevresel sorunları toplumsal boyutlarıyla da ele alarak genişlerken, sinema da bu kavramlardan yararlanmaktadır. Ekolojik Belgesel filmler, ana akım sinema sistemlerinden, kurumsal sponsorlardan uzak, dünya genelinde ekolojik sorunları farklı boyutları ile görünürleştirmekte, mücadele bilincini geliştirmekte ve çözüm önerileri sunmaktadır. Ekoloji belgesellerinin gelişimi ile paralel olarak bu filmlerin gösterimi ve ekolojik sorunların bilincinde olan kitle ile buluşması için dünya genelinde ekoloji temalı, tematik belgesel film festivalleri öne çıkarken, Türkiye'de de son on yılda hem benzer festivaller ortaya çıkmaya başlamış, hem de ekolojik belgesel filmleri artış göstermiştir.

Türkiye'de tamamen bağımsız şekilde gerçekleştirilen ve on yıldır kesintisiz sürdürülen, uluslararası ekolojik film festivalleri platformu olan 'Green Film Network' ağına üye tek film festival olan Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali (BIFED)'in kurumsal web sitesindeki on yıllık arşivi incelendiğinde; dünya genelinde ekolojik sorunların kapsamının genişlerken, ekoloji mücadele bilincinin artmaya başladığı, sorunların çeşitlenmesi ile ekoloji belgesel filmlerinin de yeni konular ürettiği görülmektedir. Ayrıca festivale izleyicilerindeki artış üzerinden ekolojik sorunlara ilginin arttığı gözlemlenebilir. Türkiye'de de geçtiğimiz on yılda ekolojik sorunların çeşitlendiği ve bu sorunları dile getiren belgesel filmlerin yıllar içinde istikrarlı şekilde üretildiği anlaşılmaktadır. Festivalde yer alan tüm filmler incelendiğinde;

aşırı şehirleşme, göç, insan emeği sömürüsü, azınlıklar ve ötekileştirilen bireylerin/grupların kimlik mücadeleleri, insanın değişen doğaya uyum çabaları, sağlıklı ve yeterli temiz hava, gıda, su sorunları, enerji yetersizliği ve yeni enerji kaynakları bulma çabasının yarattığı yeni sorunlar, doğal afetler gibi başlıklarla çeşitlendirilebilecek ekolojik sorunlar geçtiğimiz on yıllık süre içinde Türkiye ve dünyada belgesel sinemacıların tespit ettiği sorunlardır. Bu sorunlara karşı, mücadelenin de çeşitlendiği, verilen mücadeleleri anlatan belgesel filmler aracılığı ile anlaşılmaktadır. Ekolojik sorunların yarattığı karamsarlığa rağmen, ekolojik belgesel filmlerin de katkısıyla, bu sorunlara karşı bilinç ve mücadelenin görünür kılınması, çözüm önerileri sunulması, geleceğe dair umut barındırır.

Kaynakça

Bookkchin, Murray, "Ekolojik Bir Topluma Doğru", (Çev: Abdullah YILMAZ), Sümer Yayınları, 2017, İstanbul.

Brahic, Andre, Tapponnier, Paul, Brown, Lester, R., Girardon, Jacques "Yerkürenin En güzel Tarihi", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (Çev: Saadet Özen), 2017, İstanbul.

Cerrahoğlu, Zehra, "Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) Ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek" SineFilozofi, 6(11), 491-514. https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871979, 2021.

Çeken, Gülbana, ve Hakan Yiğitbaşıoğlu, "Sanayi Devrimi Öncesi Çöp Ve Atık Yönetimi". Ankara Üniversitesi Çevrebilimleri Dergisi 6 (1), sf. 46-49. https://doi.org/10.1501/Csaum_0000000085, Mart 2018.

Guattari, Felix, "Üç Ekoloji", Hil Yayınları, (Çev: Ali AKAY), 1990, İstanbul.

Kazaz, M. ve Pala, S. (2020) Türk sinemasında bağımsızlık olgusu: Umut filminin ideolojik yansımaları, Filmlerle Düşünmek içinde (Ed. N. Karadaş ve S. Koca). Literatürk Yayınları.

Koca, Serhat (2018) "*Yeni Türk Sinemasında Biçem"* Literatürk Akademia Yay.

Kolbert, Elizabeth, "Altıncı Yok Oluş -İnsan Kendi Yarattığı Yok Oluşun Kurbanı mı Olacak?", Okuyan Us Yayınları, (Çev: Nalan TÜMAY) İstanbul, 2016.

Taşkın, Hilal ve Boran, Tuğçe, "Moana Animasyon Filminin Ekoeleştiri Kuramı Bağlamında İncelenmesi", İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi), 7(2), 311-332. https://doi.org/10.47107/inifedergi.1145862, 2022.

Hocaoğlu Bahadır, Neriman, "Avrupa Birliği'nin İklim Değişikliği Politikaları Ve Türkiye'nin Bu Politikalara Uyumu", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2011.

Opperman, Serpil, "Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü", "Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat" kitabında bölüm, (Editör: Serpil Opperman), Phoenix Yayınları, 2012, Ankara.

Rothschild, David, "Dünya Önemlidir", Tudem Yayınları, (Levent TÜRER), 2008, İzmir.

Saunders, Dave, "Belgesel", (Çev: Ali Nejat KANYAŞ), Kolektif Yayınları, 2014, İstanbul.

Selçuk, Sefa Furkan. "Uluslararası İklim Değişikliği Anlaşmaları ve Türkiye'nin Tutumu". Ulusal Çevre Bilimleri Araştırma Dergisi 6, sy. 1 (Temmuz 2023): 9-19.

Susam, Asuman, "Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema", Ayrıntı Yayınları, 2015, İstanbul.

Woodward, John, "İklim Değişimi", Tübitak Yayınları, (Çev: Deniz CANDAŞ), 2015, Ankara.

Web Siteleri:

https://filmfreeway.com/pages/how-it-works (Erişim tarihi 24.12.2023)

https://www.greenfilmnet.org

https://iklim.gov.tr/kyoto-protokolu-i-35

https://sozluk.gov.tr (Erişim tarihi 24.12.2023)

https://surdurulebiliryasamfilmfestivali.org/hakkimizda/

https://unfccc.int/kyoto_protocol

https://www.utdanningsforbundet.no/var-politikk/strategier/union-of-education-norway--climate-change-and-sustainable-development-action-plan-20212023/

www.filmfreeway.com Festival Platformu Tarama Sonuçları

https://tls.tc/4ES4p

https://tls.tc/VDuaB

https://tls.tc/t0VVf

https://tls.tc/uMbpC

https://tls.tc/mE1YL

"ANTALYA'NIN SULARI" (1965) BELGESELİNDE MAVİ ANADOLUCULUK ETKİSİ

Pınar Akçay Demirkıran*

Doğu ile Batı arasında bir köprü olan, dahası Eski Dünya'nın kıtaları arasında bulunan Anadolu yarımadası binlerce yıldır uygarlıkların iç içe geçtiği bir coğrafyadır. Anadolu birçok kültür katmanından oluşan kentlere sahiptir. Aynı şekilde birçok kültür binlerce yıl Anadolu'da birlikte yaşamış ve Anadolu kültürünü oluşturmuştur. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Anadolu'nun bu kültür harmanı Atatürk'ün bizzat yönlendirmesiyle çeşitli alanlarda araştırmalarla incelenmeye, elde edilen bulgular yurt ve dünya kamuoyuyla paylaşılmaya başlamıştır. Anadolu'daki kültürleri bir bütün olarak benimseyen bir yaklaşım olarak

* Yönetmen & Araştırmacı, pinarakcaydemirkiran@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1398-3766

özetleyebileceğimiz Mavi Anadoluculuk telif eserlerden tercüme eserlere; roman ve hikâyeden düşün yazılarına kadar geniş bir yazınsal alanda temsil edilmiştir. Mavi Anadolu düşüncesi Türk Belgesel Sinemasında da gözlemlenmektedir. Mavi Anadoluculuk düşüncesinin temsilcilerinden Sabahattin Eyüboğlu'nun Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek ile birlikte çektiği filmler Mavi Anadolu yaklaşımını taşır. Eski Antalya'nın Suları belgesel filmi içeriği ve konunun işlenişi bakımından Mavi Anadoluculuk düşüncesinin doğrudan okunabildiği bir yapım olarak dikkat çekicidir. Bu çalışmada, Sabahattin Eyüboğlu ve Aziz Albek'in birlikte yönettiği Eski Antalya'nın Suları belgeseli ele alınmaktadır. Filmi okumak için öncelikle Mavi Anadoluculuk düşüncesini özetlemek yerinde olacaktır.

Mavi Anadoluculuk Düşüncesi

Mavi Anadoluculuk düşüncesi coğrafya temelli bir yurt yaklaşımı olarak ortaya çıkmıştır. 50'li yıllardan başlayarak edebiyat, düşün yazıları, çeviri ve belgesel sinema alanında gözlemlenen bu düşüncenin öncesine bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki Anadoluculuk fikri dikkati çekmektedir.

Bu dönemde Misak-ı Millî, millet ve vatan kavramlarının Anadolu esas alınarak yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Artık coğrafi sınırları belirli olan bir milliyetçilik düşüncesi benimsenmiş ve Türkçülük düşüncesi evrilerek Anadolu'ya yöneliş başlamıştır (Ünsal, 2020, s. 200). Buna göre coğrafi olarak Anadolu, siyasi olarak da Türkiye ifadesi, en doğru kabul edilecek anlayış olmuştur (Türk, 2017, s. 108).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet inşası sürecinde yeni devletin üzerinde kurulduğu topraklarda köklerinin olduğunu dünyaya göstermek gerekiyordu. Orta

Asya'dan göç ederek Anadolu'ya gelen Türklerin Anadolu'nun antik uygarlıklarından itibaren biriken kültürle harmanlandığını, bu kültürün bütünsel olarak Anadolu ve Trakya'ya kök saldığını ortaya koyan çalışmalar bu bağlamda önemliydi. Bu dönemde, 1931'de Türk Tarih Kurumu'nun kurulması, Birinci Türk Tarih Kongresi'nin toplanması gibi Türklerin tarihinin yabancı kaynaklardan değil de, birinci elden araştırılması için atılan önemli adımlar vardır. Ayrıca Piri Reis Haritası'nın basılması, Alacahöyük kazı raporlarının yayınlanması, 1934'te Türk Arkeoloji Enstitüsü'nün kurulması, 1936 yılında Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi'nin açılması diğer önemli gelişmelerdir. Atatürk, Anadolu uygarlıklarının kazılarla ortaya çıkarılması için arkeolojiyi önemsemesi ve destek vermiştir. Antik çağ uygarlıkları, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne ve halkına kalan bir miras olarak sahip çıkılmıştır.

Atatürk Dönemi'nde (1923-1938 yılları arasında) Türkiye topraklarında Türk bilim insanları tarafından başlatılan kazıların bütçeleri Türk Tarih Kurumu tarafından karşılanmıştır. Ahlatlıbel ve Alacahöyük kazılarının masraflarını ise Mustafa Kemal Atatürk kendi şahsi bütçesinden karşılamıştır (Ünar, 2020, s. 129-137). Erken cumhuriyet yıllarındaki bu çalışmaların devamında Mavi Anadoluculuk düşüncesinin ortaya çıkmaya başladığını görürüz.

1950 ortalarında yazar Halikarnas Balıkçısı, Klasik Filoloji öğretim üyesi Azra Erhat, Batı klasiklerini tercüme eden Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol, arkeolog-sanat tarihçisi İsmet Zeki Eyüboğlu, Faik Zeki İzer gibi isimler, "anayurt" Anadolu'ya coğrafya temelli vatan anlayışı etrafından bakan Mavi Anadoluculuk düşüncesini ortaya atarlar. Mavi Anadolucular, Atatürk'ün "Anadolu'daki bütün kültürler

bizimdir" sözünü temel alıp, bu topraktaki Eti, Frig, Yunan, Roma, Bizans, Selçuk, Osmanlı değerlerini bir bütün olarak benimserler (Uğurcan, 2015, s.16-17). Halikarnas Balıkçısı, Anadolu'nun; Mezopotamya ve Helen uygarlıkları arasındaki geçişi sağladığını, bu nedenle Akdeniz uygarlığının temellerinin Anadolu'da atılmış olduğunu savunmuştur. Bu düşüncesinden dolayı Mavi Anadoluculuk Hareketi'nin ortaya çıkmasını sağlayan öncülerden biri olarak kabul edilmektedir. Halikarnas Balıkçısı'na göre Anadolu'da uygarlıklarının bilinmesi ve onlardan kalan kültür mirasına sahip çıkılması gerekir. (Ünsal, 2020, s. 301).

Mavi Anadolucular, Batı'ya uygarlığı götüren Orta Asya'dan göç eden Türk boyları söylemi yerine Avrupa medeniyetinin kökeni sayılan Yunan medeniyetinin beşiğinin Anadolu olması savunusunu geliştirmiş ve dahil olunması gereken Batı medeniyetinin kaynağının Yunan değil, her anlamda Anadolu'da doğup geliştiğini kanıtlamaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda Anadolu'nun Eti, Yunan, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı gibi her değerini benimsemek gerekliliği tezini geliştiren Mavi Anadolucuların ilk bakışta Anadolu'nun çok yönlü kültürel mirasını sahiplenerek ötekilik konusunda resmi kültür kadar katı olmayan bir tavra yol açmışlardır (Yıldırım, 2012, s. 351).

Mavi Anadoluculuk düşüncesinin bir anlamda saha çalışması olarak değerlendirilebilecek Mavi Yolculukların ilki de Halikarnas Balıkçısı'nın Sabahattin Eyüboğlu'na gönderdiği bir mektupla başlar. 1946 yılındaki bu mektupta özetle onu ve birkaç arkadaşını güneyin güzelliklerini görmeye davet eder. Ve böylelikle Mavi Yolculukların ilki başlar.

İlk mavi yolcular Cevat Şakir Kabaağaçlı, Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Güney, onun çocukluk arkadaşı ve bacanağı Benya, Sabahattin Ali, Necati Cumalı,

avukat ve şair Fuad Ömer Keskinoğlu'dur (Bedri Rahmi Eyüboğlu, 2009). Mavi Yolculukların düzenli hale gelmesi 1957'den sonradır.

Sabahattin Eyüboğlu bu gezileri sürekli bir gelenek haline getirmiş ve bunlara 'mavi gezi' ya da 'mavi yolculuk' adını takmıştır. Mavi yolculuk yılda kimi zaman iki, kimi zaman üç gezi olarak sürdürülür ve değişik gruplarla değişik yerler gezilir, ama her gezinin başında ölüm yılı olan 1973' e kadar hep Sabahattin Eyüboğlu bulunmuştur (Erhat, 1997, s. 23-24).

Mina Urgan Mavi Yolculuklar hakkında şu bilgileri verir:

"İlk mavi yolcular Sabahattin Eyüboğlu'nun özenle seçtiği, çoğu genç aydınlardı. Sadece gezmek tozmak için değil, Ege ve Akdeniz uygarlıklarının kalıntıları konusunda bilgi edinmek ve bu arada o güzel kıyıları kendi gözleriyle görmek için katılınırdı bu gezilere. Teknemiz yüzen bir seminere dönüşürdü kimi zaman. Gerekli kitapları okuyup araştırmalarda bulunan yetkili biri, gideceğimiz yerler üstüne bir konuşma yapar; o antik kentin tapınakları, anıtları filan konusunda ön bilgi verirdi. Sonra herhangi bir vasıtaya, genellikle bir kamyona doluşup oralara giderdik" (Urgan, 2019: 61).

Aydınların bu yolculuklara katılması önemliydi. Çünkü çeşitli uzmanlık alanlarından olan yolcular gördüklerini, incelemelerini ve öğrendiklerini basın ve sanat yoluyla geniş kitlelere aktarıyorlardı. Sabahattin Eyüboğlu ilkinden itibaren Mavi Yolculuklara düzenli olarak katılmış ve bu yolculukları organize etmiştir. Bu süreçte Mavi Anadoluculuk düşüncesini de yazılarında belirgin bir şekilde işlediği görülür.

Eyüboğlu, getirdiklerimizle bizden önce yaşayanlardan aldığımızı birleştirdiğimizde, bu terkipte asıl aktif rolü Anadolu'nun oynadığını iddia eder. Bu fikirlerini en eski ile en yeni arasında benzerliklerle ispata çalışır. Yazar, başta "Bizim Anadolu" (1956), "Gelenekler Üstüne"(1954), "Halk Oyunları"

(1961), "İlyada ve Anadolu" (1962), "Halk" (1965) yazılarında Anadolu topraklarındaki insanlık tarihini kucaklar. "Bizim Anadolu" yazısı Mavi Anadoluculuk hareketinin manifestosudur adeta (Uğurcan, 2015, s. 17).

Sabahattin Eyüboğlu, "Bizim Anadolu" adlı yazısında Anadolu'nun ana yurtluğunu vurgulamaktadır. Anadolu'ya gelenlerin Anadolu'nun olduklarını söyler. Bir potada erimeye, harmanlanmaya, Anadolu topraklarıyla bütünleşmeye, yoğrulmaya vurgu yapar. Fethetmek Eyüboğlu'nun tanımında çok derin bir anlama sahiptir. Eyüboğlu'nun yazısı şöyle başlar:

"*Bu memleket niçin bizim? Dört yüz atlıyla Orta Asya'dan gelip fethettiğimiz için mi? Öyle diyenler gerçekten benimsemiyor, anayurt saymıyorlar bu memleketi. Gurbette biliyorlar kendilerini yaşadıkları yerde. Hititler, Frigyalılar, Yunanlılar, Farslar, Romalılar, Bizanslılar, Moğollar da fethetmişler Anadolu'yu. Ne olmuş sonunda? Anadolu onların değil, onlar Anadolu'nun malı olmuş. Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil. Aramızda dışarıdan gelmeler çoğunluk olsa bile-ki değil elbette-kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir*" (Eyüboğlu, 2018, s. 1).

Mavi Anadolucular gerek düşüncedeki konumları, gerekse de yarattıkları etki bakımından farklı bağlamlarda ele alınması gereken figürlerdir. Bu doğrultuda örneğin, düşünsel çerçevenin oluşum sürecinde Halikarnas Balıkçısı'nın yorumları ön plana çıkarken, teori ve pratiğin birleştiği siyasal ve kurumsal alandaki yansımalar açısından Sabahattin Eyüboğlu'na iş düşecek, yayın ve çeviri faaliyetleri sürecinde Azra Erhat ve Vedat Günyol ön plana çıkacaktır (Yıldırım, 2012, s. 246).

Mavi Anadoluculuk düşüncesini yazılarında ve kitaplarında yoğun olarak işleyen, akımın adını taşıyan Mavi Anadolu adında bir eseri de olan Azra Erhat'ın 1956 yılında yazdığı "Anadolu'yu Dile Getirmek" adlı yazısı Mavi Anadoluculuk yaklaşımını da açıklar niteliktedir:

Her gün Anadolu topraklarının altında bu tabakalaşmış uygarlıkların kalıntıları meydana çıkıyor. Bilim adamları kazılarla gün geçtikçe artan kültür malzemeleri ortaya çıkarıyorlar. Atatürk bu malzemeyi kültür olarak benimsememiz için bir çığır açtı: "Anadolu'ya gelmiş geçmiş bütün kültürler bizimdir" dedi. Hitit'ten Latin'e kadar Anadolu'nun bütün İlkçağını aydınlatmak yolunda girişilen araştırmalara geniş olanaklar sağladı. İstanbul ve Ankara Üniversitelerinde eski dil ve arkeoloji bölümleri bu amaçla kuruldu. Türk Tarih Kurumu bu amaçla hizmete açıldı. Bir yandan da çeviri işine girişildi (Erhat, 1969, s. 10-11).

Köy Enstitüleri ve Tercüme Bürosunun, Mavi Anadoluculuk düşüncesinin de içinde bulunduğu hümanist yaklaşımların ürünleri olduğu görülmektedir. Mavi Anadoluculuk düşüncesinde yer alan "Mavi"nin ise özel bir anlamı vardır. Coşar bu anlamı şu şekilde tarif etmektedir:

1950'li yıllarda yurdunu seven, ona sahip çıkan ve tanıtan kişilere "mavi" denilirdi. "Mavi Yolculuk"un temelinde de yurt sevgisi, insanların tarihlerini ve yaşadıkları coğrafyayı benimsemeleri vardır. Mavi Anadolucular, Köy Enstitüleri aracılığıyla aydınla halk arasındaki uçurumu kapatmaya çalışırlar. Sadece Batı medeniyetini referans almazlar, eğitime ve sanata önem vererek Anadolu'nun tarihine ve kültürüne yönelirler. Aydınlanmanın sadece Batı medeniyetini örnek alarak değil, halk kültüründeki (türkü, halk hikâyesi, ninni, bilmece, kilim, nakış...) Süreklilikle (özellikle resim ve müzikte) birlikte sağlanabileceğini savunurlar. Eski ve yeni arasındaki

benzerliklere değinerek geçmişle gelecek arasında bağ kurarken bir insanda bütün insanlığı görürler (Koşar, 2018, s. 84).

Mavi Anadolu düşüncesinin Türk Sinemasına yansıması da Sabahattin Eyüboğlu'nun öncülüğünde gerçekleşmiştir. Eyüboğlu ve arkadaşlarının çektiği belgesel filmler, daha sonra Aytekin (2017) tarafından kültürel hümanizma dönemi olarak tanımlanacak olan Türk Belgesel Sinemasında bir tarihsel dönemi başlatır.

Sabahattin Eyüboğlu'nun Belgesel Filmleri

Sabahattin Eyüboğlu'unun Türk Belgesel Sinemasına katkısı belgesel film çekme amacıyla bir kurumu hayata geçirmesi ile başlar. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından 1954 yılında kurulmuştur. İkili bu kurumun çatısı altında Anadolu arkeolojisi ve etnografyasını konu edinen kültür filmleri olarak tanımladıkları belgesel filmler çekmişlerdir. Film Merkezi aynı zamanda Türkiye'de belgesel film çekme amacıyla kurulan ilk kurum olarak değerlendirilmektedir. Film Merkezinin üretimleri arasında önemli bir kısmı Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek tarafından gerçekleştirilen birçok belgesel film bulunmaktadır.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin ve bünyesinde çekilen filmlerin amacı İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin tanıtım kitapçığında Sabahattin Eyüboğlu'nun yazdığı önsözde tanımlanmıştır: "Bu bölümün amacı sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmaktı" (Albek, 1976, s.5). Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'ni kurma amacı dönemin tarih araştırmaları ve arkeolojik kazılarıyla koşut gelişmiştir denilebilir. İkili İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'ni kurarken

tarih araştırmalarında elde edilen bilgileri ve arkeolojik kazılarda ortaya çıkan buluntuları müzelerin ve bilimsel çevrelerin dışına çıkartarak geniş kitlelere tanıtmayı hedeflemiştir. Nitekim bu filmler yurtdışındaki birçok festivalde gösterilmiş, çeşitli ödüller almıştır. İkili kendi yaptıkları keşifleri de belgeseller ile kayıt altına almıştır.

Eyüboğlu'nun filmografisine bakıldığında ortak çalıştığı isimler Mazhar Şevket İpşiroğlu, Aziz Albek ve Şakir Eczacıbaşı'dır. Ayrıca Eczacıbaşı Kültür Filmleri serisindeki filmlerin metin yazarlığını da yaptığı bilinmektedir.

Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ile Hitit Güneşi (1956), Siyah Kalem (1957), Surname (1957-1959), Karanlıkta Renkler (1957-1959), Anadolu'da Roma Mozaikleri (1958-1959) Anadolu Yollarında (1959), Şakir Eczacıbaşı ile Yaşamak İçin (1962), Aziz Albek ile Nemrut Tanrıları (1964), Eski Antalya'nın Suları (1965), Ana Tanrıça (1966), Karagöz'ün Dünyası (1972) belgesellerini çekmiştir.

Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun ilk filmleri olan Hitit Güneşi (1956) İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin de ilk belgesel filmidir. Film, Anadolu'da kurulmuş olan ilk imparatorluk olarak bilinen Hititleri "kültürel süreklilik" bağlamında inceler. Hititler ile günümüz Boğazköy insanının hayatı arasında bağlantılar kurar. Filmde Mavi Anadoluculuk düşüncesinin kültürel süreklilik ve Hitit uygarlığının gelişimi ve kültürel zenginliği aracılığıyla yansıtıldığı söylenebilir. Hitit Güneşi filmi 1956 yılında Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülü olan ikincilik ödülünü almıştır.

1957 tarihli Siyah Kalem adlı belgesel ise Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun Topkapı Sarayı arşivlerinde çalışırlarken keşfettikleri çizimleri konu alan bir çalışmadır. Hakkında bilgi

bulunmayan Mehmet Siyah Kalem imzalı resimler üzerine bir keşif filmi niteliği taşımaktadır. Filmin iki versiyonu bulunur. 1957'de çekilen ilk filmin ardından 1973'te Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Ünsal Yücel renkli olarak ikinci versiyonu çekmişlerdir.

Surname (1957-1959) adlı belgesel ise 1582'deki III. Murat'ın oğlunun sünnet şenliklerini anlatan Nakkaş Osman'ın Surname kitabını ele alır.

Karanlıkta Renkler (1957-1959)'de Kapadokya anlatılmakta ve ikilinin keşfettiği Saklı Kilise'nin ilk görüntüleri izleyiciyle paylaşılmaktadır. Bu belgesel film Anadolu'nun kültürel zenginliğini işlerken aynı zamanda da bir keşfi görüntülemektedir.

Anadolu'da Roma Mozaikleri (1958-1959) filMinde Antakya'daki Roma dönemi mozaiklerinde tasvir edilen günlük yaşamın izi sürülmektedir.

Anadolu Yollarında (1959) belgesel filmi Anadolu'nun birçok bölgesinde yapılan çekimlerle Anadolu'nun geleneksel yaşamını, antik çağ eserlerini, mimarisini, zanaatlarını, kent ve kırsal yaşamını ele almaktadır. Almanca olan filmin sansürden dolayı 9. Berlin Film Festivali'ne gönderilemediği bilinmektedir. Filme İstanbul Üniversitesi Film Merkezi kitapçığında da yer verilmemiştir.

Anadolu Yollarında filmindeki temel yaklaşım yine Anadolu'nun geçmiş kültürleriyle bugünkü yaşam biçimi arasındaki benzerlikleri ortaya çıkarmak, aralarında bağ kurmaktır (Aytekin, 2017, 130).

Anadolu Yollarında filminin ardından ikili tekrar çalışma şansı bulamamıştır. Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, 1960 askeri darbesi sonrasında üniversitelerden ihraç

edilen 147 öğretim üyesinin içinde yer alıyordu. Eyüboğlu üniversiteden ayrı kaldığı bu dönemde Şakir Eczacıbaşı ile 1962'de Yaşamak İçin adlı belgeseli çekmiştir. Eczacıbaşı Kültür Filmleri serisi içinde bulunan bu filmden başka aynı seride Pierre Biro'nun yönetmenliğini yaptığı filmler olan "Renk Duvarları", "Göreme", "Kırkpınar" ve "Tülü" filmlerinin metinlerini yazmıştır.

147'ler üniversiteye geri dönme hakkını elde edince Eyüboğlu da İstanbul Üniversitesi'ne kürsü başkanı olarak çağrılmış ancak bu görevi kabul etmemiş ve sadece İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki hocalığına geri dönmüştür.

Öte yandan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ile filmler çekmeye devam etmiştir. Bu kez Aziz Albek ile çalışmıştır. Eyüboğlu'nun Aziz Albek ile çektiği filmler Nemrut Tanrıları (1964), Eski Antalya'nın Suları (1965), Ana Tanrıça (1966), Karagöz'ün Dünyası (1972)'dır. Nemrut Tanrıları filmi Nemrut Dağı ve çevresi ile ilgili o döneme ait önemli belgelemelerde bulunur. Eski Antalya'nın Suları belgeselinde antik çağdaki kent ve su ilişkisi Side antik kenti üzerinden anlatılmaktadır. Ana Tanrıça filmi, Anadolu tarih öncesinden ana çağa uzanan Kibele kültünün anlatıldığı bir belgeseldir. Karagözün Dünyası, Karagöz gölge oyununun tüm aşamalarının görüntülendiği ve önemli bilgilerin kayda geçirildiği bir filmdir.

Eyüboğlu'nun İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin filmlerinin tanıtım kitapçığında yayımlanmış olan önsözündeki cümleleri filmlerdeki Mavi Anadolu yaklaşımını özetler niteliktedir:

Sabahattin Eyüboğlu'nun önsözünün son paragrafı, çekilen filmler çerçevesinde ad koymadan da olsa Mavi Anadolu düşüncesini özetler niteliktedir:

"Filmlerin hiçbirinde bir önyargıyı ispatlama, Anadolu tarihinin belli bir dönemini benimseyip ötekileri küçümseme yolu tutulmamış, putperest, hıristiyan, Müslüman bütün çağlara aynı öğrenme merakı, aynı gösterme ve değerlendirme çabasıyla bakılmıştır. Bir kiliseyle bir Osmanlı minyatür kitabı, bir roma su bendiyle bir Selçuk kervansarayı, Göreme freskleriyle Fatih albümü aynı önemle ele alınmışlardır" (Albek, 1976).

Eski Antalya'nın Suları Belgesel Filmi

Eski Antalya'nın Suları belgesel filmi Side kenti üzerinden Anadolu antik çağındaki kent ve su ilişkisini anlatırken, bir yandan da kültürel süreklilik ve Anadoluluğa vurgu yapan bir filmdir. Filmde ayrıca Side antik kentindeki restorasyonlar ve Side Müzesi'nin açılışı da belgelenmektedir.

Eski Antalya'nın Suları filminin görüntüleri filmin temasıyla koşut olarak su ile başlar. Bir şelalenin suları yakın planda gösterilirken ses kanalında sadece coşkun su sesi duyulur. Ardından Side kıyılarına vuran denizin dalgalarına geçilir. Bu sırada ses kanalındaki doğal sese büyülü, masalsı ve gizemli bir enstrümental müzik eşlik eder. Müzik ile birlikte kamera uzun bir pan hareketine başlar. Bir kıyıdan karşı kıyı görüntülenirken seslendirmen anlatmaya başlar:

"Pamfilya kıyıları Büyük Anadolu Destanının en zengin yapraklarından biridir. Adı üstünde Pamfilya. Bütün milletlerin kaynaştığı yer olmuş buralar."

Seslendirme metnindeki "Büyük Anadolu Destanı" ifadesinin Sabahattin Eyüboğlu'nun İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin kitapçığında yer alan ve merkezin amacını tanımlayan şu cümlesiyle ilintili olduğu anlaşılmaktadır: "*Bu bölümün amacı sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmaktı"* (Albek, 1976, s.5).

Pamfilya antik bölgesinin adının anlamı "ırkların ülkesi" olarak bilinmektedir ve metinde bu, bütün milletlerin kaynaştığı yer olarak açıklanır. Pan hereketi boyunca bu bölgede yaşamış birçok halkın adı sıralanır:

"Tarih öncesi Anadolulların izlerini taşıyan bu bereketli topraklarda Arzavalılar, Akhalılar, Dorlar, Lidyalılar, Helenler, Romalılar, Bizanslılar Araplar, Selçuklu ve Osmanlılar kanlarını, canlarını birbirine katmışlar."

Seslendirme metninde uygarlıkların "kanlarını, canlarını birbirine katmaları" Sabahattin Eyüboğlu'nun Mavi Anadolu düşüncesinin manifestosu olarak da kabul edilen Bizim Anadolu adlı yazısındaki ifadelerle örtüşmektedir:

"…Aramızda dışarıdan gelmeler çoğunluk olsa bile-ki değil elbette-kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi" (Eyüboğlu, 2018, s. 1).

Uygarlıkların birbirinin içinde erimesi, kaynaşmak, halleşmek, yoğrulmak ifadeleri Mavi Anadoluculuğun yaklaşımını anlatan ifadelerdir.

Filmde uygarlıklar arasından daha özele, Side'de yaşamış olan antik uygarlık anlatılmaya başladığında anlatıcı dış ses, antik çağdaki Side halkının Roma'nın egemenliğinde dahi kendi dillerini koruduklarını, kendi paralarıyla kentlerini geliştirdiklerini anlatılır. Side'nin adının eski bir Anadolu dilinde Nar anlamına geldiği de hatırlatılarak Sidelilerin Anadoluluğuna vurgu yapılır. Görsel olarak kentten görüntüler, paralardaki nar figürleri, kentteki nar rölyefi gösterilir. Bir ağaçta ortadan yarılmış taneleri göz dolduran bir nara kesmeyle geçilir.

Seslendirme metninde yer alan, antik dönemin Anadolu halkı olan Sidelilerin dillerinin bir Anadolu dili oluşu, kendi dillerini Roma İmparatorluğu'nun hakimiyetine rağmen korumaları ile ilgili anlatım aynı zamanda arka planında, sözü edilen özelliklere dayanan bir Anadoluluk övüncünü taşımaktadır.

Filmde tiyatro binasının kalıntısı üzerinden antik çağ ile Türkiye Cumhuriyeti arasında bayrak temelli bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Üzerinde ay yıldız rölyefi bulunan bir taş kalıntının görseline yer verilerek seslendirme metninde "Türk bayrağındaki ay yıldızın kaynakları üzerine ışık tutan taş Side tiyatrosunun sahne süslemesinden düşmedir." ifadesi kullanılmıştır. Söz konusu iddia bilimsel bir açıklama ile desteklenmemiş ve romantik düzlemde kalmıştır. Öte yandan antik çağdaki birçok uygarlıkta ay ve yıldız sembollerinin kullanıldığı bilinmektedir.

Belgesel, Side antik kentinde yürütülen restorasyon çalışmalarını da görüntülemiştir. Kazı ve restorasyonlar filmin çekildiği dönemde arkeolog Ord. Prof. Dr. Arif Müfit Mansel başkanlığında yürütülmektedir. Side Müzesi de bu çalışmalar sırasında kurulmuştur. Filmde hem restorasyon çalışmalar hem de Side Müzesi'nin açılışı gösterilmektedir.

Mansel bir yazısında Ragıp Devres'in kendisi gibi eski eserlere ve kazılara ilgi duyan eşi Selma Devres ile birlikte yaptıkları bir Anadolu gezisinde 1954 yılında Side kazısını ziyaret ettiklerini ve yapılan çalışmalardan edindiği iyi intiba üzerine kazılara destek olmaya başladığını, antik hamam binasını restore ederek 1962'de Side Müzesi'ni kurduğunu anlatır (Alkım, 1975).

Müzenin açılış sahnesinde Ragıp ve Selma Devres çiftinin yaptırdığı Side Müzesi'nin açılış törenine yer verilerek antik

çağ Side halkı ile günümüz insanı arasında da bağlantı kurulmaktadır. Anlatıcı ses: "*Eski Side'nin bütün kamu yapılarını şehrin zenginleri kurdurmuş. Bir zenginimiz bu eski geleneği diriltmiş nasılsa, bu müzeyi kurdurarak"* diyerek bir Anadolu kentinin kendi halkının sahip çıkmasıyla bayındır oluşunu vurgular. Side Müzesi'nin içindeki heykeller gösterilirken seslendirme metninde kültürel süreklilik ve Mavi Anadoluculuk düşüncesi net bir şekilde hissedilir:

"Bu heykeller Roma devrine ait olmakla beraber onları yaptıranlar Anadolu çocukları, yapanlarsa Anadolu ustalarıydı."

"Bu üç güzellerin efsanesi de Anadolu'dan, taşı da, sanat soluğu da."

Anadolu insanının birbirine çağlar boyu devrettiği miras filmin antik su yolu sekansında kuyular üzerinden anlatılır. Antik çağ Sidelilerinin açmış olduğu kuyuların bugün de kullanıldığı hem dış ses hem de görüntüyle birlikte anlatılır. Side'nin antik çeşmeleri yapı detayları ile gösterilir.

"Bugünkü Side köyü kazıların ve kalıntıların arasında suyunu antik kuyulardan çıkartır. Oysa bir zamanlar burası bir su şehri, bir çeşmeler cennetiydi. Bugün Roma'da örnekleri yaşayan su cümbüşlerinin türlü türlüsü vardı Side'de."

Köylerde antik çağdan kalan kuyulardan su çeken köylüler gösterilir. Ses kuşağında anlatıcı antik Anadolu ile günümüz Anadolusu arasındaki sürekliliğe dikkat çeker.

"Derin kuyularda ne çıkarsa bahtına Sidelilerin. "Kuyuların çoğu eski zamanlardan kalma. Su yolu yapılmazdan önce ya da yıkıldıktan sonra yapılmış anlaşılan."

Esasen burada su yolunun antik çağdan bugüne değişmesinden dolayı yaşanan sıkıntı verilmektedir. Bu sıkıntı içinde yine de antik çağ Anadolu insanının açmış olduğu

kuyular modern insanın imdadına koşmakta olduğu anlamı anlatıcı ses ve görüntülerle pekişmektedir.

Filmin son sekansı antik çağ insanının Side'ye Toroslardan su getirmesi ve su yolunun bugünkü susuz haline ayrılmıştır. Su yolu yıkılmıştır, bu nedenle Side'ye Toroslardan su gelmemektedir. Manavgat Çayı yatağını değiştirerek, şelale oluşturmuştur. Kamera daha dingin suları gösterir. Manavgat Çayı'nın Akdeniz'e döküldüğü yere doğru gelinir. Çayın Akdeniz'le buluşmasıyla film sona erer.

Sonuç

Mavi Anadolu düşüncesinin yazınsal eserler yanında belgesel sinema ile buluşması önemli bir gelişmedir. Eyüboğlu sinemanın etkileyici gücünün farkında olan bir bilim insanıdır ve İpşiroğlu ile birlikte uyumlu çalışmaları sinema adına meyvesini belgesel çekme amacıyla kurulan bir kurum ve Anadolu'yu anlatan bir dizi belgesel film ile vermiştir.

Mavi Anadolu düşüncesinin Anadolu'daki kültürleri kapsayıcı yaklaşımı Sabahattin Eyüboğlu'nun belgesellerinin ana eksenini oluştururken, bu filmlerin içinde Eski Antalya'nın Suları filmi Anadoluluğa doğrudan vurgu yapmasıyla dikkati çekmektedir.

Filmin metninde antik Side halkının Anadolulu olması, dilinin bir Anadolu dili olması, Roma'nın hakimiyetine karşın bir Anadolu uygarlığı olarak dilini koruması ve kentini bayındır hale getirmesi öne çıkmaktadır. Bu bağlamda dağlardaki su kaynağından su getirmeleri, su yolu yıkıldıktan önce veya sonra kuyular kazıp kentin su ihtiyacını karşılamaları ve hatta bu kuyuların çağdaş zamanda da halkın su ihtiyacını gidermesi de Anadolulu bu uygarlığın bayındırlık faaliyeti olarak alt metinde övünçle işlenmektedir.

Kültürel sürekliliğin hemen her sahnede işlendiği belgeselde kültürel süreklilik ve Anadolu kimliği birliktelik arz eder. Antik çağ Side halkının kendi kendilerine yetmeleri ve kentlerini ihya etmeleri ile Devres çiftinin eski bir hamamı restore edip müzeye dönüştürmeleri hizmeti arasında kültürel süreklilik, Sideli olmak ve Anadolulu olmak üzerinden bağlantı kurulmuştur. Roma İmparatorluğu dönemi eseri olsa da müzenin içindeki heykelleri ısmarlayanların Anadolu çocukları oldukları ve antik heykeltraşların da Anadolu ustaları oluşunun seslendirme metninde vurgulanması izleyiciye tarihe başka bir açıdan bakmayı önermektedir.

Bu yaklaşımın gerçekten söylediği, her ne kadar Side bir dönem Roma tarafından fethedilmiş olsa da bu heykelleri yaptıranlar ve yapanlar Anadolu insanıdır ve bizim bir parçamızdır. Asla kendi kimliğini yitirmemiştir. Benzer şekilde Üç Güzeller heykeli üzerinden mitolojideki Üç Güzeller Efsanesinin Anadolulu olduğuna gönderme yapar. Zira efsane Anadolu'da geçmektedir.

Görüldüğü üzere Anadolulu olmak filmde sık sık gönderme yapılan bir referans olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Antalya'nın Suları belgesel filmi Mavi Anadoluculuk düşüncesinin görsel ve metinsel bütünlük içinde filmin tamamına yayıldığı bir film olmasının yanı sıra kültürel hümanizmanın Türk Belgesel Sinemasındaki yansımasına da sinema tarihinde iyi bir örnek olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

Albek, A. (1976). *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi.* İstanbul: Matematik Araştırma Enstitüsü Baskı Atölyesi.

Alkım, U.B. (1975). Ord. Prof. Dr. Arif Müfid Mansel'in Yayınları. *Belleten, 39*(), 323-337.

Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema,* İstanbul: BSB Yayınları.

Erhat, A. (1969). *Mavi Anadolu.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Erhat, Azra. (1997). *Mavi Yolculuk 2.* İstanbul: İnkılap.
Eyüboğlu, B.R. (2009). *Mavi Yolculuk Defterleri.* İstanbul: İş bankası Kültür Yayınları.
Eyüboğlu, S. (2018). *Mavi ve Kara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Koşar, E. (2018). Mavi Anadoluculuk ve Sabahattin Eyüboğlu'na Eleştirel Bakışlar. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları.* 17., 79-86. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/461722
Türk, H. (2017). *Bir Mavi Yolcu Sabahattin Eyüboğlu.* Trabzon: Serander Yayınları.
Uğurcan, S. (2015). Sabahattin Eyüboğlu Üzerine Bir Portre Denemesi, Emel Koşar (Haz.), Sabahattin Eyüboğlu Kitabı içinde. (s.11-19).İstanbul: Mühür kitaplığı.
Urgan, M. (2019). *Bir Dinozorun Gezileri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Ünar, Ş. (2020). Atatürk Döneminde Türk Arkeolojisi. *Anasay. Sayı:11, 129-148.*
Ünsal, F. A. (2020). Türk Hümanizmi Bağlamında Mavi Anadoluculuk Hareketi. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) Kırıkkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
Yıldırım, E. (2012). Modern Cumhuriyetin Kimlik Arayışları: Kayıp Kimliğin Peşinde Mavi Anadoluculuk. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BELGESEL SİNEMADA YAPAY ZEKÂ KULLANIMI VE GÖRÜNTÜ İYİLEŞTİRME TEKNOLOJİLERİ

Murat Aytaş[*]
Nilüfer Tizcan[**]

Belgesel sinemanın tarihsel gelişimine bakıldığında teknolojinin etkisiyle sürekli bir dönüşüm içerisinde olduğu görülür. İlk belgesel filmlerin yapımından günümüze kadar, bu alanda yaşanan teknolojik ilerlemeler, belgesel film yapımını ve izleyici deneyimini kökten değiştirmiştir (Nichols, 2010). Bu evrim sürecinde teknolojinin rolü, belgesel sinemanın ifade biçimlerini ve izleyiciyle olan etkileşimini derinden etkilemiştir. Özellikle dijital çağın başlamasıyla birlikte, belgesel sinema yeni teknolojilerin etkisi altında önemli

[*] Doç.Dr, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü, mrtaytas@gmail.com ORCID ID: 0000-0 003-2744-0519

[**] Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı. nilufertizcan@gmail.com, ORCID ID:0009-0004-5579-7165

dönüşümler yaşamıştır. Günümüzde, yapay zekâ (AI) teknolojileri, film ve video düzenleme süreçlerinde önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Yapay zekâ tabanlı araçlar, video düzenleme ve post-prodüksiyon süreçlerini daha hızlı, verimli ve yenilikçi hale getirmekte, böylece film yapımcılarına ve editörlere büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Özellikle dijital çağın başlangıcı ve dijital teknolojilerin sinema sanatına entegre edilmesi, belgesel film yapım süreçlerinde devrim niteliğinde değişiklikler meydana getirmiştir (Gaudenzi, 2013).

Yapay zekâ tabanlı teknolojiler, belgesel film yapımında hem verimlilik hem de yaratıcılık açısından yeni ufuklar açmıştır. Örneğin, yapay zekâ destekli video düzenleme araçları, film yapımcılarına zaman kazandıran ve daha karmaşık hikâye anlatımı tekniklerini mümkün kılan imkanlar sunmaktadır (Bogost, 2016). Yapay zekâ ve ileri görüntü işleme teknolojileri, bu dönüşümün en önemli unsurları arasında yer almaktadır (Opgenhaffen ve d'Haenens, 2019). Bu teknolojik gelişmeler, belgesel film yapımcılarının hikâye anlatımı tekniklerinde ve izleyiciye sunulan görsel deneyimde yenilikçi yaklaşımlar benimsemelerine olanak tanımıştır. Yapay zekanın getirdiği bu yeni imkanlar, belgesel sinemasının geleceğini şekillendiren önemli faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır (Chapman, 2020). Fairfax (2021) teknolojinin sadece bir araç olmadığını, aynı zamanda sinemanın ifade biçimlerini ve ideolojik yapısını da şekillendirdiğini vurgulamaktadır.

Yapay zekâ ve görüntü iyileştirme teknolojileri, son yıllarda önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Bu alandaki gelişmeler, tıbbi görüntüleme, güvenlik sistemleri ve dijital medya gibi birçok

alanda uygulama bulmuştur. Görüntü iyileştirme teknolojileri sayesinde, eski ve kalitesi düşük görüntüler, yüksek çözünürlüklü ve estetik açıdan daha tatmin edici hale getirilebilmektedir (King, 2019). Yapay zekâ destekli renk düzeltme araçları, görüntülerin renk tonlarını otomatik olarak ayarlayarak zaman kazandırır. Bu tür araçlar, filmlerin görsel estetiğini geliştirmek için gerekli renk düzeltmelerini, manuel işlemlere göre çok daha hızlı bir şekilde gerçekleştirebilir. Ayrıca, yapay zekâ, görüntü ve ses restorasyonu gibi alanlarda da kullanılmakta, eski veya kalitesi düşük materyalleri iyileştirerek modern standartlara uygun hale getirebilmektedir. Bu çalışma yapay zekâ ve yapay zekâ destekli görüntü iyileştirme teknolojilerinin belgesel film yapımı üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır.

Belgesel Sinema ve Teknoloji

Belgesel sinemanın gelişimi, sinemanın doğuşundan bu yana gerek toplumsal ve sosyal gelişmeler gerekse teknolojik araç ve aygıtların ortaya çıkışı çerçevesinde sürekli bir dönüşüm içindedir. Bu dönüşüm teknolojik yenilikler, toplumsal değişimler ve sanatsal arayışlarla şekillenmiştir. Belgesel sinema, gerçekliği kaydetme ve yansıtma amacıyla başladığı yolculukta, zaman içinde farklı biçimler ve anlatım tarzları geliştirmiştir. Geçmişte geleneksel sanat eserlerinin insanlar üzerinde yarattığı etkinin benzerini bugün en yoğun şekilde sinemanın yarattığını söylemek mümkündür. Gerek geçmiş gerekse günümüz için sanat eserlerinin özellikle de sinemanın insanlar üzerinde yarattığı bu etkiyi açıklamak için kullanılacak ortak kavram estetiktir (Ulutaş, 2017).

Belgesel sinemanın kökenleri, sinemanın ilk dönemlerine, 1890'lara kadar uzanır. Nichols (2001) bu dönemi, sinemanın başlangıcı olarak değerlendirir ve belgesel filmlerin ilk örneklerini, günlük yaşam sahnelerini kaydeden kısa filmler olarak tanımlar. Bu dönemde, Lumière Kardeşler gibi sinema öncüleri, belgesel sinemanın temelini atmışlardır. Belgesel sinemanın ilk örnekleri, Lumière Kardeşler'in çalışmaları gibi, günlük yaşamın basit kayıtlarıydı. Bu erken dönem filmler, hareketin ve zamanın gerçekçi bir temsili olarak kabul edildi. Ancak, belgesel sinema sadece gerçekliği kaydetmekle kalmadı, aynı zamanda bu gerçekliği yorumlama ve anlamlandırma yolunda da ilerledi. Robert Flaherty'nin 1922 tarihli Kuzeyli Nanook eseri ile emeklemeye başlayan belgesel türü, sadece gerçekliği göstermekten öte, izleyiciye öykü sunmaya da başlamıştır. Belgesel filmin başlangıcı olan Flaherty'nin çalışmaları aynı zamanda doğalcı geleneğin de öncüsü olmuştur (Çöm, 2019).

Sanayi Devrimi ile fotoğraf makinesi ve sinematografın icadı her nesnenin her görünümün sınırsız sayıda seri üretimine olanak vermiştir. Teknolojinin gelişimi, belgesel sinemanın evriminde önemli bir rol oynamıştır (Koca, 2022). Belgesel sinemanın "altın çağı" olarak kabul edilen 1920'ler ve 1930'larda, belgesel sinema daha tanımlı bir biçime bürünmüş ve "gerçekçi sinema" olarak kendini göstermiştir. Grierson (1933) bu dönemi, belgesel filmin "yaratıcı gerçekliğin yorumu" olarak tanımlar ve bu dönemdeki belgesellerin, sosyal ve politik konuları işlemeye başladığını belirtir.

Özellikle sesin ve renkli filmin kullanılmaya başlaması, belgesel yapımcılarına daha geniş bir ifade alanı sağladı. 1960'lar ve 1970'lerde, taşınabilir kameralar ve senkron ses kayıt cihazları, gözlemsel belgeselciliğin, *Direct Cinema* ve *Cinéma Vérité* akımlarıyla daha katılımcı ve gözlemsel bir hale gelmiştir. Ellis ve McLane (2005) bu dönemi, belgeselcilerin daha gerçekçi ve doğaçlama yaklaşımlar geliştirdiği bir dönem olarak nitelendirir. Bu yaklaşım, belgeselcilerin konularını daha doğal ve etkileşimli bir biçimde kaydetmelerine olanak tanımıştır.

2000'lerden itibaren dijital çağın yükselmesiyle birlikte, belgesel sinemanın anlatım, estetik ve dağıtım olanakları yeni bir evreye girmiştir. Dijital teknolojilerin ve internetin yaygınlaşması, belgesel yapımını daha erişilebilir ve çeşitli hale getirmiştir. Winston (2013) bu dönemi, belgesel sinemanın dijital devrimini ve çevrimiçi platformların yükselişini vurgulayan bir dönem olarak değerlendirir. Dijital teknolojinin gelişmesi ve internetin yaygınlaşması, belgesel sinemanın sınırlarını daha da genişletmiştir. Bu dönemde, belgesel film yapımcıları sosyal medya platformları ve çevrimiçi dağıtım kanallarını kullanarak eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırma imkânı bulmuştur. Özön (1998) bu dönemi, belgesel sinemanın teknolojik ve dağıtım anlamında evrim geçirdiği bir dönem olarak tanımlar. Dijital çağın başlamasıyla birlikte, belgesel sinema yeni bir dönüşüm sürecine girdi. Dijital teknolojiler, belgesel yapımcılarına daha düşük maliyetlerle yüksek kaliteli filmler üretme imkânı sağladı. Ayrıca, internet ve sosyal medya

platformları, belgesel filmlerin dağıtımı ve erişilebilirliği açısından yeni olanaklar yarattı.

Yüksek çözünürlüklü ve 4K kameraların gelişimi, belgesellerin görsel kalitesini artırmıştır. Film yapımcıları, artık konularını daha net ve detaylı bir şekilde yakalayabiliyor, böylece izleyicileri konunun dünyasına daha derinlemesine dahil edebiliyorlar. Gelişen teknoloji, belgesel sinemanın estetik ve anlatım biçimlerini de değiştirmektedir. Kara (2019) çalışmasında, dijital teknolojilerin belgesel sinemanın görsel ve işitsel dili üzerindeki etkilerini vurgulamaktadır. Bu değişim, özellikle görüntü kalitesindeki artış ve post prodüksiyon süreçlerinin kolaylaşmasını içermektedir. Teknolojik gelişme sinemanın duyumsal etkinliğini güçlendirmiş, ifade araçlarını zenginleştirmiş ve yönetmenin anlatımına katkıda bulunmuştur (Koca, 2018).

Teknolojik gelişmeler, belgesel sinema alanında hikâye anlatımını da önemli ölçüde dönüştürmüştür. Sinema, yapısı gereği endüstri niteliği gösteren bir sanat olduğundan bu noktada teknolojiyle ilişkisi ekseninde diğer sanat dallarından ayrılır (Kazaz ve Pala, 2020). Bu dönüşüm, üretim süreçlerinden izleyici deneyimine kadar bir dizi yeniliği beraberinde getirmiştir. Günümüzde belgesel sinema, geleneksel anlatımların yanı sıra interaktif ve transmedya projeler gibi yenilikçi yaklaşımları da içermektedir. Belgeselciler, hikâye anlatımı ve görsel ifade konusunda sürekli yeni yollar denemekte, izleyicileri sadece bilgilendirmekle kalmayıp, aynı zamanda duygusal ve zihinsel olarak da etkilemeyi amaçlamaktadırlar. Rogers, *Önce Hikâye Sonra*

Teknoloji (2020) isimli çalışmasında etkileşimli belgeseller(I-Docs) konseptini ele alarak ve bu belgesellerin, geleneksel belgesel film yapımı ile dijital teknolojilerin güçlerini nasıl birleştirdiğini incelemiştir. İzleyicilerin kararlarına göre sonuca etki edebildiği ve algoritmik yapıda olan etkileşimli belgesellerin izleyicileri hikâyenin bir parçası haline getirerek, onları katılımcı, yaratıcı ve işbirlikçisi yapma potansiyeline sahip olduğunu ifade eder.

Akıllı telefonlar ve tabletler hem film yapımı hem de izleme deneyimi açısından önemli araçlar haline gelmiştir. Mobil cihazlarla çekilen belgeseller, gerçek zamanlı ve yerinde hikâye anlatımı sağlamaktadır. Drone teknolojisi, belgesel yapımcılarına daha önce erişilemeyen açılardan havadan çekimlerde devrim yaratarak, belgesel film yapımcılarına yeni ve etkileyici bir bakış açısı sunmuştur, bu da görsel anlatımı zenginleştirmiştir. Drone çekimleri, manzaraları, vahşi yaşamı ve olayları yüksekten göstererek hikâye anlatımına bambaşka bir boyut kazandırmıştır. Teknolojinin belgesel sinemaya etkisi, sadece prodüksiyon süreçleriyle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda dağıtım ve erişim yollarını da dönüştürmektedir. İnternet ve çeşitli dijital platformlar, belgesel filmlerin daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamakta ve bu dağıtım kanallarının çeşitlenmesine yol açmaktadır (Özkan, 2019). İnternet ve sosyal medya platformları, belgesel filmlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Çevrimiçi platformlar, geleneksel yayın ve sinema salonlarına alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum, belgesel filmlerin sosyal etkisini ve

erişilebilirliğini arttırmakta, farklı kültürel ve sosyal konuların daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır.

Belgesel sinemanın teknoloji çerçevesindeki içerik, biçim ve dağıtıma dayalı dönüşümü, dijitalleşme ve yeni medya araçlarının gelişimi ile yakından ilişkilidir. Teknolojinin ve hareketli videoya dayalı dijital platformların çeşitlenmesi sayesinde daha geniş bir hikâye anlatıcı kitlesi oluşmuş ve ticari ağların belgesel üretimine ilgisi de artmıştır (Chattoo, 2020). Teknolojik alanlarda yaşanan tüm bu hızlı değişim süreçleri belgesel filmlerin yapımı ve sunumu üzerinde büyük etkiler yaratmaktadır. Yılmaz (2018) belgesel sinemanın teknolojiyle olan ilişkisini, dijitalleşme sürecindeki dönüşümler üzerinden incelerken, belgesellerin teknolojik araçlardan nasıl etkilendiğine dikkat çeker. Özellikle dijital kameralar, kurgu yazılımları ve internetin yaygınlaşması, belgesel film yapımcılarının hikayelerini daha etkili bir şekilde anlatmalarına olanak sağlamaktadır (Demir, 2020). Dijital kameralar ve düzenleme yazılımları, belgesel film yapımını daha erişilebilir ve maliyet etkin hale getirmiştir. Bu, bağımsız film yapımcıları ve amatörler için belgesel yapımını kolaylaştırmıştır. VR (ing. virtual reality) ve AR (ing. augmented reality) teknolojileri, izleyicilere daha sürükleyici ve etkileşimli deneyimler sunarak belgesel sinemanın sınırlarını genişletmektedir. Sanal gerçeklik teknolojileri belgesel sinema da hikâye anlatımını dönüştürmeye başlamıştır. VR teknolojisi, gerçeği daha sürükleyici, kuşatılmış ve etkileşimli bir şekilde aktarmak için belgesel filmlerinde

kullanılmakta ve bu sayede izleyici deneyimleri derinleştirilmektedir (Pomianowska, 2018).

Ramazanova ve Abikeyeva (2022) tarafından yapılan bir çalışmada, dijital teknolojinin belgesel anlatılarına sunduğu fırsatlar incelenmiştir. Çalışma, dijital kayıt ve arşivleme, modern film teknolojileri, internet ve iletişim akışlarının genişlemesi gibi faktörlerin, belgesel sinemanın hem içerik oluşturma yöntemlerini hem de sunum ve tüketim koşullarını nasıl değiştirdiğini ele almaktadır. Ayrıca, yazarlar, yaratıcı belgesellerin, oyun ve belgesel sinemanın hibrit bir formu olarak ortaya çıktığını ve sanatsal bir formda güncel ve küresel gündemi nasıl yansıttığını tartışmaktadır.

Yapay zekâ ve makine öğrenmesi gibi yeni teknolojilerin belgesel yapımcılığına entegrasyonu, bu alanda yeni tartışmaları da beraberinde getirmektedir (Aydın, 2021). Cronin (2023) *Yapay Zekâ ve Belgesel Film Yapımı: Etik Çıkarımlar ve Hikâye Anlatımındaki Gelişmeler* isimli çalışmasında yapay zekanın belgesel film yapımındaki etkisi, belgesel film yapımında yapay zekanın kullanımının etik etkileri ve hikâye anlatımına getirdiği yenilikleri incelenmiştir. Yapay zekanın veri analizi, otomatik transkripsiyon ve çeviri, görüntü ve konuşma tanıma gibi güçlü araçlar sunarak hikâye anlatımını geliştirdiği, üretimi kolaylaştırdığı ve değerli veri içgörüleri sağladığı ifade edilmektedir. Belgesel sinemanın bu sürekli değişen ve gelişen doğası, onu sadece bir film türü olmaktan çıkarıp, toplumsal gerçekliklerin ve insan deneyimlerinin derinlemesine keşfi için güçlü bir araç haline getirmiştir. Bu

evrim süreci, belgesel sinemanın geleceğinin de ne kadar zengin ve çeşitli olacağının bir göstergesidir.

Yapay Zekâ ve Film Yapımı

Günümüzde, yapay zekâ (AI) teknolojileri, film ve video düzenleme süreçlerinde önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Yapay zekâ tabanlı araçlar otomatik video montajı, görüntü iyileştirme ve sahne seçimi gibi seçeneklerle i film yapım süreçlerini daha hızlı, verimli ve yenilikçi hale getirmekte, böylece film yapımcılarına ve editörlere büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Örneğin, yapay zekâ tabanlı algoritmalar, çekimlerin en etkileyici kısımlarını seçerek editörlerin iş yükünü azaltabilir. Bu süreç, özellikle belgesel ve haber prodüksiyonlarında, geniş çekim materyallerinden en uygun sahnelerin seçilmesinde büyük bir zaman tasarrufu sağlamaktadır.

Yapay Zekâ teknolojilerinin temelleri, bilgisayar bilimleri, matematik ve mühendislik disiplinlerinin kesişme noktasında yer almaktadır. Yapay zekanın temel taşı olan algoritmalar ve veri işleme teknikleri, son yıllarda hızla gelişmiş ve çeşitli alanlarda uygulama bulmuştur. Yapay Zekâ ve Makine Öğrenmesi (ing. machine learning), günümüz teknolojisinde merkezi bir öneme sahip olan konseptlerdir. Yapay zekâ, makinelerin insan zekasını taklit etme yeteneğini ifade ederken, makine öğrenmesi ise bu makinelerin deneyimlerden öğrenerek performanslarını iyileştirmesini tanımlar (Russell & Norvig, 2016). Bu teknolojiler, özellikle makine öğrenmesi ve derin öğrenme (ing. deep learning) gibi alt dalları içermekte ve bu dallar, yapay zekanın pratik uygulamalarında merkezi bir

rol oynamaktadır (Goodfellow, Bengio, ve Courville, 2016). Makine öğrenmesi, yapay zekanın uygulamalı bir alt dalı olarak görülebilir. Bu disiplin, veri setlerinden otomatik olarak öğrenme ve bu öğrenmeyi tahmin veya karar verme süreçlerinde kullanma prensiplerine dayanır. Makine öğrenmesi, veriler üzerinden öğrenme ve bu öğrenme sürecini otomatize etme yeteneğini ifade eder (Alpaydin, 2020). Bu süreç, özellikle büyük veri setlerinin analizi ve anlamlandırılmasında kritik bir öneme sahiptir. Derin öğrenme, makine öğrenmesinin daha karmaşık bir alt dalıdır ve yapay sinir ağları aracılığıyla, insan beyninin öğrenme süreçlerini taklit etmeye çalışır (LeCun, Bengio, ve Hinton, 2015). ML, süpervize (gözetimli), unsupervised (gözetimsiz) ve reinforcement (pekiştirmeli) öğrenme olmak üzere üç ana kategoriye ayrılır (Sutton & Barto, 2018). DL, özellikle görsel ve işitsel verilerin işlenmesi, doğal dil işleme ve karmaşık desen tanıma problemlerinde devrim yaratmıştır (Hinton ve ark., 2012). Yapay zekanın bu temel bileşenleri, özellikle son on yılda, bilgisayarla görü, doğal dil işleme ve tahmin analizi gibi alanlarda devrim niteliğinde ilerlemeler sağlamıştır (Jordan & Mitchell, 2015). Bu ilerlemeler, yapay zekanın sadece akademik bir ilgi alanı olmaktan çıkıp, günlük yaşamımızın bir parçası haline gelmesine yol açmıştır.

Yapay zekâ, tasarımcılara bilişsel yetenekleriyle destek olarak, metni anlama, sesleri duyabilme, görüntüleri tanıma ve hatta engellerin etrafında mükemmel bir şekilde hareket etme yeteneğine sahip makineleri içeren bir terimdir. Bu yetenekler, Gmail'in bir sonraki hareketini önerme, Facebook'un

fotoğrafları analiz ederek kişileri etiketleme ve Siri'nin sesli komutları algılayarak yanıtlar oluşturma gibi uygulamalarda görülebilir. Bu durum, tasarımcı olmadan yapay zekâ kodları kullanılarak logo oluşturmanın, web sitelerinde tasarım yapmanın mümkün hale gelmesine olanak tanır. Ancak, bu durum eserlerin tasarım açısından yaratıcılığı ve özgünlüğü konusunda tartışmalara neden olabilir (Karaata, 2018). Yapay zekâ, grafik tasarım endüstrisinde işleri devralma endişelerine neden olurken, diğer taraftan işleri kolaylaştırmıştır. Günümüzde grafik ve yapay zekâ arasındaki ilişkinin büyük ölçüde arttığı ve uygulamalarının yaygın olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Tasarımcıların yüksek yaratıcılık ve hızla tasarım sürecini tamamlamaları hayati önem taşımaktadır. Yerel tasarım yöntemleri ile yapay zekâ odaklı tasarım yöntemleri arasındaki fark, istenen tasarımı elde etmek için kullanılan süreç ve araçlardır. Yapay zekâ sayesinde tasarım geçmişi olmayan herhangi bir kişi, bugün bir logo veya web sitesi oluşturabilir (Sindhura ve Abdul, 2021). Yapay zekânın tasarım düşüncesinin temel ilkelerini etkilemediğini gözlemleyebiliriz. Aksine, yoğun tasarım süreçlerinin geçmiş sınırlamalarının üstesinden gelmemize yardımcı olabilir. Geleneksel olarak tasarımcılar tarafından yürütülen problem çözme görevleri artık hacim ve hız sınırlaması olmaksızın otomatikleştirilmiştir. Yapay zekâ, tasarımcıdan farklı bir şekilde, daha karmaşık, problemli işlerde daha basit yollardan çözüme ulaşabilme imkânı sunmaktadır (Verganti, Vendraminelli ve Iansiti, 2020).

Günümüz bilgi teknolojisiyle entegre edilen yapay zekâ, yazılı metinleri konuşma diline çevirme, endüstriyel uzman sistemleri, görsel ve işitsel tanıma yeteneklerine sahip endüstriyel medya içerikleri ve yapay sinir ağları gibi bileşenleri içerir (Kim, 2018). Yapay zekâ ve makine öğrenmesi, çağımızın en önemli teknolojik gelişmeleri arasında yer almakta ve sağlık, finans, otomotiv, eğitim, sanat ve sinema gibi pek çok sektörde yenilikçi çözümler sunmaktadır

Sanat, insanlık tarihinin en temel yapı taşlarından biri olarak yapay zekâ teknolojisinin etkisiyle yeni bir yöne evrilmektedir. Yeni teknolojilerin etkisiyle, sanatçıların bakış açısıyla biçimlenen farklı sanat akımları ortaya çıkmaktadır. Teknoloji ile birlikte, resim, müzik ve sinema alanlarında yapay zekâ teknolojileriyle birlikte eserlerde çeşitli değişiklikler gözlemlenmektedir. Yapay zekâ, sanatçı olmadan da çeşitli sanat eserleri ortaya koyabilir (Güney ve Yavuz, 2020). Basit bir teknik araçtan çok daha fazlasını gerektiren günümüzde sanat eseri yaratma süreci, yapay zekânın etkisiyle yaratım düşüncesinin yeniden şekillendirilmesini gerektirebilir (Shen ve Yu, 2021). Görsel kültür, sembolik düzen içinde benzer şekilde konumlandırılır, düzen ve düzenlemeler tarafından yönetilir (Koca ve Ulutaş, 2020). Yapay zekaya dayalı yeni görsel kültür anlayışında üreticinin konumu algoritma ve kodlarla sanatı şekillendirici bir rol oynamaya başlamıştır.

Yapay zekâ, sinema endüstrisinde de hızla gelişen ve dönüştürücü bir rol oynamaktadır. Yapay zekâ teknolojileri, film yapım süreçlerini, görsel efektleri ve seyirci deneyimlerini yeniden şekillendirmektedir. Cardero ve Moreno (2023),

sinema görüntülerinin Makine Öğrenimi tabanlı yazılımlar kullanılarak nasıl dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün estetik, gerçeklikle olan anlamsal ilişkisi ve ontolojisi üzerindeki etkilerini incelemiştir. Bu çalışma, yapay zekanın sinema görüntüsü teorisindeki yerini ve bu yeni mutasyonun teorik gelenekle olan ilişkisini tartışmaktadır.

Pradeep ve arkadaşları (2023) tarafından yapılan bir çalışmada, AI'nin çağdaş sinemadaki anlatı, prodüksiyon teknikleri, görsel efektler ve seyirci deneyimleri üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bu çalışma, sinematografi, düzenleme, görsel efektler ve post-prodüksiyon gibi alanlarda AI uygulamalarını ve bu teknolojilerin yaratıcılığı, verimliliği ve görsel estetiği nasıl iyileştirdiğini vurgulamaktadır. Örneğin, yapay zekâ destekli renk düzeltme araçları, görüntülerin renk tonlarını otomatik olarak ayarlayarak zaman kazandırır. Bu tür araçlar, filmlerin görsel estetiğini geliştirmek için gerekli renk düzeltmelerini, manuel işlemlere göre çok daha hızlı bir şekilde gerçekleştirebilir. Ayrıca, yapay zekâ, görüntü ve ses restorasyonu gibi alanlarda da kullanılmakta, eski veya kalitesi düşük materyalleri iyileştirerek modern standartlara uygun hale getirebilmektedir.

Traparic, Larabi ve Bellatreche (2023), sinema için otomatik içerik oluşturma üzerine bir çalışma yapmışlardır. Bu çalışma, AI'nin sinema içeriğinin oluşturulmasında nasıl kullanılabileceğini ve bu sürecin otomatikleştirilmesinin potansiyelini göstermektedir. Yapay zekanın video düzenleme ve post-prodüksiyon süreçlerindeki kullanımı, aynı zamanda yaratıcı ifadenin yeni yollarını da açmaktadır. Örneğin, yapay

zekâ destekli efektler ve animasyonlar, daha önce mümkün olmayan görsel efektlerin yaratılmasına olanak tanımaktadır.

Belgesel hikâye anlatımında yapay zekâ araçlarının kullanımı, film yapımcılarına yeni ve yenilikçi yollar sunarak, belgesel yapımlarını zenginleştirmektedir. Bu araçlardan bazıları şunlardır (Desktop Documentaries, 2021; Farland ve Tardif, 2023):

A.I. İmaj Üretimi: MidJourney ve DALL-E gibi araçlar, yüksek kaliteli orijinal görüntüler oluşturarak belgesel film fikirleri ve konseptlerin geliştirilmesinde yardımcı olur. Bu araçlar, film ekiplerine, potansiyel yatırımcılara veya fonlama tekliflerinde görsel konseptler oluşturmada kullanılmaktadır.

Metin Tabanlı Senaryo Üretimi: OpenAI ve ChatGPT, metin komutlarıyla senaryo veya film taslaklarının oluşturulmasına yardımcı olur. Bu araçlar, fikirlerin hızla hayata geçirilmesini sağlayarak senaryo yazım sürecini kolaylaştırır. Yapay zekâ senaryo yazımın tüm süreçlerinde dijital bir asistan gibi işlev görür.

NVIDIA Canvas: Bu araç, inanılmaz sanat üretimi ve harita boyama yetenekleriyle sahnelerin genişletilmesinde veya değiştirilmesinde kullanılabilir. Bu, özellikle belgesel film yapımcıları için oldukça faydalıdır.

A.I. Seslendirme Oluşturma: Voice.ai veya Murf.ai gibi araçlar, insan sesine benzer seslendirmeler üreterek videoların ve filmlerin anlatılmasında kullanılmaktadır. Bu, özellikle taslak ve ham kesimler için oldukça önemlidir.

Müzik Oluşturma: Amper Music, Loudly ve AIVA gibi araçlar, filmler için müzik veya ses efektleri üretmede kullanılmaya başlanmıştır. Bu araçlar, belgesel filmlerin ses düzenlemesi ve müzikal atmosferini zenginleştirme potansiyeline sahiptir (Desktop Documentaries, 2021)

Murf: 100'den fazla yapay zekâ sesine sahip olan bu araç, etkileyici duygusal konuşma stilleri ve ses/metin girişi desteği ile film ve videoların seslendirilmesinde kullanılabilir.

Adobe Sensei: Adobe Creative Cloud'un bir parçası olan bu yapay zekâ ve makine öğrenme teknolojisi, görüntü düzenleme ve tasarımda kullanılarak filmlerin görsel kalitesinin artırılmasına yardımcı olur.

Canva: Yapay zekâ destekli şablonlar ve düzenleme önerileri ile film ve belgesel afişleri, tanıtım malzemeleri gibi görsel tasarımların hızlı ve etkili bir şekilde oluşturulmasını sağlar.

Magisto ve Adobe Premiere Pro: Bu yapay zekâ destekli video düzenleme yazılımları, profesyonel görünümlü videolar oluşturmak için gerekli araçları sunar. Özellikle Adobe Premiere Pro, akıllı araçlarla video düzenleme sürecini kolaylaştırır (Farland ve Tardif, 2023).

Her geçen gün ortaya çıkan yapay zekâ destekli metin ve görsel üretme uygulamaları film yapımının çeşitli süreçlerinde pek çok farklı şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Yapay zekanın ağırlıklı olarak kullanılmaya başlandığı bir diğer alan ise belgesel film yapımlarıdır. Belgesel film yapımları için oldukça önemli olan arşiv görüntüleri, eski videolar ve

fotoğraflar gibi düşük kalitedeki görüntüler yapay zekâ destekli görüntü iyileştirme araçları sayesinde restore edilebilmektedir.

Belgesel Sinemada Yapay Zekâ Kullanımı ve Görüntü İyileştirme

Tarihsel olarak ekranın evrimine bakıldığında, görüntü yüzeyinin sadece teknolojik bir değişime uğramadığı, aynı zamanda bu teknolojik değişimin toplumsal ve kültürel bir dönüşümle iç içe geçtiği gözlemlenecektir (Altunay, 2012). Yapay zekâ teknolojisinin yarattığı teknolojik devrim aynı zamanda toplumsal alanda ve sanatsal üretim pratiklerinde de büyük değişime yol açmıştır. Bir sinema eseri, görsel-işitsel gösterimin tüm imkanlarına sahiptir bu nedenle film izleme eylemi diğer sanatlar ile gerçekleştirilen karşılaşmalardan daha yoğundur (Ulutaş, 2022). Görsel ve işitsel açıdan oldukça oldukça yoğun olan bu deneyimin üretim süreçlerine yapay zekâ algoritmaları eklemlenmeye başlamıştır. Yapay zekâ destekli film yapımı, son yıllarda sinema endüstrisinde dikkat çekici bir trend haline gelmiştir. Bu trend, teknolojinin gelişimi ve yapay zekanın yaratıcılık süreçlerine entegrasyonu ile belgesel sinemasının yeni bir boyut kazanmasına yol açmıştır.

Yapay zekâ ve görüntü iyileştirme teknolojileri, son yıllarda hızla gelişen ve birçok disiplini etkileyen alanlardır. Yapay zekâ, özellikle derin öğrenme yöntemleri kullanarak, görüntü ve video işlemede önemli iyileştirmeler sağlamaktadır. Bu alanlardaki gelişmeler, akademik çalışmalarda da yoğun bir şekilde ele alınmaktadır. Yapay zekâ tabanlı görüntü iyileştirme teknolojileri, düşük çözünürlüklü görüntülerin

kalitesini artırarak, daha net ve ayrıntılı görüntüler elde etmeyi mümkün kılar. Wang ve arkadaşlarının (2020) çalışmasında, derin öğrenme tabanlı süper çözünürlük tekniklerinin etkinliği üzerine yapılan deneysel analizler sunulmuştur. Bu çalışma, yapay zekanın görüntü kalitesini nasıl iyileştirdiğine dair önemli bulgular içermektedir. Gelişen yapay zekâ görüntü işleme araçları eski görüntülerin revizyonunda önemli işlev görmekte ve eski görüntülerin renklendirilmesinde kayda değer gelişme sağlamıştır.

Yapay destekli görüntü ve ses işleme teknolojileri, tarihi veya kalitesi düşük görüntülerin restorasyonu ve iyileştirilmesi konusunda etkili çözümler sunmaktadır (Jones & Lee, 2018). Yapay zekâ destekli görüntü iyileştirme teknolojileri, düşük çözünürlüklü veya eski görüntülerin kalitesini artırarak daha net ve detaylı görüntüler elde etmeyi sağlar, bu da özellikle belgesel yapımı, tarihi belgeler, arşiv görüntüleri, eski video ve fotoğrafların restorasyonunda büyük bir öneme sahiptir. Otomatik işleme ve verimlilik sayesinde görüntülerdeki hatalar ve bozulmalar yapay zekâ tarafından tespit edilip düzeltilebilir. Dijitalleştirilmiş ve iyileştirilmiş görüntüler, araştırmacılara, tarihçilere ve genel kullanıcılara daha kolay erişim sağlar ve dijital arşivlerin oluşturulması ve yönetilmesinde önemli bir rol oynar. Yapay zekâ destekli görüntü iyileştirme teknolojileri, sinema endüstrisindeki görsel efektlerin kalitesini artırmada önemli bir rol oynamaktadır. Bu teknolojiler, film yapım sürecinde daha gerçekçi ve etkileyici görsel içerikler oluşturulmasına olanak tanımaktadır

Kopuz (2022), *Grafik Tasarımın Geleceğinde Yapay Zekâ Programları* adlı Yüksek Lisans tezinde, 50 adet görüntü işlemede kullanılan Yapay Zekâ aracını incelemiş ve yapay zekâ teknolojisinin sürekli iyileştirilmesi ve çeşitli teknoloji ve algoritmaların üretilmesi sayesinde bilgisayar destekli sanat ve el sanatları tasarımını daha kullanışlı ve verimli hale getirdiğini ifade etmiştir. Kopuz (2022) bu çalışmada Adobe Photoshop'un "Neural Filters" adlı aracını almış ve "Renklendirme özelliğiyle siyah-beyaz fotoğrafları yeniden renklendirmeye yarayan bu işlemi yaparken yapay zekâ, mekânı, objeyi veya manzarayı otomatik algılayarak ona uygun renkler seçerek gerçekleştirmektedir. Yapay zekâ sayesinde bu işlem oldukça pratik bir hale gelmiştir." ifadesini kullanmış ve aşağıdaki Görsel 1' i örnek vermiştir.



Görsel 1. Adobe Photoshop Neural Filters Renklendirme seçeneğinin görüntüsü

Kopuz (2022) aynı çalışmada video görüntü kalitesi yükseltilmesi alanında tasarımcılar için yapay zekâ ile geliştirilmiş bir tasarım programı olan Topaz Labs'ı ele almıştır. Topaz Labs uygulamasının içindeki yapay zekâ programı Topaz Studio, Mask AI, Adjust AI, Gigapixel AI, Denoise AI, Sharpen AI, JPEGtoRAW AI ve Video Enhance AI olmak üzere 8 adet farklı yapay zekâ destekli program bünyesinde

barındırdığını ifade etmiştir (Kopuz, 2022). Bunlardan bazılar ve ortaya koyduğu yetenekler şunlardır;

Adjust AI; Adjust AI, aynı zamanda Topaz Studio ile entegre çalışabilen bir eklentiye sahiptir. İçerdiği özel eklentilerle, fotoğraf sanatçılarına ve tasarımcılara çeşitli kolaylıklar sunan bir dizi özelliğe sahiptir. Bu program, yapay zekânın makine öğrenimi gücünden faydalanarak eski ve solgun fotoğraflara canlı ve taze bir görünüm kazandırma yeteneğine sahiptir. Fotoğraftaki renkleri, gölgeleri ve ayrıntıları değiştirerek etkileyici sonuçlar elde edebilir. Aynı zamanda, Topaz Studio programıyla olduğu gibi Adobe'nin Photoshop ve Lightroom programlarıyla da eklenti olarak çalışabilir.



Görsel 2. ADJUS AI: Yapay zekânın solgun fotoğrafları canlandırma performansı.

Gigapixel AI: Topaz Labs tarafından geliştirilen bu program, adından da anlaşılacağı gibi düşük kaliteli fotoğrafları ve videoları yüksek kaliteli hale getirme yeteneğine sahiptir. Derin öğrenime dayalı olarak geliştirilen yapay zekâsı, farklı alanlardan (portreler, manzaralar, mimari ve diğer görseller) birçok görselle eğitilmiştir. Gigapixel AI, düşük çözünürlüklü dosyalardaki ayrıntıları ve yapıları tanıyabilir,

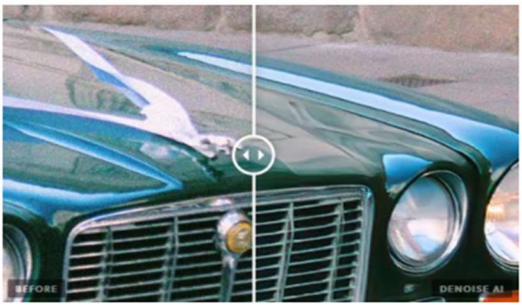
orijinal ayrıntıları koruyarak görüntüleri 6 kata kadar yeniden boyutlandırabilir ve böylece daha keskin, daha net ve yükseltilmiş görüntülere dönüştürebilir (Kopuz, 2022).



Görsel 3. Gigapixel AI Yapay zekânın görsel kaliteyi artırma performansı.

DeNoise AI: Topaz Labs tarafından geliştirilen DeNoise AI uygulaması, yapay zekâ destekli bir çözümdür. Bu uygulama, fotoğrafçılara ve stok fotoğraf alanında çalışan tasarımcılara birçok avantaj sağlamaktadır.

Gürültü azaltma teknolojisi uzun bir süre boyunca aynı kalmıştı, ancak DeNoise AI, temel olarak derin öğrenme adı verilen yeni bir yaklaşımı benimsemektedir. Milyonlarca görüntüden oluşan öğrenme sürecinin ardından, DeNoise AI gerçek görüntü ayrıntılarını ve gürültüyü doğru bir şekilde ayırt edebilir. Bu, birkaç yıl önce mümkün olmayan bir şeydi. DeNoise AI, günümüzde görüntü detaylarını kurtarmanın yanı sıra görseldeki gürültüyü de kaldırma imkânı sunmaktadır (Topazlabs, 2021). Ayrıca, DeNoise AI, Topaz Labs'ın diğer uygulamaları gibi Adobe'nin Photoshop ve Lightroom ile uyumlu bir yapıya sahiptir.



Görsel 4. DeNoise AI Topaz Labs web sitesindeki DeNoise AI uygulamasının performansı.

Sharpen AI: Topaz Labs'ın bir diğer yazılımı olan Sharpen AI, yapay zekâ yardımıyla bulanık görselleri netleştirir. Bu program, Topaz Studio, Photoshop ve Lightroom eklentileri olarak da kullanılabilir. Gerçek keskinlik, yumuşaklık ve bulanıklık eksikliği ile ilgilidir. Geleneksel keskinleştirme araçları, kenarları daha parlak hale getirerek bu eksikliği simüle etmeye çalışır, ancak sorunun gerçek kaynağını düzeltmez. Sharpen AI, üç farklı bulanıklık türünü hedefleyerek çok daha doğal sonuçlar elde etmeye çalışır (Topazlabs, 2021). Yapay zekâ desteği, hareket, odak ve yumuşaklık gibi üç farklı görsel bozukluğun üstesinden gelerek net ve düzeltilmiş görüntüler elde etmeye olanak tanır.



Görsel 5. Topaz Labs web sitesindeki Sharpen AI uygulamasının performansı.

Video Enhance AI: Tasarımcılar için video düzenleme süreci genellikle oldukça zahmetli bir iştir. Topaz Labs tarafından geliştirilen bu yapay zekâ destekli program, videoları netleştirme konusunda büyük kolaylık sağlamaktadır. Program, videoları HD seviyesinden 8K seviyesine yükseltebilme yeteneğine sahip olmasının yanı sıra, videolardaki gürültüyü azaltabilme, sıkıştırılmış veya bozulmuş videolardaki ayrıntıları gerçekçi bir şekilde geri getirebilme, video içeriğindeki titremeleri ortadan kaldırabilme, video içindeki kare sayısını arttırabilme ve ağır çekim efektleri oluşturabilme gibi özelliklere de sahiptir. Binlerce video üzerinde eğitilen bu yapay zekâ programı, derin öğrenme ve makine öğrenme yeteneklerini kullanarak etkileyici sonuçlar elde edilebilmektedir. Windows ve Mac işletim sistemlerinde bağımsız olarak kullanılabilen bu son derece kullanışlı uygulama, tasarımcılar için büyük bir yardımcıdır.



Görsel 6. Topaz Labs web sitesindeki Video Enhace AI uygulamasının performansı

Yukarıda sözü edilen pek çok farklı yapay zekâ destekli görüntü iyileştirme uygulamaları kullanılarak düşük

çözünürlüklü görüntü restore edilebilmiş ve renklendirilmektedir. Bu tür uygulamalar, eski görüntüleri yapay zekâ yardımıyla yüksek çözünürlüğe çevirerek, tarihi olayları ve dönemleri modern izleyicilere daha çekici bir biçimde sunmayı başarır.

Belgesel sinema, tarihinin çeşitli dönemlerinde teknolojik yeniliklere tanıklık etmiş ve bu yeniliklerden etkilenmiştir. Yapay Zekâ ve ilgili teknolojilerin gelişimi, belgesel film yapım süreçlerinde önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Chapman ve Czarnecki (2020) bu teknolojik ilerlemenin, belgesel film yapımcılarına hikâye anlatımı ve görsel sunumda yeni imkanlar sunduğunu belirtmektedirler. Yapay zekâ tabanlı araçlar, belgesel yapımcılarına veri analizi, sahne düzenleme ve hatta otomatik metin yazarlığı gibi alanlarda destek olmaktadır (Smith, 2021). Belgesel film yapımı, yapay zekâ teknolojilerinin gelişimi ile birlikte yeni bir evreye girmiştir. Yapay zekâ, belgesel yapımcılarına derinlemesine araştırma, veri analizi, görsel efektler ve hatta senaryo yazımı gibi alanlarda destek sağlamaktadır. Özellikle, yapay zekâ destekli belgeseller, karmaşık konuları daha anlaşılır ve etkileyici bir şekilde sunma potansiyeline sahiptir.

Yapay zekâ ve makine öğrenmesi teknolojilerinin kullanımı, belgesel yapımcılarına, özellikle büyük veri setlerini analiz etme ve bu verilerden anlamlı hikayeler çıkarma konusunda yeni kapılar açmaktadır (Brown ve Green, 2019). Örneğin, çeşitli sosyal medya platformlarından elde edilen büyük veri setlerini analiz ederek, belirli sosyal ve kültürel trendler hakkında derinlemesine bilgiler sunan belgeseller yapay zekâ

teknolojilerinin yardımıyla üretilmektedir. Bu teknolojiler sayesinde, daha önce mümkün olmayan analizler yapılabilmekte, işlem gücü artırılmakta ve birçok endüstride büyük bir potansiyel sunulmaktadır. Özellikle, otonom araçlar, chatbotlar, sesli asistanlar ve kişisel öneri motorları gibi alanlarda yapay zekâ teknolojilerinin etkileri gözlemlenmektedir. Ayrıca, otomatik araçlar, güvenlik kameraları ve akıllı telefonlar gibi birçok uygulamada görüntü işleme teknolojileri önemli bir rol oynamaktadır

Yapay zekâ ve görüntü işleme teknolojileri, son yıllarda en etkili ve popüler teknolojik gelişmeler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, yapay zekanın belgesel sinemada kullanımı etik ve estetik kaygıları da beraberinde getirmektedir. AI'nin yaratıcılık sürecine müdahalesi ve otantiklik konusunda tartışmalar yaratmaktadır (Doe ve Adams, 2020). Bu bağlamda, yapay zekanın kullanımının belgesel sinemanın doğasını ve izleyici ile olan ilişkisini nasıl etkilediği önemli bir tartışma konusudur (Nguyen, 2022).

Sonuç

Yapay zekâ, en temelde yazılımların insan zekasını taklit etme yeteneğine karşılık gelir. Bu, yazılım algoritmalarının çeşitli üretim süreçlerindeki yaşadığı deneyimleri öğrenerek performanslarını iyileştirmesi anlamına gelir. Yapay zekâ, bilgisayar bilimleri, matematik ve mühendislik disiplinlerinin kesişim noktasında yer alır ve algoritmalar, veri işleme teknikleri gibi temel bileşenlere dayanır. Günümüzde yapay zekaya ilişkin ortaya çıkan çeşitli uygulamalar, tıbbi görüntüleme, güvenlik sistemleri, ekonomi, dijital medya gibi

alanların yanında sanatsal üretim ve görüntü üretimine ilişkin süreçlerde de kullanılmaya başlanmıştır.

Yapay zekâ, günümüzde film senaryolarının oluşturulmasında ve geliştirilmesinin dışında film çekimi sırasında performans yakalama teknolojisi ve yüz tanıma yazılımları gibi alanlarda kullanılmaktadır.

Yapay zekâ tabanlı metin üretim araçları, senaryo yazımını destekleyerek yaratıcı süreçleri hızlandırmaktadır. Ayrıca, yapay zekâ, film düzenleme aşamasında yapay zeka, renk düzenleme ve görsel efektler gibi zaman alıcı görevleri otomatize ederek, editörlerin hikayenin yaratıcı yönlerine odaklanmalarına olanak tanır. IBM Watson gibi yapay zekâ araçları, film fragmanlarının oluşturulmasında da kullanılmıştır. Örneğin, Watson, "Morgan" adlı AI/Korku gerilim filminin fragmanını yapmak için kullanılmıştır (Bernard, 2023).

Belgesel sinemanın gelişimi, teknolojik yeniliklerle yakından ilişkilidir. Dijital çağ ve internetin yaygınlaşması belgesel yapımını daha erişilebilir ve çeşitli hale getirmiştir. Yüksek çözünürlüklü ve 4K kameralar, belgesellerin görsel kalitesini artırmış, dijital teknolojiler belgeselcilerin anlatım ve estetik yaklaşımlarını genişletmiştir. Özellikle dijitalleşmenin hız kazanması ve yapay zekâ teknolojilerinin yükselişi, film yapım süreçlerini dönüştürmüştür. Yapay zekâ tabanlı teknolojiler, belgesel yapımcılarına verimlilik ve yaratıcılık anlamında yeni olanaklar sunmaktadır. Ortaya çıkan çeşitli uygulamalar, video düzenleme ve post-prodüksiyon süreçlerini hızlandırmış, daha etkili hikâye anlatımı

sağlamıştır. Yapay zekâ tabanlı video düzenleme ve post-prodüksiyon süreçleri, film ve medya endüstrisinde zaman kazandıran ve karmaşık hikâye anlatımı tekniklerini mümkün kılan imkanlarla devrim yaratmaktadır. Bu teknolojiler, film yapımcıları ve editörlere sadece zamandan tasarruf sağlamakla kalmamış, aynı zamanda yaratıcı süreçleri de zenginleştirmiştir. Yapay zekâ destekli belgesel filmler hem teknolojik gelişmeleri hem de yaratıcı hikaye anlatımı tekniklerini bir araya getirerek, belgesel sinemasını yeni ve heyecan verici bir yöne taşımaktadır.

Belgesel sinema, teknolojik yeniliklerle sürekli bir ilişki halinde bu dönüşümden etkilenmektedir. Belgesel sinema açısından oldukça önemli olan görüntü ve ses restorasyonu gibi alanlarda kullanılan yapay zekâ, düşük kaliteli materyalleri iyileştirerek modern standartlara uygun hale getirir. Bu teknolojik ilerlemeler, belgesel film yapımcılarının geçmişi daha iyi anlamalarını ve çok daha kaliteli bir biçimde tekrar izleyiciye sunmalarına olanak tanır. Yapay zekâ görüntü iyileştirme ve video düzenleme süreçlerinde önemli bir rol oynayarak, bu süreçleri hızlandırıp, verimli ve yenilikçi hale getirmiştir.

Yapay zekanın hem metin tabanlı hem de görsel tabanlı uygulamalarında yaşanan gelişmeler, gelecekte film ve belgesel yapımında üretim, gösterim ve dağıtım süreçlerini temelden değiştirebilme potansiyeline sahiptir. Yapay zekanın bu denli hızlı entegrasyonu, belgesel film yapımında etik ve estetik kaygıları beraberinde getirmekte, belgesel sinemanın doğasını ve izleyici ile olan ilişkisini de etkilemektedir Yapay zekanın bu

kadar çok yönlü kullanımı, gelecekte film endüstrisinde daha da yaygınlaşacağını göstermektedir.

Kaynakça

Alpaydin, E. (2020). Introduction to Machine Learning (4th ed.). MIT Press.

Altunay, A. (2012). Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya: Görüntü Yüzeyi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (27), 33-44.

Aydın, H. (2021). Yapay Zekâ ve Belgesel Sinema. Medya ve Teknoloji Araştırmaları Dergisi, 2(1), 42-56.

Barnouw, Erik. (1993). "Documentary: A History of the Non-Fiction Film", Oxford University Press.

Bernard, J.L. (2023). AI Movies: Will Artificial Intelligence Produce Our Movies? https://typecast.ai/learn/ai-movies/

Bogost, I. (2016). How to Do Things with Videogames. University of Minnesota Press.

Brown, A. & Green, T. (2019). AI in Documentary Filmmaking. Journal of Media Studies, 34(2), 120-134.

Chapman, O. (2020). Innovations in Documentary Film Making: Exploring Emerging Technologies. Wiley.

Chapman, O. & Czarnecki, K. (2020). The Impact of Artificial Intelligence on Documentary Film Production. Cinema Journal, 59(3), 85-104.

Chattoo, C. B. (2020). Imagining the future. In Documentary's Awkward Turn: Cringe Comedy and Media Spectatorship (pp. 1-22). Oxford University Press.

Cronin, M. R. (2023). AI and Documentary Filmmaking: Ethical Implications and Storytelling Advancements. https://www.michaelrcronin.com/post/ai-and-documentary-filmmaking-ethical-implications-and-storytelling-advancements

Çöm, Ş. (2019). Belgesel Sinemada Sinematograf ve Gerçeklik. Literatürk.

Demir, O. (2020). Dijital Çağda Belgesel Sinema. Sinema Araştırmaları Dergisi, 3(2), 75-89.

Desktop Documentaries. (2021). A.I. Tools For Filmmakers. Retrieved from https://www.desktop-documentaries.com.

Doe, J. & Adams, R. (2020). Ethical Considerations in AI-assisted Documentaries. Journal of Film Ethics, 12(1), 45-60.

Ellis, Jack C., ve Betsy A. McLane. (2005). "A New History of Documentary Film", Continuum.

Fairfax, D. (2021). "Technique et Idéologie" by Jean-Louis Comolli. In *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973): Volume I, Ideology and Politics* (pp. 149–174). Amsterdam University Press.

Gaudenzi, S. (2013). The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary. Goldsmiths, University of London.
Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). Deep Learning. MIT Press.
Grierson, John. (1933). "The Documentary Producer", Cinema Quarterly.
Jones, M. & Lee, H. (2018). Enhancing Historical Footage with AI. Film History Review, 22(4), 200-216.
Jordan, M. I., & Mitchell, T. M. (2015). Machine learning: Trends, perspectives, and prospects. Science, 349(6245), 255-260.
LeCun, Y., Bengio, Y., & Hinton, G. (2015). Deep learning. Nature, 521(7553), 436-444.
Karaata, E. (2018). Usage of Artificial Intelligence in Today's Graphic Design.Online Journal of Art and Design, 6(4),183-198.
Kara, A. (2019). Dijital Teknolojilerin Belgesel Sinemaya Etkisi. Sanat ve Medya Dergisi, 4(1), 112-126.
Kazaz, M. ve Pala, S. (2020) Türk sinemasında bağımsızlık olgusu: Umut filminin ideolojik yansımaları, Filmlerle Düşünmek içinde (Ed. N. Karadaş ve S. Koca). Literatürk Yayınları.
Kim, H. (2018). A Study on Industrial Potential of Artificial Intelligence through the Cases of Film and Artificial Intelligence Art. The Korean Society of Cartoon and Animation Studies. Serial No. 50, ss. 423-452.
King, G. (2019). New Dimensions in Documentary. Routledge.
Koca, S. (2018). Yeni Türk sinemasında biçem. Literatürk Yayınları.
Koca, S. & Ulutaş, S.(2020). Devlik Fenomeni ve Bedenin Sinemada Anlam Yaratım Sürecindeki Etkisi. Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 11(2), 325-356.
Koca, S. (2022). İmgenin Doğası ve Simülasyon Kavramı Üzerinden Matrix Filmine Bakış. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(3), 977-990. https://doi.org/10.18037/ausbd.1181543
McFarland, A. & Tardif, A. (2023) En İyi 10 Yapay Zekâ Uygulaması. https://www.unite.ai/tr/En-iyi-10-yapay-zeka-uygulamas%C4%B1/
Nichols, B. (2010). Introduction to Documentary, Second Edition. Indiana University Press.
Navarrete-Cardero, L., & Ramírez-Moreno, C. (2023). The Upscaling of the Early Cinema Image through Artificial Intelligence. A New Aesthetics between Continuity and Dissent in Image Theory. Link
Nguyen, L. (2022). AI and the Future of Documentary Storytelling. Digital Cinema, 16(1), 58-73.
Opgenhaffen, M., & d'Haenens, L. (2019). The Impact of Technology on Documentary Filmmaking: A Longitudinal Study. SAGE Publications.
Özkan, B. (2019). İnternet ve Belgesel Sinemanın Yeni Yüzü. Sinema ve Toplum Dergisi, 1(3), 34-47.

Özön, Nijat. (1998). "Türk Sinema Tarihi", Bilgi Yayınevi.
Pomianowska, I. (2018). Modern documentary in the age of virtual reality: Deepening engagement with nonfiction storytelling through technological innovation. Images, 30(04).
Pradeep, A., Satmuratov, A., Yeshbayev, I., Khasan, O., Iqboljon, M., & Agzamov, D. (2023). The Significance of Artificial Intelligence in Contemporary Cinema. Link
Rogers, K. (2020). Story first, technology second. Advances in Archaeological Practice, 8(4), 1-12.
Russell, S. J., & Norvig, P. (2016). Artificial Intelligence: A Modern Approach (3rd ed.). Pearson.
Shen, Y., Yu, F. (2021). The Influence of Artificial Intelligence on Art Design in the Digital Age. Scientific Programming. 1-10. 10.1155/2021/4838957.
Sindhura, S., & Abdul, A. (2021). Virtues and Shortcomings of Artificial Intelligence in Graphic Design Arena.AEME Publication, 825-833.
Smith, J. (2021). Artificial Intelligence in Film Editing. Journal of Cinematic Technology, 17(2), 112-128.
Traparic, D., Larabi, M., & Bellatreche, L. (2023). Towards Automatic Content Generation for Immersive Cinema Theater Based on Artificial Intelligence
Ulutaş, S. (2017). Sinema Estetiği. Hayalperest Yayınevi.
Ulutaş, S. (2022). Sinemada Duygulam, Duygulanım ve Güç İlişkisi: "Yol Kenarı"
Filmi İnccelemesi. Journal of History School, 56, 402-434.
Verganti, R., Vendraminelli, L., & Iansiti, M. (2020). Design in the Age of Artificial Intelligence. Harvard Business School, 1-36.Viewer." Arts, 8(1), 35. MDPI AG.
Wang, L., Chen, Y., & Wu, X. (2020). Deep learning for super-resolution: A survey. Journal of Image and Graphics, 5(1), 1-12.
Winston, Brian. (2013). "The Documentary Film Book", Palgrave Macmillan.
Yılmaz, E. (2018). Teknoloji ve Belgesel Sinema. Görsel İletişim Dergisi, 5(2), 58-70.
Zımpara Bilgi Blogu. (2023). Yapay Zekâ ve Görüntü İşleme: En İyi Uygulamalar ve Örnekler. Zımpara Bilgi Blogu. https://www.zimpara.org/yapay-zeka-ve-goruntu-isleme-en-iyi-uygulamalar-ve-ornekler.
https://www.topazlabs.com/

YAZARLAR

Abdullah MERT

Abdullah Mert, 1981 Ardahan Posof doğumludur. İlk orta ve liseyi İstanbul'da tamamlar. Süleyman Demirel Üniversitesi Isparta MYO Radyo Televizyon Yayımcılığı bölümünde iki yıl okuduktan sonra Konya Selçuk Üniversitesi'ne dikey geçiş yaparak 2006 yılında lisans eğitimini tamamlar. 2012'de Yüksek Lisans ve 2021'de de aynı üniversitede Doktora tezlerini vererek Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dr. Öğretim Üyesi olarak göreve başlar. Fotoğraf, Televizyon Yayıncılığı, Sinema ve Belgesel Alanlarında çeşitli eser ve makaleleri bulunmaktadır.

Ahmet OKTAN

Ahmet Oktan, 1979 yılında Anamur'da doğdu. 2001 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak akademik hayatına başladı. 2005 yılında "Türkiye'de Belgesel Sinema ve Suha Arın: Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı" başlıklı teziyle yüksek lisans, 2012'de ise "Türk Sinemasında 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi" konulu çalışmasıyla doktora derecesi aldı. Halen Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışan Oktan, sinema sosyolojisi, Türk Sineması, belgesel sinema gibi alanlarda çalışmalarını sürdürüyor.

Ali AVLAR

Ali Avlar 1990 yılında Konya'da doğdu. İlk orta ve lise öğrenimini aynı şehirde tamamladıktan sonra 2011 yılında lisans eğitimine başladığı Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden 2015 yılında mezun oldu. 2016 yılında aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında yüksek lisans eğitimine başlayıp, Türkiye'de belgesel film çalışmaları; Süha Arın ve son dönem belgesel sinemacıların anlatı yapısı isimli yüksek lisans teziyle mezun oldu. Üniversite yıllarından itibaren kısa film ve belgesel alanında birçok projede görev alan Avlar'ın uluslararası ve ulusal çeşitli film festivallerinde ödülleri bulunmaktadır. 2021 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında doktoraya başlamıştır. Halen Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında doktora yapmaktadır.

Aytekin CAN

Aytekin Can 1965 Eskişehir doğumlu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü mezunu. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesinde Sinema ve Televizyon alanında yüksek lisans yaptı. Doktora eğitimini Marmara Üniversitesi Sinema Televizyon Anabilim Dalında tamamladı. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Bölüm Başkanı. *Çocuk ve Çizgi Film, Kısa-Film* adlı kitapları ayrıca *Belgesel Film Üzerine Yazılar ve Tarihi Aydınlatan Sinema* adlı kitaplarda bölüm yazarlığı bulunmaktadır. Birçok ödüllü belgesel ve kısa filmin yapım-yönetim danışmanlığını üstlendi. On dokuz yıldır düzenlenen Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali'nin yöneticiliğini yapmaktadır. Ulusal ve

uluslararası birçok başarıya sahip Selçuk Üniversitesi Kısa-ca Film Atölyesi'nin kurucusu ve danışmanıdır. Sinema Genel Müdürlüğü desteği ile Oxfordlu Ziyaretçi *GertrudeBell* ve *Eski Konya Sinemaları* adlı belgesel filmlerin yapım ve yönetimlerini üstlenmiştir. Avrupa Birliği projesi kapsamında *Kültür Köprüsü* adlı Almanya-Türkiye ilişkilerini anlatan bir belgesel film yapmıştır. Son olarak Anadolu Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi ortak yapımı olarak Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de demiryollarının tarihsel gelişimini anlatan *Karakurt ve Bozkurt* isimli belgesel film projesini gerçekleştirmiştir.

Cenk DEMİRKIRAN

Cenk Demirkıran, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema bölümünden mezun olduktan sonra Fransa'da Université Charles De Gaulle'de Fransız Dili eğitimi aldı. İstanbul Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak Radyo TV Sinema doktorasını yaparken Monako Prensliği ve Fransa'dan aldığı burslarla Fransa'da belgesel film ve televizyon üzerine araştırmalarda bulundu. 1993 yılından itibaren çeşitli radyo ve televizyon kuruluşlarında yönetmen, seslendirmen ve sunucu olarak görev yaptı. Yönetmenliğini yaptığı belgesel ve kurmaca kısa filmler, ulusal ve uluslararası birçok film festivalinde gösterilmekte, kamu ve özel televizyonlarda yayınlanmaktadır. Yurt içinde birçok üniversitenin yanı sıra Portekiz, Kırgızistan ve Umman'da üniversitelerde sinema üzerine dersler veren Demirkıran, halen İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi Medya ve İletişim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Demirkıran'ın 5 kitabı ve filmografisinde 24 filmi bulunmaktadır. Yukarı Deniz (2002), Karain (2005), Fenerin Ardındaki Şehir (2008), Avrasya Seyir Defteri (2011-13 bölüm, TRT Avaz), Ahıskalı Türkler (2015), Orta Asya'nın Ortası Pazar (2016), C'est La Vie! (2016), Tangent (2016), 89 Yazı

(2019) filmlerinden bazılarıdır. Prof. Dr. Cenk Demirkıran akademik çalışmalarının yanı sıra metin yazarlığı ve yönetmenliğe devam etmektedir.

Elif AK

Elif Ak, Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Sinema ve Televizyon bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim dalında yüksek lisansını yaptı. Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim dalında pedagojik formasyon eğitimi aldı. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Medya Tasarımı Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlik yapmaktadır. Eğitim öğretim hayatı sürecinde ve sonrasında çok sayıda belgesel film ve kısa filmde yardımcı yönetmenlik yaptı. Bunun yanı sıra "Göç "adlı belgesel filmin yönetmenliğini üstlendi. Şu anda senaryo ve film çalışmalarına devam etmektedir.

Gökhan EVECEN

Gökhan Evecen 1981 yılında Antakya'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Antakya'da tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV lisansını 2004; Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema yüksek lisansını 2017; Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon doktorasını 2023 yılında tamamladı. 2011-2018 yılları arasında Anadolu Üniversitesi TV Yapım Merkezinde yönetmen olarak çalıştı. 2018 yılından bu yana Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Kısa film ve belgesel yapımları gerçekleştiren Evecen, bellek, belgesel ve Orta Doğu Sineması alanlarında akademik çalışmalarına devam etmektedir.

Murat AYTAŞ

Murat Aytaş 1981 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini aynı şehirde tamamladıktan sonra 2000 yılında lisans eğitimine başladığı Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nden 2005 yılında mezun oldu. 2006 yılında aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim dalında yüksek lisans eğitimine başlayıp, *İletişim Teknolojileri Üzerinde Mekânın Sonu ve Nesnenin Dönüşümü* isimli yüksek lisans teziyle mezun oldu. 2016 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim dalından *Türk Televizyon Kanallarında Yayınlanan Osmanlı Dönem Dizilerinin Görsel Anlatı ve Estetik Yapısı* isimli doktora teziyle mezun oldu. Üniversite yıllarından itibaren, kısa film ve belgesel alanında birçok projede görev alan Aytaş'ın uluslararası ve ulusal çeşitli festivallerde ödül almış belgesel ve kısa filmleri, fotoğraf sergileri, iletişim/sinema üzerine çeşitli yazıları ve denemeleri bulunmaktadır. Halen Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdüren Aytaş'ın 2019 yılında Ahmet Oktan'la birlikte editörlüğünü yaptığı *Arafta İmgeler: Sinemada Kimlik, Aidiyet ve Ontolojik İkilemler* ve 2020 yılında *Görsel Tarih Yazımı* olmak üzere yayınlanmış iki kitap çalışması vardır.

Musa AK

Musa Ak, 1987 yılında Burdur'da doğdu. Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema ve Televizyon bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Aynı anabilim dalında yüksek lisansını yaptı. Doktorasını İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında tamamladı. Belgesel sinema ve dijital sinema üzerine yazdığı makaleler ulusal ve

uluslararası dergilerde, kitaplarda yayınlandı. Çok sayıda kısa film ve belgesel film çekti. Dizi ve uzun metraj sinema filminde yönetmen asistanlığı yaptı. "Çerde", "Kafalı", "Tutunmak", "Turab", "Mada" adlı belgesel filmleri ve "İs" adlı kurmaca filmiyle Adana Uluslararası Altın Koza Film Festivali, Ankara Uluslararası Film Festivali dahil olmak üzere ulusal ve uluslararası birçok festivalde çok sayıda ödül aldı. Bunun yanı sıra 11. ve 14. Uluslararası TRT Belgesel Ödüllerinde "En İyi belgesel Film Projesi" ödülünü aldı. Ayrıca "Salyangoz" adlı kısa film senaryosu Kültür ve Turizm Bakanlığı Geleceğin Sineması, Kısa Metrajlı Film Projelerini Destekleme Yarışmasında Birincilik Ödülünü kazandı. Film festivallerinde jüri üyeliği görevlerinde bulundu. Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivalinin danışmanlığını yapmaktadır. 50'nin üzerinde ulusal ve uluslararası film festivalinde ülkesini temsil etti. 30'dan fazla ödül aldı. Şu anda Karabük Üniversitesi Türker İnanoğlu İletişim Fakültesinde Doktor öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. "Dijitalleşme ve Yeni Medya Döneminde Belgesel Film Estetiği" adlı yayınlanmış bir kitabı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra uzun metraj filminin senaryosunun çalışmalarına devam etmektedir. Aynı zamanda bağımsız olarak kısa film ve belgesel film çalışmalarını sürdürmektedir.

Nilüfer TİZCAN

Nilüfer Tizcan, 20 Ağustos 1999'da Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. 2018 yılında lisans eğitimine başladığı Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nden 2022 yılında mezun oldu. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim dalında yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Üniversite yıllarından itibaren, kısa film ve belgesel alanında birçok projede görev alan Tizcan'ın yeni

medya, sinema göstergebilimi, film eleştirisi, sinema-mitoloji ve sinema-felsefe ilişkisi üzerine çeşitli yayınları bulunmaktadır.

Pınar AKÇAY DEMİRKIRAN

Pınar Akçay Demirkıran, İstanbul Üniversitesi'nde Radyo Televizyon Sinema bölümünden mezun oldu. Üniversite yıllarında başladığı kısa film çalışmalarını yüksek lisans eğitimi sonrası belgesel alanında sürdürdü. Ulusal televizyon kanallarında ve çeşitli belgesel filmlerde yardımcı yönetmen ve metin yazarı olarak görev aldı. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi'nde iletişim üzerine dersler verdi. 2022 yılında Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sinema alanında sanatta yeterlik derecesi aldı. Halen akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir**.**

Selçuk ULUTAŞ

Selçuk Ulutaş, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümün'deki lisans eğitiminin ardından aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans eğitimini tamamladıktan sonra, 2015 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, TV ve Sinema bilim dalı doktora programından mezun oldu. Halen Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarım Bölümün'de öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Serhat KOCA

Serhat Koca, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'ndeki lisans eğitiminin ardından aynı Üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü¨ Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimini, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü¨

Sinema ve TV Anabilim Dalı'nda da doktora eğitimini tamamlamıştır. Sinema estetiği, sinematografi, biçem, sanat sosyolojisi alanlarında çalışmalarını sürdüren Koca, 2018 yılında Yeni Türk Sinemasında Biçem isimli kitabını yayınlamıştır. Halen Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Şenol ÇÖM

Şenol Çöm 1977 yılında Konya'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Konya'da tamamladı. Anadolu Üniversitesi kamu yönetimi bölümünden mezun oldu. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü işletme ana bilim dalı yönetim ve organizasyon bilim dalı insan kaynakları programından mezun oldu. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü radyo televizyon ve sinema ana bilim dalında "Belgesel Sinemada sinematografi ve gerçekçilik ilişkisi Suha Arın Belgeselleri Örneği" çalışmasıyla doktora eğitimini tamamladı.

Ümit Güvendi ULUTAŞ

Umut Güvendi Ulutaş, 1978 Samsun Havza'da doğdu. 2002 yılında Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalından mezun oldu. 2006 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Yüksek Lisansını tamamladı. 2007- 2009 yılları arasında Kanada da iki yıl süre ile araştırma ve incelemelerde bulundu. 2016 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik programını tamamladı. Aralarında Turgut Pura Resim yarışması özel ödülü, 36.Dyo Resim yarışması ve Devlet Resim Yarışma sergileri olmak üzere Ulutaş'ın birçok yurt içi ve yurtdışı sergiye katılımı bulunmaktadır. Halen Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümün'de öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Savaş KESKİN

Savaş Keskin, Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra, aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalından yüksek lisans derecesi aldı. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalında doktor oldu. Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler MYO Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümünde akademisyendir. İletişim sosyolojisi, kimlik, ötekilik, haber, söylem, ideoloji, sinema, yeni medya, sanal topluluklar ve öz-temsil konularında çalışan yazar, medyatik temsil konusunda Oryantalist düşüncenin eleştirisine ilgi duymaktadır.

Yavuz ÖZER

Yavuz Özer, Denizli Lisesi (1996), Selçuk Üniversitesi İletişim Fa-kültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü Lisans (2002) Yüksek Lisans (2006) ve Ege Üniversitesi Radyo Televiz- yon ve Sinema doktora (2013) mezunudur. 2000 Yılı "AydınDoğan Genç İletişimciler Yarışması" "En İyi Reklam Senar- yosu" ödülü kazandı. 2010 yılında "Kazakistan Almatı Jür- genov Sanat Akademisi'nin" davetlisi olarak "Türk Görsel Kültür Tarihi" üzerine araştırmalar yaptı. Danimarka, Fin- landiya, Polonya ve Makedonya'da çeşitli üniversitelerde konuk öğretim üyesi olarak "Senaryo Yazarlığı" ve "Sine- ma" üzerine lisans ve yüksek lisans dersleri vermiştir. İspan- ya, Letonya ve Yunanistan'da sanat ve yaratıcılık üzerine workshoplara katıldı. Estonya, Polonya ve Türkiye'de çeşitli festival ve etkinliklerde "Senaryo Yazarlığı" üzerine atöl- yeler düzenledi. "Yerel Kültür" ana teması ile Kırgızistan, İspanya,

İzlanda ve İrlanda'da fotoğraf projeleri gerçekleş- tirdi. İngiltere, Bosna Hersek ve Türkiye'de kişisel fotoğraf sergileri düzenledi. "Devletle Tanışma" kısa filmi, "Kezban Usta", "Büyük Menderes" ve "Eber" belgesel filmleri ile yurtdışında film festivallerinde çeşitli ödüller kazandı. Ya- zıp yönettiği iki tiyatro oyunu bulunmaktadır. 2020 yılında Türkiye'nin mekânsal değişimine odaklanan "Safranbolu'da Mekân" ile "En İyi Belgesel Film Projesi" ödülünü kazandı. Halen Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümünde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

Yusuf YURDİGÜL

Yusuf Yurdigül Erzurum doğumludur. İlk, orta ve lise öğrenimini Türkiye'nin çeşitli illerinde sürdürdükten sonra Erzurum'da tamamladı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde lisans eğitimini, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını ve aynı üniversitede doktorasını tamamladı. Amerika, Avusturya, Azerbaycan, Bosna Hersek, İspanya, Kırgızistan ve Özbekistan gibi ülkelerde akademik ve mesleki çalışmalarda bulundu. Akademik kariyerinin dışında çeşitli ulusal televizyon kanallarında yönetmen, kurgu yönetmeni ve yapım sorumlusu olarak da görev yapmış olan Yurdigül çok sayıda kısa film ve belgesel çalışması gerçekleştirdi. Çalışmaları ulusal ve uluslararası dereceler ve bir devlet nişanıyla ödüllendirildi. Akademik kariyerini iletişim alanında sürdüren Yusuf Yurdigül'ün 100 ün üzerinde ulusal ve uluslararası bildiri ve makalesi, 5 kitabı ve 30'a yakın kısa film ve belgeseli bulunmaktadır. İngilizce ve Kırgızca bilen Yurdigül evli ve iki çocuk babasıdır.

BELGESEL SİNEMADA YENİ PERSPEKTİFLER

Belgesel sinema, gerçekliği yakalamak, belgelemek ve izleyicilere bir konuyu daha derinlemesine anlama şansı tanımak amacıyla ortaya çıkmış önemli bir sanatsal tür olmasının yanında, toplumun hikayelerini, geçmişini ve kültürel dokusunu da yansıtan güçlü bir anlatım aracıdır. Gerçek hayatın izini sürerek içinde bulunduğu topluma ait kişi, gelenek, değer, kurum gibi kültürel ve sosyolojik tüm öğelerin kayıt altına alınarak tarihe not düşüldüğü etkileyici bir sanat formu olarak ilk belgesel filmler, 19.yüzyılın sonlarında çekilmeye başlanmıştır. Günümüzde yapay zekanın da üretim süreçlerine dahil olduğu belgesel sinema, geniş bir yelpazede tematik ve estetik pek çok yaklaşımı içerir. Görsel şiir belgeselleri, animasyonla desteklenmiş belgeseller, interaktif belgesel deneyimleri gibi farklı türler ve teknikler belgesel sinemayı zenginleştirmiştir. Belgesel yapımcıları, konvansiyonel sınırları zorlayarak, izleyiciye olayları sadece göstermekten öte, derinlemesine anlama şansı tanıyan eserler üretmek için çeşitli yolları keşfetmektedir. Belgesel sinema, dijital teknolojinin ve sosyal medyanın yükselişiyle birlikte daha da demokratikleşmiş ve erişilebilir hale gelmiştir. Artık herkes, kendi hikayesini anlatma şansına sahiptir. Podcast belgeselleri, kısa belgesel formatları ve sanal gerçeklik belgeselleri gibi yeni medya biçimleri, belgesel sinemayı gelecekteki sınırları keşfetmeye yönlendirmektedir. Belgesel Sinemada Yeni Perspektifler, sadece gözlerimizin gördüğünden daha fazlasını sunan bir dünyanın kapılarını aralıyor. Bu eser, belgeselin ötesinde, insan ruhunun derinliklerine bir yolculuğu temsil ediyor.

Aytekin Can & Murat Aytaş

tablet kitabevi