

158855

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**SİNEMA VE ANTROPOLOJİ
ETNOGRAFİK VERİ İÇEREN BELGESELLER
ÖRNEK ÜÇ BELGESEL FİLM İNCELEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Gülsemi Aygöl ALAN

Danışman: Prof. Dr. ESRA BİRYILDIZ

İstanbul, 2005

ÖNSÖZ

Etnografik çalışmalarda film tekniğinin kullanılmasıyla ortaya çıkan etnografik filmler Sinema sanatı ile disiplinler kümesi olan Antropoloji bilimi ilişkisini yansıtır. "Etnografik film etnografik anlayışı yansıtan filmidir" yaklaşımıyla üç belgesel film incelemesi yaptığım bu çalışmayı sonuçlandırmamda görüşleri ile katkıda bulunan değerli hocam Prof. Dr. Esra Biryıldız'a, görüş ve desteklerini esirgemeyen dostlarım Öğr. Gör. Hakan Aytekin ve Öğr. Gör. Gülizar Çuhacı'ya, maddi manevi her zaman yanımda olan eşime, anneme ve babama çok teşekkür eder, çalışmanın diğer araştırmacılara yararlı olmasını dilerim.

İstanbul, 2005

Gülsemi Aygöl ALAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
GİRİŞ	1
1. ETNOGRAFİ	4
1.1 ETNOGRAFİDE ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ	7
2. ETNOGRAFİK FİLMİN BAŞLANGICI OLARAK BELGESEL SİNEMA	9
2.1 DÜNYADA BELGESEL SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI	12
2.2 BELGESEL FİLM TÜRLERİ	15
2.3 TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMANIN BAŞLANGICI	21
3. ETNOGRAFİK FİLM TARİHSEL BAKIŞ	27
3.1 BRONISLAW MALINOWSKI	28
3.2 FÉLIX-LOUIS REGNAULT	28
3.3 LOUIS LUMIÈRE	28
3.4 ALFRED HADDON	29
3.5 BALDWIN SPENCER	30
3.6 ROBERT FLAHERTY	30
3.7 MERIAN C. COOPER VE ERNEST B. SCHOEDSACK	32
3.8 GREGORY BATESON VE MARGARET MEAD	33
3.9 MARSHALL AİLESİ	34
3.10 ROBERT GARDNER	34
3.11 JEAN ROUCH	35
3.12 GOTTHARD WOLF VE KONRAD LORENZ	37
3.13 RAY L. BIRDWHISTELL	38
3.14 TIMOTY ASCH	38

4. ETNOGRAFİK FİLMİN ÖZELLİKLERİ	39
4.1 ETNOGRAFİK FİLMDE YÖNTEM	42
4.2 TÜRKİYE'DE ETNOGRAFİK FİLM ÇALIŞMALARI	53
5. ETNOGRAFİK VERİ İÇEREN BELGESELLERE ÖRNEK	57
ÜÇ İNCELEME	
5.1 IŞIK SESİNİ ARIYOR – HAKAN AYTEKİN	58
5.1.1 HAKAN AYTEKİN İLE YAPILAN GÖRÜŞME	60
5.1.2 BELGESEL FİLMİN ETNOGRAFİK VERİ İÇERİĞİ	
AÇISINDAN İNCELENMESİ	68
5.2 SIRTLARINDAKİ HAYAT – YEŞİM USTAOĞLU	83
5.2.1 YEŞİM USTAOĞLU İLE YAPILAN GÖRÜŞME	85
5.2.2 BELGESEL FİLMİN ETNOGRAFİK VERİ İÇERİĞİ	
AÇISINDAN İNCELENMESİ	95
5.3 ANADOLU DÜŞLERİ - MUŞ – GÜL MUYAN	106
5.3.1 GÜL MUYAN İLE YAPILAN GÖRÜŞME	107
5.3.2 BELGESEL FİLMİN ETNOGRAFİK VERİ İÇERİĞİ	
AÇISINDAN İNCELENMESİ	113
6. SONUÇ	120
ŞEMALAR	125
KAYNAKÇA	127

GİRİŞ

Antropoloji değişik isimlerle adlandırılır: kültürel antropoloji, sosyal antropoloji, etnoloji, etnografi, arkeoloji, linguistik, fizik antropoloji, folklor, sosyal tarih ve insan coğrafyası. Antropoloji yada bizim çalışmamızda daha çok kullanacağımız etnografi, yaşayan toplum ya da kültürlerin sosyal ve kültür tarihi ile uğraşır. İnsan davranışlarını analiz edip tanımlamaya yarayan uzun soluklu araştırmaya dayalı bir çalışmadır.

Etnograf, bir toplumun yaşam tarzını, yiyeceklerini yiyerek, dillerini konuşarak, gelenek ve alışkanlıklarını bizzat yaşayarak yani katılımlı gözlemci olarak, üzerinde saha çalışması yürüttüğü toplumun kültürel sınırları çerçevesinde hangi davranış modellerinin kabul görebileceğini bilebilir. Bu çalışmayı yürütürken mülakat yoluyla veri toplamayı tercih eder.

Günümüzde katılarak gözlem, mülakat, anket vb. tekniklerin yanında videoteyp, bilgisayar üzerinde veri toplama, internet gibi teknolojik yenilikler de eklenmiştir.

İyi bir etnografik çalışma gruba hem içeriden hem de dışarıdan bakmayı gerektirir. Bir başka deyişle hem emik hem de etik yaklaşım içermelidir.

Bu çalışmada çok disiplinli antropoloji bilimi ile sinema sanatının birlikteliğini incelemeye çalışacağız. Etnografik çalışmaların yapılması sırasında film tekniğinin kullanılmasıyla oluşan etnografik filmler bu çalışmanın odak noktasını oluşturur.

Etnografik filmler, etnograf ve yönetmen işbirliği ile yapılması öngörülen çalışmalardır. Etnografik filmin tarihsel geçmişini incelediğimizde belgesel film tarihi ile yakın ilişki içerisinde olduğu görülür.

Film makinesinin bulunmasıyla birlikte çekilen ilk filmler gerçek zamanlı gerçek olayları yansıtmaktadır. Lumière kardeşlerin ilk çektikleri filmler bir dakika uzunluktaki gerçek olaylardı. Etnografi, gerçeği yansıtan bilimsel çalışmalardır dolayısıyla etnografik filmler gerçeği anlatan filmler olmalıdır. Belgeselin çok çeşitli tanımlamaları olmasına karşın özünde, belgeselin amacının gerçekleri yansıtmak olduğu

görülmektedir. Elbette ki belgeselde gerçeği yansıtırken sinematografik kaygılar mevcuttur. Görsel estetiğin esas olduğu sinemada kurgusal ya da hayal ürünü olmayan "belge" niteliğindeki gerçekçi yaklaşım belgesel sinemayı, imgesel sinemadan ayırır.

Bu çalışmada etnografik çalışmalar ve etnografik filmler ile belgesel filmler kavramsal olarak anlatılmaya çalışılacaktır. Dünyada etnografik filmler daha çok öğretici amaçlı olarak kullanılmaktadır. Kimi zaman antropoloji derslerinde öğrencilere kültürler hakkında bilgi aktarırken görsellikten faydalanmak kimi zaman da etnografik filmin yapılışı ve dikkat edilmesi gereken unsurları anlatmak için kullanılmaktadır. Türkiye'de de etnografik filmin gelişmesi için birtakım çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmalar ne yazık ki yetersiz kalmış ve devam ettirilememiştir.

Dünyada kabul görmüş bir gerçekte etnografik filmlerin belgesel yönetmenleri tarafından üretildiğidir. Etnograf ve yönetmen işbirliği içerisinde gerçekleştirilen yapımlar vardır. Bu tip çalışmalarda etnograf ile yönetmenin bakışları farklılıklar gösterir. Bu tür birlikteliklerde ideal olan etnografin film yapımı ve kamera hakkında bilgi sahibi olması ve yönetmenin de etnografik çalışmanın mantığı ve işleyişi hakkında bilgi sahibi olması öngörülür. Günümüzde etnografik amaçlı film yapımından çok etnografik içerikli belgeseller yapılmaktadır.

Belgeseller de insanı, yaşadığı çevreyi, sahip olduğu kültürü gerçekçi yaklaşımla izleyiciye aktarmak gayretindedir. Biz bu çalışmada *etnografik film*, *etnografik veri içeren film*dir yaklaşımını esas alarak Türkiye'de etnografik filmlerin belgeseller boyutuyla var olduğunu anlatmaya çalışacağız. Bu amaçla, belgesel filme emek vermekte olan üç belgesel film yönetmeninin filmlerinden birer örnek inceleyeceğiz.

Bu belgeseller kesinlikle etnografik film olma amacıyla çekilmemişlerdir. Dolayısıyla amacımız filmleri eleştirmek değil etnografik içerik açısından incelemektir. Bu üç belgesel, üç farklı anlatım tarzına sahip olması nedeniyle de açıklayıcıdır. İlk olarak yönetmen Hakan Aytekin'in özel bir televizyon kanalı için çektiği, Süryani kültürünü anlatan *Işık Sesini Arıyor* belgeseli. İkinci olarak belgesel yönetmenliği dışında aynı zamanda kısa ve uzun metrajlı film yönetmenliği de yapmakta olan Yeşim Ustaoglu'nun bağımsız olarak çektiği, bir laz köyü olan Topluca köyünün Kaçkar

dağlarının zirvesine, yaylaya çıkışlarını anlatan *Sırtlarındaki Hayat* belgeseli. Üçüncü belgesel ise TRT kurumu yönetmenlerinden Gül Büyükbeşe Muyan'ın Muş'un Karakütük Köyünde kış ayları boyunca geçen hayatı anlattığı *Anadolu Düşleri – Muş*.

Belgesellerin etnografik veri içeriği açısından incelenmesi sırasında her yönetmenle ayrı olarak filmleri hakkında görüşmeler yapılmıştır. Filmlerde anlatılan etnografik unsurlar çözümleme sırasında filminden alınan görüntü kareleriyle desteklenerek anlatılmıştır. Aynı zamanda etnografik veri içerme kriterleri olarak Karl Heider'in yaklaşımı esas alınarak boyutsal şematik sunumu yapılmıştır.



1. ETNOGRAFI

Antropoloji bir disiplinler kümesidir - değişik ülkelerde farklı adlandırılır; kültürel antropoloji, sosyal antropoloji, etnoloji, etnografi, arkeoloji, linguistik, fizik antropoloji, folklor, sosyal tarih ve insan coğrafyası – kesinlikle ve açık olarak yapması ve devam ettirmesi gereken sorumlulukları yeryüzünde kaybolmakta olan insanlar ve kültürlerini kaydetmeye devam etmektir, bu insanlar tropik bir ormanın içinde yazısız ve yakın akraba toplulukları halinde izole olmuş veya bir İsveç kantonun derinliklerinde olmuş veya bir Asya Krallığının dağlarında olsalar bile”.¹

Değişik ülkelerde farklı adlandırılmış olan etnoloji, yaşayan toplum ya da kültürlerin sosyal ve kültür tarihi ile uğraşır. Etnolojinin konusunu, toplum türleri, yayılma (difüzyon), evrim, töreler, bunların kökeni, kaynakları ve değişmesi oluşturur.²

Saran, etnolojiyi (sosyokültürel antropoloji), tek bir kültürün ayrıntılı olarak incelenmesi şeklinde özetler.³ Etnolojinin amacını yine yeryüzünde yaşayan insanları ait oldukları ırk ve kültür özelliklerine göre sınıflandırmak ve sonra da bu kültürlerin dağılımlarını, farklılaşmalarının nedenlerini açıklamaya çalışmak olarak tanımlar.⁴

İngiliz ve Amerikan geleneğinde, “antropoloji” sözcüğü arkeolojik ve tarihöncesi, ilkel ya da ölü kültürleri düşündürdüğü halde; etnografya ve folkloraya dayalı etnoloji, Avrupa’da ve kıta ülkelerinde, yaşayan, bugünkü halk bilimlerini hatırlatır.⁵

Tasvir etnoloji ya da betimsel budunbilim olarak da adlandırılan etnografyanın bulgularını, ait oldukları kültür bütünü içinde yorumlayan, değişik kültürlerle ilişkisini, benzerliğini ya da farklarını belirlemeye çalışan bilim ise etnolojinin kendisidir.⁶

Etnografi, insan davranışlarını analiz edip tanımlamaya yarayan uzun soluklu araştırmaya dayalı bir çalışmadır. Özel olarak kültürel normlara dayalı davranışları

¹ Margaret Mead, “Visual Anthropology in a Discipline of Words”, Principles of Visual Anthropology, Ed:Paul Hockings, New York:1995, s.3

² Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, 5. Basım, İstanbul: Remzi, 1991, s.69

³ Nephân Saran, Antropoloji, İstanbul: İnkılap, 1993, s.140

⁴ Saran, s.11

⁵ Güvenç, s.354

⁶ Mehmet Aydın, Saffet Kayhan, “Etnoloji ve Bilimsel Belgeleme”, Antropoloji Dergisi, Sayı: 3, İstanbul: 1979, s.74

inceler. Kullandığı teknikler arasında bulunan film tekniği ile yapılmış birçok dokümanter film bireyin ya da olayın kültür bütünü içindeki parçasını anlatır. Etnografinin bir diğer özelliği de bütünselliktir. Olayları ve yaşananları sosyal ve kültürel çerçevesinde anlamaktır. Bütün bunları yaparken de amacı gerçekliktir.⁷

Etnograf her fırsatta, araştırdığı insanlarla birlikte yaşar. Etnograf, bir toplumun yaşam tarzını, yiyeceklerini yiyerek, dillerini konuşarak, gelenek ve alışkanlıklarını bizzat yaşayarak yani katılımlı gözlemci olarak, üzerinde saha çalışması yürüttüğü toplumun kültürel sınırları çerçevesinde hangi davranış modellerinin kabul görebileceğini bilebilir. Aynı zamanda kültürler arası sistematik karşılaştırmalar yaparak tüm zaman ve mekanlarda kültürün niteliğiyle ilgili bir takım sonuçlara ulaşmak arayışındadır.⁸

Etnograflar çalıştıkları grubun dilini öğrenirler ve grubun geleneklerine ve hayat tarzlarına bir derece adapte olurlar. Etnografi, antropolojik teorinin yer aldığı akademik raporlara dayanır ve sosyal bilimler dili ile yazılır. Antropologlar uzak yerlerdeki yerli kültürlerin geleneklerini çalışmaktaydılar şimdi daha çok batı dünyasındaki küçük gruplar veya “alt kültürler” üzerinde çalışıyorlar. Etnografinin yeni formları “yorumlayıcı antropoloji (interpretive anthropology)” olarak bilinmeye başladı.⁹

Kültürün yüzden fazla yapılmış tanımı bulunmaktadır. Burada en çok kabul gören Tylor’un tanımı ile etnografik belgelemeye de öncülük eden Malinowski’nin tanımını vermek yeterli olacaktır kanaatindeyiz.

Tylor’ın *İlkel Kültür (Primitive Culture)* adlı eserinde kültür, “insanın, toplumun üyesi olmakla kazandığı bilgilerden, inançlardan, sanat, hukuk, ahlak, adetler ve diğer bütün yetenekler ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bütün” şeklinde tanımlanmıştır.¹⁰

⁷ Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, 7. Basım, Austin: University of Texas Press, 1994, s.6-7

⁸ William A. Haviland, *Kültürel Antropoloji*, Çev: Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, İstanbul: Kaknüs, 2002, s.45-49

⁹ Douglas Harper, “*Interpretive Ethnography From “Authentic Voice” to “Interpretive Eye”*”, *Eyes Across The Water*, Amsterdam: The Amsterdam Conference on Visual Anthropology and Sociology, 1989, s.34-36

¹⁰ Tom B. Battomore, *Toplumbilim*, Çev: Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları 3. basım, 1994, s.136

Malinowski'ye göre kültür, "kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve ödevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan tümel bir bütündür".¹¹

Kültürel farklılık üzerinde çalışmak, antropolojiyi henüz bilinmeyenle karşılaşmak konusunda uzmanlaştırmıştır: bir kimse tanıdık olmayan bir kültürde kendi için anlamlı olanı nasıl keşfedilebilir? O kültür için anlamlar, bazı ilişkilere dayanır, kim için oldukça tanıdık olduğu tartışılır. Yabancı araştırmacılar ya bilmeye ya da inanmaya gelirler. Devereaux'a göre kültür kendisini, kendi üyeleri için nasıl hayrete düşürür konusu antropolojinin sorusudur.¹²

Antropoloji ya da başka bir deyişle etnografi, kültürü incelerken bir takım araştırma yöntemleri kullanır.



¹¹ Bronislaw Malinowski, **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev: Saadet Özkal, İstanbul:Kabalcı Yayınları, 1992, s.66

¹² Leslie Devereaux, *"Cultures, Diciplines, Cinemas", Fields of Vision*, Ed: Leslie Devereaux, Roger Hillman, Berkeley: University of California Press, 1995, s.334

1.1 ETNOGRAFİK ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ

Araştırma yöntemlerini, etnoloğun konuya bakış açısı ve araştırmancının amacı belirler. Mead, iyi bir kültürel etnografin, gerektiğinde gittiği grubun dilini bilmesi ve gerekli teknikleri (teyp kaydı, fotoğraf, film kaydı vb.) uygun şekillerde kullanabilmesi gerektiğini ifade etmiştir.¹³ Etnologların araştırma yapmak için en sık kullandıkları yöntemler gözlem ve soru formu teknikleridir. Soru formları iki şekildedir; anket ve mülakat (yüz yüze görüşme). Etnologlar, gerçek bilgiye birinci elden ulaşabilmek için katılarak gözlem ve mülakat yoluyla veri toplamayı tercih ederler. Ayrıca inceledikleri toplumların bazı özellik ve ilişkilerini, düşünce ve davranışlarını ses teybi, fotoğraf ve filme kaydetmekle tespit ederler.¹⁴

Mead, antropolojide kullanılan tekniklere yenilerinin eklenmesi gerekliliğini şöyle açıklamaktadır; "Söze dayalı antropoloji, kelime bilimi haline geldi, ve bu haliyle öğrencilerine yeni araçlar kullanma isteği vermiyordu, bu işe yeni başlayanlar sıklıkla seleflerinden öğrendikleri modası geçmiş eski metotları körü körüne takip ediyorlardı".¹⁵ "Antropologlar olarak yapacağımız, daha iyi malzeme ve gelişen teorilerle tekrar tekrar yeniden analiz edilebilecek materyal sağlayacak olan sıradan, kontrollü, sistematik film yapımı ya da video kaydında ısrar etmektir".¹⁶

Günümüzde bahsedilen tekniklere Fetterman'ın belirttiği gibi videoteypler, bilgisayarlar, internet-bilgisayar üzerinde veri toplama gibi teknolojik gelişmelerin yenilikleri de eklenmiştir.¹⁷

Gözlem tekniğinde, bakış açısının ve yönünün değişikliğe uğraması araştırmancının yani gözlem ve yorumların önemli ölçüde değişikliğe uğramasına yol açabilir. İki yaklaşım vardır: *emik* ve *etik* yaklaşım. Bu kavramları ilk olarak dilbilimci Pike ortaya atmıştır. Hariss bu iki terimin karşılaştırmasını yapmıştır. Güvenç'in aktarımıyla belirtirsek; "bir toplumu, gözlemlenen aktörlerin kendi anlam, ilişki ve nedensellik sistemi yönünden incelemesi *emik* yaklaşım; aynı toplumu gözlemcinin

¹³ Mead, s.7

¹⁴ Güvenç, s.132

¹⁵ Mead, s.5

¹⁶ Mead, s.10

¹⁷ David M. Fetterman, *Ethnography*, Second Edition, New Delhi: SAGE Publications, 1998, s.68-76

seçeceği daha genel bir anlam, ilişki ve nedensellik düzeni açısından anlayıp, anlatmak etik yaklaşımdır".¹⁸ Daha açık belirtecek olursak; "Emik yaklaşımda araştırmacı belirli bir kültürü içinden bakarak inceler ve iletişimi, o kültürün üyelerinin anladığı gibi anlamaya çalışır. Etik yaklaşımda ise, iletişimi, içinde gerçekleştiği kültürün dışından, önceden belirlenmiş karakteristik nitelikler esas alınmak kaydıyla diğer kültürlerle karşılaştırarak anlamaya çalışır".¹⁹ İyi bir etnografik çalışma, hem emik hem de etik yaklaşımı içerir.²⁰ Malinowski, "saha araştırmacısı görünenin altında yatanı anlamak için görmeyi öğrenmelidir" derken iki yaklaşımın da önemini vurgulamaktadır aslında.²¹

Kültürler, Disiplinler ve Sinemalar adlı yazısında Devereaux, disiplinlerin içiçe geçerek büyüyen sınırların akılda yeni sorulara işaret etmekte olduğunu belirtir. Günümüzde, disiplinler arasındaki hareketlilik, kültürler arasındaki hareket kadar olağan hale gelmiştir. Kültürün yapısı ve politikaları üzerinde çalışmak, bu yüzyılda yazın ve film teorilerini haberdar eden, kültür yaklaşımları ile ilişkilerinin altını çizen sosyal bilimlerde en gerçekçi olanıdır. Görsel sunum ilişkileri daha açık hale getirir.²² Bu görüşle Devereaux, antropoloji ile sinema sanatı ilişkisinin ne kadar anlamlı olduğunu vurgular. Etnolojik araştırmalarda filmin kullanımıyla ortaya çıkan *etnografik filmler* birçok disiplinle iç içe olan antropolojinin görsel sunumudur. Etnografik filmlerle belgesel filmler eş zamanlı ortaya çıkmıştır. Öncelikle belgesel sinemanın tarihsel geçmişine bakmak çalışmamız kapsamında uygun olacaktır.

¹⁸ Güvenç, s.140

¹⁹ Asker Kartarı, *Farklılıklarla Yaşamak*, Ankara: Ürün, 2001, s.37

²⁰ Fetterman, s.22

²¹ Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye-ways of seeing in anthropology* Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s.45

²² Devereaux, s.329

2. ETNOGRAFİK FİLMİN BAŞLANGICI OLARAK BELGESEL SİNEMA

Sinemanın bir türü olarak belgesel, tanımı ve alanları açısından çeşitlilik gösterir. Belgesel film, sinema tarihi içinde, herhangi bir zamanda apayrı özellikleri olan bir tür değildir. Belgesel filmler, daha çok materyalist nedenlere bağlı olarak, bir zaman döneminin ötesinde oluşmuşlardır. Bu, kısmen amatör çalışmaların kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur.²³

Bugün artık hemen hemen her belgesel film yönetmeninin kendi yaptığı bir belgesel film tanımı vardır denebilir ancak yine de belgesel sinemanın başlangıcından bu yana genel geçer olarak kabul görmüş ve kuşkusuz görmeye devam eden bazı tanımlar bulunmaktadır.

Kelime olarak “belgesel”, Fransızlar tarafından gezi filmleri için kullanılmaktaydı. Belgesel terimini ilk olarak John Grierson 1926 yılında Flaherty'nin *Moana* adlı filmi hakkında yazdığı bir eleştiride kullanmıştır.²⁴

En geniş anlamıyla belgesel sinema gerçek olay ve insanları konu alan bir sinema türüdür.²⁵ İnsan duygularının ağırlıkta olmadığı, eğlenceden uzak bir tür olarak kabul edilebilir.²⁶ Belgesel filmler, hareketli resimlerden oluşan gerçek materyallerle şekillendirilen ve yorumlanan propaganda, eğitim, tanıtım, bilgilendirme ve tarihe ışık tutma amaçlarına yönelmiş yapıtlardır.²⁷

İngiliz Belge Okulunun önemli temsilcilerinden olan Paul Rotha'ya göre; belgeseller, “öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçim yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip” olan yapımlardır.²⁸

²³ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 49

²⁴ Micheal Rabiger, *Directing The Documentary*, London: Focal Press, 1987, s.11

²⁵ Yüce, s, 5

²⁶ Sedat Cereci, *Belgesel Film*, İstanbul: Şule Yayınları, 1997, s. 20

²⁷ Mehmet Ayar, “*Ana Hatlarıyla Dünya Belgesel Film Tarihi*”

http://www.kamarearkasi.org/belgesel/makaleler/belgeseltarihi_dunya.html, (Erişim: 11.12.2003), s.1

²⁸ Paul Rotha, *Sinemanın Öyküsü*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 48

Bilgin Adalı'ya göre, doğrudan doğruya doğal gereçlerden yararlanan, dramatik bir çatı ve yaratıcı bir yorumdan uzak olan çalışmalar belgesel olarak nitelendirilmektedir.²⁹

Adalı'nın aktarımıyla İngiliz Belgesel Okulu'nun bir başka önde gelen yönetmen ve kuramcısı Basil Wrighth'a göre "belgesel film şöyle ya da böyle bir film değil, yalın olarak kamuoyuna bir yaklaşım yöntemidir."³⁰

Bir başka tanım da belgesel filmi, toplumsal gerçeklerin topluma aktarılmasında, olayların anında filme alınan görüntüleriyle bilgi vermek, konu ya da sorunlar üzerinde eleştiri ve yorum yapmak amacıyla belli bir bakış açısı altında anlatılan hareketli resimler bütünü olarak açıklar.³¹

Cereci'nin aktarımıyla; William Bluem belgesel filmi, "önemli tarihi, sosyal, bilimsel ya da ekonomik konuların, hem aktüel olarak, anında görüntülenmesi, hem de tespit edilmesi" şeklinde tanımlar.³²

Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında yaptığı tanım ise şöyledir: "Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmidir."³³

Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü'nde de, belgesel; belge niteliği taşıyan film ya da televizyon izlencesi olarak tanımlanmaktadır. Belgesel film tanımı ise; gerçek yaşayıştan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş birimlerde, seçilmiş yerlerde işleyen, çok kez belirli bir amacı yansıtan film çeşidi olarak belirtilmiştir.³⁴

²⁹ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları, 1986, s. 23

³⁰ Adalı, s.15

³¹ Simten Öngören, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*, İstanbul: Der Yayınları, 1991, s. 21

³² Cereci, s. 20

³³ Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991, s. 151

³⁴ Nijat Özön, *Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2000, s. 96

Belgesel filmin, toplumsal fikrin oluşmasında açık olarak hayati bir rolü vardır.³⁵ Belgeseller içerdikleri mesajla toplum yararına bir işlev taşırlar ve öğreticidirler.³⁶ Toplumsal yaşam biçimlerini güncel ve tarihsel bakışla anlatmaya çalışan bu filmler, bilimsel etnografik çalışmalarla ve bir dizi karşıtlığa dayandı – açığa vurma ve keşfetme, gerçek ve kurgu, objektif ve sübjektif, toplum ve birey, eğitim ve eğlence ve en can alıcısı doğru ve yalan.³⁷



³⁵ Rabiger, s., 23

³⁶ Cereci, s. 23

³⁷ Grimshaw, s. 29

2.1 DÜNYADA BELGESEL SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI

Sinema, "sinematograf" (*cinematographe*) kelimesinin kısaltılmış şeklidir ve Yunanca "hareket" anlamına gelen *kinema* kelimesinden türemiştir.³⁸ Sinemanın kökeninde yer alan görüntünün retinada iz bırakması olgusu muhtemelen 10. yüzyılın sonundan beri biliniyordu. Bu bilgiden yola çıkarak Belçikalı fizikçi Joseph Plateau'nun 1832 yılında yapmış olduğu icat zaman içerisinde pek çok meraklı ve hevesli bilim insanının yapmış olduğu çalışmalarla gelişmiş ve "sinematograf"ı icat etme şansı Louis ve Auguste Lumière Kardeşlerin olmuştur. Sinematografin icadından sonra kamuya açık ilk gösteri 22 Mart 1895'te, Bilimler Akademisi Başkanı, astronom Mascart'ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyeleri önünde yapıldı.³⁹ Sinemanın halka açık gösteriler şeklindeki başlangıcı ise 22 Aralık 1895 günü Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenlenen gösteriyle olmuştur.⁴⁰

Filmin pratik kullanımının 1887 yılında Edison'un dönen fotoğraf aygıtı ile başladığı genel olarak kabul görmektedir. Edison'un, fonografı mükemmelleştirerek, başka bir mekanik aygıt ile ses ve görüntüleri bütünleştirme arzusu 1930'lu yıllarda çok sayıda çekilen sesli film projeleriyle gerçekleşmiştir. Edison'un laboratuvarında yaptığı filmlerin konuları genellikle boks maçları, danslar ve varyete gösterileriydi. Bu filmlerin aynı zamanda yalnızca bir kişi tarafından izlenebilme sınırlaması nedeniyle, aynı anda bir oda dolusu insanın izleyeceği ekran resimleri oluşturan büyü fener (*magic lantern*) talebi meydana gelmiş bulunuyordu.⁴¹

Louis Lumière de, Edison'un Paris'te yaptığı kinetoskop gösterisinden etkilenerek gösterici ve alıcıdan oluşan sinematografi geliştirmiş ve yukarıda da belirtildiği gibi 1895 yılında sinematografin halk gösterisini Paris'te yaparak aygıtın tanıtım sürecini tamamlamıştır.⁴² Lumière Kardeşler 1896'dan başlayarak yetiştirdikleri operatörleri dünyanın birçok yerine göndermişlerdir. Operatörler, İngiltere, Belçika, Hollanda, Almanya, Avusturya, Macaristan, İsviçre, İspanya, İtalya, Sibirya, Rusya, İsveç, Birleşik Devletler ile daha sonraları Cezayir, Tunus, Mısır, Türkiye, Hindistan, Avustralya, Endonezya, Japonya ve Meksika'ya gitmişlerdir. 1897'nin sonunda

³⁸ Mustafa Gökmen, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi, 1989, s. 12

³⁹ Gerard Betton, *Sinema Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s. 7-8

⁴⁰ Giovanni Scagnamillo, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998, s. 15

⁴¹ Rotha, *Sinemanın Öyküsü*, s. 33-34

⁴² Öngören, s. 10

dünyanın çeşitli yerlerinden derlenmiş 750 filmi aşkın bir koleksiyon elde etmişlerdir.⁴³ İlk filmler açık havada çekildi. Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (*Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi*), belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler (*Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi...*) ve aktüalite filmleriydi (*Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni ...*).⁴⁴ İlk Lumière filmleri sadece gerçeklerin görüntülendiği bir dakika uzunluğunda olan filmlerdi. Sinema artık doğmuştu ve bu da belgesel filmlerin doğuşuyla birlikte gerçekleşmişti.⁴⁵

Birçok belgesel yönetmeni ve kuramcısı belgesel film tarihini sinemanın da başlangıcı kabul edilen Lumière filmleriyle başlatmaktadır.⁴⁶ Ancak böyle başlatmayanlar da vardır. Rotha, belgesel filmin tarihini Flaherty'nin *Nanook of the North* filmi ile başlatır. Bu film ileride de anlatılacağı gibi etnografik filmin başlangıcı olarak da kabul edilmektedir. 1920 yapımı *Nanook'u* 1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki "sinema-göz" deneyimleri izlemiştir. Fransa'da Cavalcanti'nin *Rien que les heures - Yalnız Saatler* (1927) filmi ve İngiltere'de Grierson'un *Drifters - Balıkçı Tekneleri* (1929) yapımları ilk belgeseller olarak sıralanabilir.⁴⁷ Bu çalışmalar belgesel sinemanın başlangıç yıllarında egemen olan dört ayrı eğilimin de temsilcileri olarak alınabilirler.⁴⁸

Sovyet Yönetmenler, belgesel malzemeyi öykülü bir anlatımla ve tiplerin yardımıyla işlemekteydiler. Bir "yeniden canlandırma" olarak nitelenen bu yöntemle gerçekleştirilen kimi filmler sinema tarihinin baş yapıtları arasında yer almışlardır. Flaherty, Cavalcanti ve Rutmann filmlerini yalın bir öykü çerçevesinde romantik bir yaklaşımla gerçekleştirirlerdi. Flaherty'nin romantizmine karşılık Cavalcanti ve Rutmann anlatıcı olmaktan çok yorumlayıcı ve çözümleyici bir yaklaşım içindedirler ve çalışmalarında sanatsal kaygılar egemendir. Sinemayı eğitsel amaçlarla kullanma yönünde en önemli girişim ise 1930'larda yeniden canlandırma, romantizm ve sanatsal

⁴³ Erik Barnouw, *Documentary-A History Of The Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press, 1993, s. 11-13

⁴⁴ Betton, s. 9

⁴⁵ Ilisa Barbash and Lucien Taylor, *Cross-Cultural Filmmaking, a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, London: University of California Press, 1997, s. 15

⁴⁶ Adalı, s. 19

⁴⁷ Rotha, *Belgesel Sinema*, s. 52

⁴⁸ Adalı, s. 24

kaygılardan etkilenerek John Grierson ile çevresinde toplanan bir grup genç sinemacıdan gelmiştir.⁴⁹



⁴⁹ Adalı, s. 8-9

2.2 BELGESEL FİLM TÜRLERİ

Belgesel filmleri tür olarak farklı şekillerde sınıflandırmak mümkündür. Yapısal olarak bakıldığında belgeleyen ve dramatize eden belgeseller olarak incelenebilir. Ele aldıkları konulara ya da başka bir deyişle içeriklerine göre ise, doğa, gezi, haber, tanıtım, eğitsel, toplumsal belgeseller olarak sınıflandırılabilirler. Tarihsel gelişimi sürecinde incelendiğinde belgesel sinemada; sinema-göz, sinema-gerçek, dolaysız sinema, özgür sinema, kent gerçekçi ve televizyon belgeselleri olarak bir sınıflandırmaya gidilmektedir.⁵⁰

Zaman içerisinde teknoloji gelişmiş ve karmaşılaşmaya başlamış ancak filmlerde ele alınan konular neredeyse aynı kalmış ve bu konular üzerine çok sayıda film üretilmiştir. Bu filmler arasında kendi konuları, dekorları, kostümleri ve diğer belirli özellikleri benzer olan filmler bir kategori oluşturmuşlardır. Bu kategorilere de tür denmiştir.⁵¹

Belgesel sinemanın gelişim süreci içinde çeşitli biçimlerde sınıflandırılmalara gidilmiştir. Kimi yazarlar belgeseli tarihsel süreç içerisinde sınıflandırırken, kimileri de biçim ve içerik bakımından birtakım benzerlik ve farklılıklara göre sınıflandırma yapmışlardır.⁵²

Rotha, belgeselin amaçlarını

- ☆ *Toplumsal sorunların ortaya çıkarılması*
- ☆ *Toplumun bir bölümünün diğerine anlatılması*
- ☆ *Toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi*
- ☆ *Yaşanan olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi*
- ☆ *Gözlem sonunda elde edilen bulguların ortaya konması*
- ☆ *Varolan sorunların ve gerçekliklerin yansıtılması ve ekrana yaşayan olguların getirilmesi*⁵³ olarak sıralamış ve belgesel yapımları dört gruba ayırarak incelemiştir:

⁵⁰ Cereci, s. 27; Yüce, s. 10

⁵¹ Yüce, s. 17

⁵² Yüce, s. 22

⁵³ Rotha, *Belgesel Sinema*. 85,86,87,89

☆ Doğalcı (Romantik) Gelenek

☆ Gerçekçi Gelenek

☆ Haber–Gerçek Geleneği

☆ Propaganda Geleneği.⁵⁴

Cerici, belgesel filmleri yapım biçimine ve içeriğine göre ayırmıştır.⁵⁵

Belgesel film türlerini gördükleri işleve, sunum biçimlerine ve anlatım tekniklerine göre sınıflandırarak sunmak bu çalışmada daha anlamlı olacaktır.

☆ Haber filmleri (Newsreel)

☆ Doğa belgeselleri

☆ Toplumsal içerikli filmler

☆ Tanıtım-reklam amaçlı filmler

☆ Eğitim amaçlı filmler

☆ Propaganda amaçlı filmler

☆ Dramatik Belgeseller (Docu-drama)

☆ Belgesel ve televizyon⁵⁶

Haber Filmleri (Newsreel): Bu filmler, özellikle savaş yıllarında ülkelerin kendi güçleri ve durumları hakkında vatandaşlarını bilgilendirmeye yönelik daha çok propaganda amaçlı yapılmış olan belgesellerdi. Günümüzde sinemalarda gösterilen bu tip belgeseller kalmasa da 1930'lu yıllarda ABD'de sadece haber filmlerini gösteren sinema salonları bulunmaktaydı.⁵⁷

Haber filmi yapanlar, güncel olayların en kısa zamanda ve en kısa yoldan seyirciye iletilmesini amaçlar. Haber filmler yaşamın dramatik yapısını aktardığı için aynı zamanda dramatik bir yapı da kazanır. Günümüzde televizyonun da etkisiyle gelişmiş olan bu tür kimi zaman belgesel amacıyla yola çıkan pek çok çalışmadan daha başarılı sonuçlara ulaşabilmektedir. Sinema tarihi boyunca haber film ile belgesel tür arasında köprü kurabilmiş sinemacılar da olmuştur.⁵⁸ Bu çalışmaların en çok bilineni, Dziga Vertov ve onun S.S.C.B.'deki çalışma arkadaşlarının oluşturduğu Sinema-Göz

⁵⁴ Rotha, *Belgesel Sinema*, s. 52-77

⁵⁵ Cerici, s. 27

⁵⁶ Yüce, s. 22

⁵⁷ Yüce, s. 23

⁵⁸ Adalı, s. 29

kuramıdır. Onun betimlemelerinden alıntı yapılarak şöyle denilebilir: "Sinema-Göz'ün konusu, sinemanın uluslararası dilini oluşturmaktadır. Sıradan kurgusal filmler, belli bir kapsam içinde bu konuda başarılı olmaktadır. Ancak pek çok açıdan bu sağlanamaz. Etrafımızda olup biten her şeyin kaydının yapılması, saklanması ve gösterilmesi gerekmektedir. Bunlar yapılırken de haber bültenlerinden farklı bir tarz kullanılması gerekmektedir. Kamera merceği hareket eden insan gücüne sahiptir. Her yere girebilir ve her şeyi inceleyebilir."⁵⁹ Bir başka Sovyet yönetmen Esther Shub da 1920'li yılların sonunda çekilmiş olan haber filmlerini kurgulayarak bir derleme film (*compilation film*) kavramı geliştiriyor ve sonradan birçok yönetmen de bu yolla filmler yapıyorlardı. Shub böyle bir çalışmayı, Türkiye'de haber filmlerinin kurgulanmasıyla oluşturulan "Türk İnkılabında Terakki Hamleleri" (1937) adlı filmde uygulamıştır.⁶⁰

ABD'de Time dergisinin başlattığı on üç filmlik *March of Time – Zamanın Yürüyüşü* dizisi dikkat çekicidir. Bu dizi dünyadaki güncel olayları derginin siyasi görüşlerine göre yansıtmaktaydı. Dizinin en önemli özelliği gerçek yaşamın kendi dramını haberi aşan bir biçimde seyirciye aktarabilmesiydi.⁶¹

Günümüzde haber filmleri artık televizyon kanallarının kendi haber ekipleri tarafından, haftalık veya aylık programlarla izleyiciye, yaşanan olayların genel görünümünü aktarmayı amaçlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının sağladığı teknik olanaklarla anında ve yerinden yapılan yayınlarla günün olaylarını izleyiciye aktarmak mümkündür ve bunun yarattığı güç azımsanamaz.⁶²

Doğa Belgeselleri: Gerçek nesnesi doğa olan bu belgeseller, daha çok doğanın bilinmeyen yanlarını, ilginç özelliklerini ya da doğa harikalarını tanıtmayı ve izleyiciyi bu konularda bilgilendirmeyi amaçlar.⁶³ Belgesel filmin ilk örneği kabul edilen Flaherty'nin *Nanook of the North – Kuzeyli Nanook* bir doğa belgeselidir.⁶⁴ Film, yalnızca Eskimo insanının yaşamını sürdürmek için yaptıkları günlük savaşımın açıklanmasıyla yetinmez, insanoğlunun uygarlaşmasının doğaya karşı yaptığı mücadele ile belirlendiğini ortaya koyar. Bu tür filmlerin yapımında, temanın özdeğinin

⁵⁹ Rotha, *Belgesel Sinema*, s. 65

⁶⁰ Yüce, s. 24

⁶¹ Adalı, s. 32

⁶² Yüce, s. 25

⁶³ Cereci, s. 28

⁶⁴ Yüce, s. 25

ilk elden çok iyi gözlemlenmesi ve filmin çekiminden önce çok iyi özümsemişi gerekmektedir. Bu filmlerde –özellikle romantik geleneğinin en önemlisi sayılan Flaherty'nin yapımlarında- bir anlamda insanoğlunun doğa ile çatışmaları, var olmak adına ortaya konan dramatik savaşımın özü görüntülenmektedir.⁶⁵

Gezi belgeselleri de denilen bu çalışmaların Flaherty dışında sayılabilen diğer yönetmenleri ise Merian C. Cooper ve Ernest Schoedsack'tir.⁶⁶

Bu tip belgeseller günümüzde de televizyon kanallarında farklı biçimlerde yer almaktadır. TRT, National Geographic, Discovery Channel vb. kanallarda bu tip belgeseller de yayınlanmaktadır.

Toplumsal Gerçekçi Filmler: Belgesel sinemanın geniş bir alanını oluşturan ve konularını farklı ülkelerde yaşayan toplumların güncel ya da tarihsel yaşamlarını inceleyen filmlerdir. Bu filmler betimleyici, eleştiren ve toplumu kışkırtan özellikler içerebilmektedir. Filmde sunuştan çok konunun kendisi ön planda yer alır.⁶⁷ Özellikle Türkiye'deki bağımsız belgeselcilerin, yani bir kuruma bağlı çalışmayan, amatörlerin ve öğrencilerin tercih ettiği türdür.

Tanıtım-Reklam Amaçlı Filmler: Bu tip filmler halkla ilişkiler etkinliği olarak tanımlanabilir.⁶⁸ Tanıtım belgeselleri bir yapının, hizmetin ya da etkinliğin tanıtımını amaçlar.⁶⁹ Bir kurum adına yapılan filmler, ülke tanıtım filmleri vb. bu kapsama girer. Ünlü Fransız yönetmen Claude Lelouch'un "*Türkiye*" adlı tanıtım filmi bu türlerin içinde popüler bir örnektir. Diğer belgesellere göre ticari kaygının daha ön planda olduğu filmlerdir.⁷⁰

⁶⁵ Rotha, *Belgesel Sinema*, s. 55

⁶⁶ Yüce, s. 26

⁶⁷ Yüce, s. 26-27

⁶⁸ Mutlu, s. 155

⁶⁹ Cereci, s. 29

⁷⁰ Yüce, s. 28

Eğitim Amaçlı Filmler: Öncelikli olarak eğitici olma işlevi ön planda

olan filmlerdir. Daha çok bilimsel bir bakış açısıyla hazırlanır.⁷¹ Bu filme konu olan alanlar çok çeşitlidir. Bilimsel deneyler, arkeolojik çalışmalar ve etnografik çalışmalar da bu türe dahil olabilir. Türkiye’de eğitim filmleri İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bünyesinde, Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Ipşiroğlu’nun birlikte yaptıkları çalışmalarla başlamıştır. Milli Eğitim Bakanlığı, Film Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM) bünyesinde çekilen filmler de sayılabilir. Günümüzde TRT ve Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi’nin çalışmaları da bu tip filmler üreten kuruluşlardır.⁷²

Propoganda Filmleri: Propoganda, birey ya da toplulukları belli bir

görüş ya da amaç doğrultusunda etkileyebilecek bilgilendirme çalışmasıdır ve çoğu kez belgesel sinemanın temel amaçlarından biri olmuştur.⁷³ Başta Sovyetler Birliği olmak üzere Almanya, İtalya ve İngiltere propoganda filmleri üretmişlerdir. Politik filmlerin bir kısmı bu nitelikte sayılabilir.

Dramatik Belgeseller (Docu-drama): Bu tür filmler, belgesellerin

temelinde olan doğal görüntü ve seslerin dışında öykülü filmlerdeki gibi dramatik bölümler de içerir. Bu yöntem daha çok tarih belgesellerinde konunun daha iyi anlaşılabilir kılınması için tercih edilmektedir. Bu tür, tam anlamıyla belgesel film izleme bilinci kazanamamış olan izleyiciyi etkilemek amacıyla da kullanılmaktadır ancak eleştirilere de uğramaktadır.⁷⁴ Televizyonda kendine oldukça geniş bir izleyici kitlesi yakalayan ilk dramatik belgesel film, Alex Haley’in aynı adlı romanından uyarlanan *Kökler* adlı sekiz bölümlük dizidir.⁷⁵ Bu türün en önemli sorunu filmin gerçeklerle olan ilişkisinin ne denli beyaz perdeye aktarılabildiğidir.⁷⁶ Bu konuda belgesel sinemanın ünlü isimlerinden olan Süha Arın, kendisiyle yapılan bir röportajda görüşlerini şöyle belirtiyor: “Dramatize belgesel diye bir kavram olabileceğine inanmıyorum. Ama şöyle olabilir; ağırlıklı olarak dramatizedir, içinde belgesel yaklaşımla çekilmiş sahneler olabilir ya da tam tersi olarak belgeseldir, içinde imgesel yaklaşımlarla gerçekleştirilmiş

⁷¹ Cereci, s. 28

⁷² Yüce, s. 28

⁷³ Adalı, s. 32

⁷⁴ Cereci, s. 27

⁷⁵ Mutlu, s. 168

⁷⁶ Yüce, s. 32

bazı bölümler olabilir. Ama o bölümlerin imgesel olduğunun seyirci bilincine varmalıdır. Eğer seyircinin onu belgesel algılama fikri varsa, belgesel olmadığı yazıyla ya da sözle belirtilmelidir.”⁷⁷

Televizyon Belgeselleri: 1960’larda renkli filmlerin geliştirilmesi ve filmin duyarlılığının artması, kamera hareketliliğinin ve çekim üstünlüğünün de çoğalmasını sağlamıştır. Renkli çekimler film yapım masraflarını çoğalttığından belgesel yapım masrafları da fazlalaşmıştır. Bununla birlikte televizyon sinemanın yerini almış ve sinema salonlarından evde televizyon ekranlarına taşınmıştır.⁷⁸ “Belgeseller, ilk zamanlarda televizyonlarda genelde ‘yerinden gazetecilik’ denilebilecek haber filmleriyle boy gösteriyordu. ABD’de bu ilk örnekleri, 1951’de Henry R. Murrow ve Fred W. Friendly tarafından hazırlanan ‘Denizde Zafer’ adlı serilerdir. Bunların yanında ‘Beyaz Kağıt’, ve ‘Panorama’ adlı seriler de televizyon kanallarında haftalık olarak yayınlamaktaydı. (...) Televizyon belgesel film yapımına üç yeni yaklaşım getirmiştir: derleme, biyografik ve dramatik yaklaşım. Özellikle biyografik ve dramatik yaklaşım televizyonda en çok başvuru olan yöntem olarak sayısız belgesel film yapımında kullanılmıştır ve kullanılmaktadır.”⁷⁹ Belgeseller, insanın ulaşabildiği, varolabildiği her yerle ilgili malzemeden yararlandığından televizyon belgeselleri de her yer, her şey ve herkesle ilgilidir.⁸⁰

⁷⁷ Nurhan Yel Kavaklı, “Türkiye Belgeselci İçin Bir Cennet”, 4. Boyut Dergisi, Sayı: 2, 1992, s. 19

⁷⁸ Rabiger, s. 21

⁷⁹ Rabiger, s. 33-34

⁸⁰ Cereci, s. 45

2.3 TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI

Lumière Kardeşlerin yetiştirdikleri operatörleri 1896'dan başlayarak dünyanın değişik yerlerine gönderdiğinden bahsetmiştik. Bu yerler arasında Türkiye de bulunmaktadır. Operatörlerden biri olan Alexandre Pronmio 1897 yılında Türkiye'ye gelmiştir.⁸¹ İlk gösteri 1897 başlarında sarayda gerçekleştirilmiştir.⁸² 1908'de Türkiye'nin ilk sürekli sineması *Pathé*'yi Sigmund Weinberg açmıştır. Sinema, uzunca bir süre tek bir kentte, İstanbul'da Beyoğlu semtinde etkili olmuştur.⁸³ Özetle, sinema Türkiye'ye Saray'dan girmiş, oradan da Beyoğlu'na geçmiş ve hızla İstanbul'un başka semtlerine de yayılmıştır.⁸⁴

Beyoğlu'nda 1900'lerin ilk yıllarında yerleşik ve sürekli seanslar yapan sinema salonları önem kazanmaya başlamıştır. Sinema salonlarını açan, işleten, buralara film temin eden kişiler de vardır ve böylece ilk kuşak sinemacı birikimi ortaya çıkmıştır.⁸⁵

Evren, "Değişim Döneminde Türk Sineması" kitabında Türkiye'de bilinen ilk filmlerin neler olduğu ve ilk Türk belgesel filmi konusundaki farklı görüşleri şöyle anlatmaktadır:⁸⁶ Bugün Türkiye'de bilinen ilk film 1905'te çekilmiştir. Film hakkında tek bilinen Selim Sırrı Tarcan'ın film çekiminde rehberlik yaptığıdır. Bu nedenle de çekenlerin yabancı oldukları tahmini yapılmaktadır.

1909'da çekilen bir filminden söz edilmektedir. Bu filmle ilgili tek bilgi, Sigmund Weinberg tarafından çekilmiş olan bir fotoğraftır. Weinberg'in bu fotoğrafı *Servet-i Fünun* Dergisinde yayınlanmıştır. Bu fotoğrafın içerisinde, kamera ile çekim yapan bir grup yer almaktadır.

İlk çekilen Türk belgesel filminin -elde olmamasına ya da filmi gören kimse olmamasına rağmen- 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi olduğu iddia edilmektedir. İddiaya göre film 14 kasım 1914 günü çekilmiştir, 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşında Osmanlı Devleti'ni yenilgiye uğratan

⁸¹ Barnouw, s. 13

⁸² Adalı, s. 10

⁸³ Burçak Evren, *Değişim Dönemecinde Türk Sineması*, İstanbul: Leya Yayınları, 1997, s. 145

⁸⁴ Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları, 1991, s. 9

⁸⁵ Scognamillo, s. 14

⁸⁶ Scognamillo, s. 145-146

Rusya'nın bu utkunun anısını yaşatmak için vardıkları en uç nokta olan Ayestefanos'a (bugünkü Yeşilköy) diktikleri anıtın yıkılması olayının görüntülenmesidir.

Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filminin varlığı hakkında ilk ve tek bilgi, Nurullah Tilgen tarafından Yıldız Dergisinin 18 Temmuz tarihine rastlayan 30. sayısında "Türk Sinema Tarihi, Dünden Bugüne 1914-1953" adlı çalışmasında yayınlanmıştır. Nijat Özön, bu belgeyi genişleterek ve kaynaktan alıntıyı göstererek "Türk Sineması Tarihi" (1962) kitabıyla, "Fuat Uzkınay" (1970) adlı çalışmasında kullanmıştır. Daha sonraki çalışmalar Özön'ün eserlerinden yararlanılarak yapılmış ancak Özön'ün gösterdiği kaynaktan bahsedilmemiştir. Böylelikle *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi, ilk Türk belgeseli olarak günümüze kadar gelmiştir.⁸⁷

Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filmi, bugüne kadar bulunamamıştır. Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde bu adla kayıt gözükmektedir ancak Ali Özuyar'ın Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde yirmi yıl müdürlük yapmış olan Nusret Eraslan ile yaptığı söyleşide filmin taşınmalar sırasında kaybolmuş olabileceği ancak kesinlikle arşiv de bulunmadığı ortaya çıkmaktadır.⁸⁸ Uzkınay da 1953'te Tilgen ile yaptığı söyleşide bu filmin Merkezde bulunduğundan kesinlikle bahsetmemiştir.⁸⁹ Uzkınay'ın kızları da Evren ile yaptıkları söyleşide babalarının "anıtın nasıl yıkıldığını, bu yıkılışı filme çekerken ne zor şartlar altında olduğunu hep anlattığını" ancak filmi hiç görmediklerini söylemişlerdir.⁹⁰

Bugün mevcudiyetinin ve çekeninin kim olduğunun bilindiği ilk film Makedonya asıllı Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1911'de V. *Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti* sırasında çekilen filmidir. Makedonya'nın Bitola tren istasyonunda çekilen ve halen Makedonya Film arşivinde bulunan film karşılıklı kültürel ilişkiler çerçevesinde ülkemizde de farklı tarihlerde iki kez gösterilmiştir.⁹¹

Belgesel sinemanın Türkiye'deki tarihsel gelişimini özetleyecek olursak:

I. Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa Almanya'ya ziyarette bulunmuş ve Alman Ordu'sunun kurduğu "Ordu Film Dairesi"ni görmüştür. Sinemanın propaganda

⁸⁷ Scognamillo, s. 129

⁸⁸ Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, İstanbul: Öteki Yayınları, 1999, s. 129-131

⁸⁹ Evren, s. 130

⁹⁰ Evren, s. 133

⁹¹ Evren, s. 146

alanındaki etkisini kavramış olan Enver Paşa döndüğünde "Merkez Ordu Sinema Dairesi"ni kurdu muştur.⁹²

1915'te Sigmund Weinberg "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin başına getirilmiş ve 1916'da da göreve Fuat Uzkınay tayin edilmiştir.⁹³

Türk belgesel sinema tarihinin sonraki dönemlerini Adalı'dan şöyle aktarabiliriz.⁹⁴

Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında da "Ordu Film Alma Dairesi" T.B.M.M. Ordusu bünyesinde kurulmuştur. Kurtuluş Savaşına ilişkin görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla elde edilen ve gerçek anlamda belgesel nitelik taşıyan düşman ordularının kaçarken oluşturduğu yıkımı ve vahşeti saptayan ilk çalışma olan, *İstiklal (İzmir Zaferi)* filmi 1922 yılında gerçekleştirilmiştir. Bu film tarihsel belge olarak önem taşımaktadır.

Adalı, gerek Birinci Dünya Savaşı ve gerekse Kurtuluş Savaşı sırasında Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından çekilen filmlerin büyük çoğunluğunun işlenmeden bugüne kadar Ordu Foto Film Merkezi arşivlerinde kalmış olduğunu belirtir. Ancak bugün bazı filmlerin mevcut olup olmadıklarını, eğer mevcutlarsa da durumlarının ne olduğunu bilinmediğini vurgulamaktadır. Yine bu dönemlerde Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ile Malûl Gaziler Cemiyeti'nin çekmiş olduğu filmlerin de Orduya devredildiğini ve bunların da çoğunun yok olduğunu belirtmektedir.

1933 yılında, İpek Film hesabına çalışan Nazım Hikmet Ran yeni bir denemeye girişir. *Düğün Gecesi (Kanlı Nigar)*, adlı denemesinde, Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce gibi ortaoyunu ustalarını bir araya getirerek, geleneksel bir oyunu baştan sona saptar. O günkü şartlarda olmasa bile, günümüzde geleneksel bir gösteri sanatını konu alması açısından bir belgesel film olarak kabul edilebilecek bu filmin çekildiği yıl, Hazım Körmükçü de gene İpek Film hesabına *Yeni Karagöz* adlı filmi çeviriyordu. Belgesel film niteliği yönünden bu film de *Düğün Gecesi* gibi değerlendirilebilir.

⁹² Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması (I. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları, 1999, s. 13

⁹³ Scagnamillo, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, s. 30-33

⁹⁴ Adalı, s. 100-120

II. Dünya Savaşı, propaganda ağırlıklı olsa da birçok belgesel filmin yapıldığı bir dönemdir. Bu savaşa katılmamış olan Türkiye, katıldığı Kore Savaşı ile belgesel film üretimindeki durgunluğu bozmuştur. Savaşın etkisiyle çekilen ilk film 1951'deki, Seyfi Havaeri'nin Halk Film adına çektiği *Kore Gazileri* belgeselidir. Halk Film, bunun hemen ardından, Kenan Enginsoy'un çektiği *Mehmetçik Kore'de* adlı filmi piyasaya çıkarmıştır. Bu filmi gene aynı şirketin *Kore'de Türk Kahramanları* belgeseli izlemiştir. Bu üç film, Kore Savaşı'na katılan Türk Birliğindeki askerlerin oradaki yaşamlarını yansıtmaktaydı.

Türkiye'de belgesel film 1950'ye kadar yalnız resmi kuruluşların uğraşı içinde yer alır. Ancak, düzenli bir şekilde bu çalışmalar sürdürülemediği için, belgesel film çalışmaları birkaç kişinin çabalarıyla sınırlı kalmıştır.

1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Öğretici Filmler Merkezi (daha sonra Film Radyo Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM) olmuştur) kurulmuştur. Ancak pek bir varlık gösterememiştir. Bunun dışında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü bazı çalışmalar yapmıştır.

1956 yılı Türk Sineması için özel bir önem taşımaktadır. İlk kez bir kurum, düzenli sayılabilecek belgesel film çalışmalarına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup bilim adamı, ilk çağlardan günümüze Anadolu Uygarlıklarını ele alıp tanıtmak üzere belgesel film yapmaya karar vermişlerdir.

Bu çalışmaların ilki Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönettikleri *Hitit Güneşi*'dir. Bu film aynı zamanda 1956'daki Berlin Film festivalinde belgesel film dalında ikincilik ödülü 'Gümüş Ayı'yı alarak, uluslararası bir şenlikte ödül kazanan ilk Türk filmi olmuştur.

1957'de Metin Erksan, Ordu Foto Film Merkezi'nin olanaklarıyla *Dünya Havacıları Türkiye'de* filmini çekmiştir. İkinci belgesel filmi *Nehir ve Uygarlık*'ı (*Büyük Menderes Vadisi*) 1959'da çekmiş ancak ilgisizlik nedeniyle seyirci ile buluşamamıştır.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin belgesel film çalışmaları aynı doğrultuda 1960 yılına kadar sürmüş ve üç yıl süreyle çalışmalarını durdurmuştur. 1960'a kadar

Eyuboğlu ve İpşiroğlu *Hitit Güneşi* dışında, *Antalya Ormanları*, *Siyah Kalem*, *Surname*, *Karanlıkta Renkler*, *Anadolu'da Roma Mozayikleri* ve son olarak da *Anadolu Yolları* filmlerini çekmişlerdir. Bu yapıtlar, bir eğitim kurumunun "eğitim" amacını içerdiği gibi, sanatsal anlamda Türkiye'de belgesel film çalışmalarının ilk örneklerini de oluşturmuşlardır.

1960 yılında iki belgesel film çekilmiştir. Birincisi, Milli Film'in eski filmlerden kurguladığı derli toplu ancak belgesel sinemaya pek katkısı olmayan *Türk'ün Mucizesi* yapımı ve ikincisi Ordu Foto Film Merkezi tarafından propaganda amacıyla hazırlanan *Düşükler Yassıada'da* yapımıdır.

1962'de belgesel film çalışmaları kimi kurum ve kuruluşlarca yeniden başlamıştır. Belgesel film konusuyla ilgilenen ilk kuruluş Eczacıbaşı Fabrikaları olmuştur. 1962'de çektikleri ilk film Pierro Biro'nun yönetmenliğini yaptığı *Renk Duvarları* belgeselidir.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi 1963 yılında Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk tarafından çekilen *Aktamar* filmi ile belgesel film çalışmalarına yeniden başlamıştır.

1964'te Lütfi Akad ilk belgesel filmi olan *Tanrının Bağışı Orman'ı* Orman Genel Müdürlüğü adına gerçekleştirmiştir. Aynı yıl Süha Arın, Milli Eğitim Bakanlığı Film Radyo Televizyonla Eğitim Merkezi adına eğitici nitelikli ilk filmi *Trafik Emniyeti*'ni çekmiştir.

1967'de Sezer Tansuğ *Pazar Pehlivanları* filminde yağlı güreşleri anlatmıştır. 1968 yılında Yapı Kredi Bankası belgesel film yapımıyla ilgilenmeye başlamıştır. Bir başka kurum da Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu olmuş ve 1974'te Türkiye'yi tanıtım amaçlı filmlerin yapımcılığını üstlenmiştir.

1974'te Süha Arın *Hattilerden Hititlere* filmini gerçekleştirmiştir. 1975'te *Midas'ın Dünyası* filmiyle ilk olarak bilimsel bulgular kamuoyuna açıklanmıştır. 1985'te de Türkiye Şişe Cam Pazarlama A.Ş.'nin 50. yılı ve 1985 Gençlik Yılı nedeniyle *Camın Teri* filmlerini çekmiştir.

Günümüzde belgesel filmler gelişerek ilerlemeler göstermektedir. TRT'nin Belgesel Programlar Müdürlüğü kapsamında yaptığı çalışmalar, Belgesel Sinemacılar Birliğinin belgeseli yaygınlaştırmak ve halkla televizyon dışında buluşturmak adına üniversitelerin iletişim fakülteleri ile diğer sivil toplum kuruluşları ile işbirliğinde bulunarak ulusal ve uluslar arası boyutta yaptığı organizasyonlarla belgesel sinema farklı noktalara ulaşma hedeflerinde yol almaktadır. Bu çalışma kapsamında etnografik filmler ya da başka bir deyişle antropolojik belgeseller inceleneceğinden etnografik filmlerin ortaya çıkışı ve tarihsel geçmişini anlatmak gereklidir.



3. ETNOGRAFİK FİLME TARİHSEL BAKIŞ

Etnografik filmler, 19.yy endüstri toplumunun teknolojik keşifleriyle birlikte diğer toplumların beklenmedik karşılaşmalarının görsel kaydının yapılmasına olanak tanıdığından bu yana üretilmektedir. Etnografik filmler, başladığından beri ilkel kültürler hakkında bazı şeyleri açığa çıkarmak beklenti ve sorumluluğunu taşır. Böylelikle kültür bir şekilde kavranabilir.⁹⁵ Burada "ilkel toplumlar" vurgulamasının yapılmasının en önemli nedeni antropolojinin başlangıcında sömürgeciliğin de etkisiyle kendilerinden farklı olan "ilkel toplumları" (ötekiler) anlamak üzere araştırmalar yapmasıdır.

Araştırdığı kültür içerisinde saha araştırmacısı çoğunlukla kontrol edilemeyen ve sürekli kaymalar gösteren bir ortam içerisinde çalışmak zorundadır. *Araştırma Filmleri (Research Films)* adlı eserinde Anthony R. Michaelis, bu kontrolsüz durumlarda bile bir film kaydı ve araştırma kaydının, gözlem ve açıklama aracı olarak ve istenildiği zaman analiz edilebilecek olan sürekli bir veri tabanı olarak paha biçilmez bir araç olduğunu vurgulamıştır.⁹⁶

Etnografik filmlerin ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlamak üzere çalışan birçok isim olmuştur. İlk çalışmalardan bahsederek özetlemek gerekirse;

Etnografik film tarihi, sinematografinin tarihinin bir parçasıdır ve daha çok belgesel film veya kurgusal olmayan filmin parçasıdır. Yukarıda sinemanın doğuşunun belgesel sinema ile olduğunu anlatırken detaylı olarak tarihsel geçmişinden bahsetmiştik. Film ve etnografinin her ikisi de 19.yy.da doğdu ve 1920'lerde olgunluk çağılarına geldiler. Fakat 1960'lara kadar film ve etnografi sistematik olarak etkili bir işbirliği içinde olmadılar. Bu gecikmiş gelişme sadece Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Avusturya ve çok az da Büyük Britanya'da ortaya çıktı. Yine gariptir ki film endüstrisinde ve akademik antropolojide başarılı olan Japonya, Hindistan ve İsviçre etnografik filmde önemli bir katkı yapamadılar. Hatta Almanya bile Göttingen'deki

⁹⁵ Emilie De Brigard, "The History of Ethnographic Film", *Principles of Visual Anthropology*, Ed:Paul Hockings, New York: 1995, s.13

⁹⁶ John Collier, *Visual Anthropology:Photography as a Research Method*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, s.122-123

Encyclopaedia Cinematographica arşivinin teşvikine rağmen bu gelişmeye esasen katkıda bulunamadı.⁹⁷

3.1 Branislow Malinowski

Araştırmalarda film kullanımından önce teknolojinin daha kolay ve maliyetinin daha düşük olması nedenleriyle önceleri fotoğraflar kullanıldı. Bunun öncülerinden biri de Branislow Malinowski'dir. Antropolog Malinowski, savaş yıllarının çoğunu Pasifik adalarında tek başına geçirdi. Yaptığı çalışma *Argonauts of the Western Pacific* (1922) yayınlandı. Kitabın yayınlandığı yılda Flatherty'de *Nanook of the North* filmini çekmişti. Bir tarafta belgesel sinema (documentary cinema) diğer tarafta bilimsel etnografi (scientific ethnography) çalışması yapılmıştı.⁹⁸

3.2 Félix-Louis Regnault

De Brigard'a göre; "Etnografik filmler kolonizmin ve politik değişimlerin fenomeni olarak başladı: sosyalist devrim, demokratik reform, ulusların kalkınması. Etnografik filmi ilk yapan Félix-Louis Regnault'dur (1888). 1895'de Regnault bir dergi için Wolof kadını, seramik kap yapımını filminden kesitler alıp şekiller çizerek yayınlamıştı".⁹⁹

3.3 Louis Lumière

Louis Lumière, belgesel filmin başlangıcında da bahsettiğimiz gibi; Edison'un Paris'te yaptığı kinetoskop gösterisinden etkilenerek gösterici ve alıcıdan oluşan sinematografi geliştirmiş ve 1895 yılında sinematografin halk gösterisini Paris'te yaparak aygıtın tanıtım sürecini tamamlamıştır.¹⁰⁰

⁹⁷ Heider, s.16

⁹⁸ Grimshaw, s.44-46

⁹⁹ De Brigard, s.15

¹⁰⁰ Simten Öngören, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*, İstanbul: Der, 1991,s.21

İlk Lumière filmleri sadece gerçeklerin görüntülendiği bir dakika uzunlukta olan filmlerdi. Sinemanın doğuşunu belgesel filmlerin doğuşuyla birlikte gerçekleştirmiş kabul ediliyordu.¹⁰¹ Ancak böyle başlatmayanlar da vardı, daha önce de belirttiğimiz gibi Rotha, belgesel filmin tarihini Flaherty'nin *Nanook of the North* filmi ile başlatmaktadır.¹⁰²

3.4 Alfred Cort Haddon

Lumière'in gösteriminden üç yıl kadar sonra, Alfred Cort Haddon Cambridge'den Torres Starits Adalarına bir saha araştırması yolculuğu organize etti. Avustralya'nın kuzeyine uzanan adalardaki küçük bir grup yerli insanı incelemek üzere altı bilim adamını bir araya topladı. 1898'deki Torres Straits gezisi modern antropolojinin doğuşunu sembolize eder. Daha sonraları Haddon ve bilim adamlarından oluşan ekibi yeni bir konuya uygun yeni yöntemler ve teknikler araştırdılar. Kesinlikle Haddon'un kendisi teknoloji delisiydi ve çok çabuk sinemayı ekibinin gelişmiş ekipmanları arasına dahil etti. 1900'de Avustralyalı meslektaşı Baldwin Spencer'a Avustralya'nın kuzey bölgelerine yapmayı planladığı saha çalışmasına kamerasıyla birlikte katılması konusunda ısrar etti.¹⁰³ Cambridge bilim adamları (Haddon, Rivers, Myers, McDougall, Seligman ve Ray) yaklaşık sekiz ay Torres Straits'de değişik adalarda çalıştılar. Testler yaptılar; yerlilerle görüşmeler yaptılar; yerel kıyafetler ve uygulamalar hakkında bilgi topladılar. Elde edilen verinin büyük bir kısmı Haddon'un editörlüğü ile altı sayılık seri halinde basıldı. Torres Straits'deki etnografik çalışmanın görsel kalitesi gerçekten çarpıcıdır. Her bir sayı fotoğraflar, yerli çizimleri ve diğer görsel malzemeler yazılı metinlere önemli bir şekilde karşılık vermektedir. Haddon Cambridge'e kamera ile çektiği bir dizi film bölümüyle döndü. Bu çalışmayla Haddon ve meslektaşları, misyonerler, kaşifler ve koloni ofislerinden gelen bilgilerle değil bizzat sahaya gidilerek birinci elden veri toplanmasının önemini vurgulamışlardır.¹⁰⁴ Haddon'un etnografik filmleri, Lumière kamerasının kullanıldığı, sahada çekildiği bilinen ilk filmlerdir. Filmler birkaç dakikalıktır ve üç adamın danslarını ve ateş üzerinden atlayışını gösterir.¹⁰⁵

¹⁰¹ Ilisa Barbash and Lucien Taylor, *Cross-Cultural Filmmaking, a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, London: University of California Press, 1997, s.15

¹⁰² Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm, 2000, s.52

¹⁰³ Grimshaw, s.15-16

¹⁰⁴ Grimshaw, s.20

¹⁰⁵ De Brigard, s.16

3.5 Baldwin Spencer

Heider'in aktarımla, Jean Rouch'a göre etnografik filmin başlangıcı 1901 yılında Baldwin Spencer'in çektiği Avustralyalı Aborjinlerin kanguru dansı ve yağmur töreni filmleridir. Kabile toplumları hakkında 1922'den önce de birkaç film daha çekilmişti. Bu filmler Hamburg Güney Deniz Seferi sırasında 1908-1910'da 20 dakikalık çeşitli konularda özellikle Mikronezya ve Malenezya'daki danslar hakkındaydı. 1912'de Gaston Melies, Patrick O'Reilly'nin "romantik dokümanterler" dediği bir çeşit kısa film yaptı, Amerikan Kızılderilileri hakkında fotoğrafik portreler gibi. 1917'de ve 1918'de Martin ve Osa Johnson Solomon Adalarında ve Batı Pasifik'teki Yeni Hebrides'de yamyam yaşamı hakkında gezi filmleri yaptılar.

3.6 Robert Flaherty

Heider'e göre; Eğer etnografik filmin tohumları 1901'de Baldwin Spencer'in Avustralya Aborjinleri hakkında çektiği filmle atıldıysa, 1922'de Robert Flaherty'nin Eskimolar hakkında yaptığı *Nanook of the North* filmiyle doğdu.¹⁰⁶

Bazin'a göre de "Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra 1920 yılından itibaren keşif filmleri sinema tarihi içinde göze batmaktadır. Güney Buz Kutbu'na yapılan geziyi konu alan *With Scott to South Pole* belge filmi 1922 yılında görkemli bir film dizisi başarısı gösterecek Flaherty'nin *Nanook* filmine öncülük etmiştir."¹⁰⁷

Flaherty'nin filmleri sinema alanında pek çok yeniliği getirmiştir. Gerçeklere kendi üslubuyla yaklaşmış olan Flaherty aynı zamanda iyi bir araştırmacı olmasının yararlarını görmüştür. Pek çok anlamda etnografik filmlerin başlangıcında örnek olmuştur.

Flaherty'nin etnografik filmin gelişimine katkısını inceleyen Ruby, Flaherty'nin en önemli ve en az katkıda bulunduğu anlaşılanlardan birinin anlatım tarzı olduğunu düşünmektedir. Ruby'ye göre bu başarı birkaç şekilde tanımlanır: "Ya sinema

¹⁰⁶ Heider, s. 19-20

¹⁰⁷ Bazin, s.145

filmlerinden bu fikri aldığı farz edilir veya basit olarak bir hikaye anlatıcısı gibi yeteneğinin reklamını yapmak olarak kabul edilir. Ancak tek başına ele alındığında bu açıklamalar yetersizdir.”¹⁰⁸

Robert Flaherty'nin ilk iki filmi Amerikalı antropologların kişisel ilgisini de çekmiştir. *Nanook*, Franz Boas'ın bir yılını geçirdiği (1884-1885) Baffin Adasının 700 mil güneyindeki Hudson Koyu'nda çekilmişti. Flaherty ikinci filmi *Moana*'yı Batı Samoa'da Savai'de, Mead'in çalışma yaptığı Manua'nın 300 mil yakınında çekti. *Moana* 1926'da gösterildiğinde Mead hala Samoa'daydı.¹⁰⁹

Flaherty filmlerinde hep bir bireyi odaklayarak gitti. Kimliksiz ve yüzü görünmeyen Eskimoları, Samoalıları ya da İrlandalıları göstermek yerine seyirciye zevk alabilecekleri şekilde, gerçek biriyle olayları yansıttı. Bu belki de Flaherty'nin etnografik filmle yaptığı en önemli işbirliğiydi. Flaherty konulu bir film anlatmaya çalıştı, *Nanook*'ta doğa ile savaşıyan bir Eskimo'yu; *Moana*'da geleneklerine göre erkeklığe geçiş töreninin acısına katlanan birini; *Man of Aran*'da yine doğaya karşı bir İrlandalıyı gösterdi.¹¹⁰

Ruby'nin, Flaherty'den aktarımıyla; Flaherty, daha önce de gezi filmleri yapıldığını ancak hiçbirinde karşısındakine doğru bakılmadığını, hep New York veya Londra'dan gelen olarak tepeden bakıldığını; ancak kendisinin bu insanlarla birlikte yaşadığını, yardımlarını gördüğünü ve filmdeki başarısının insan ilişkilerinde yattığını söylüyor.¹¹¹

Flaherty kendisi *Nanook of the North*'u nasıl filme çektiğini şöyle anlatıyor: “yaşamın çeşitli evrelerini, insanların avlanmasını, yolculuklarını, ev yaşantılarını, inançlarını mümkün olduğu kadar anlatım tarzını (öykü) kapsayan bir etnolojik film yapmayı planladım”¹¹²

Ruby'e göre; Flaherty'nin *Nanook* filminde kullandığı yöntemler, çağdaşı olan kurgusal ve kurgusal olmayan filmlerde kullanılanlardan çarpıcı şekilde farklıdır. Daha

¹⁰⁸ Jay Ruby, *Picturing Culture-Explorations of Film and Anthropology*, Chiago&London: The University of Chiago Press, 2000, s. 70

¹⁰⁹ Heider, s.18-19

¹¹⁰ Heider, s.22

¹¹¹ Ruby, s. 76

¹¹² Ruby, s. 71

ötesi bugünün bazı etnografik film yapımcılarının kullandığı yöntemlerle şaşırtan benzerlikler taşımaktadır. Flaherty, *Nanook* ile ilk etnografik film yapımcısı ve etnografik filmin başlangıcı olarak kanıksanmıştır. Ancak hiçbir antropolojik eğitimi yoktur. Hiçbir antropologdan yardım görmemiştir. Antropologların üzerinde çalışması için çektiğine dair bir kanıt da yoktur.¹¹³

Barnouw, Flaherty'nin filmde insanları oldukları gibi başka bir deyişle batılı gruplar tarafından değişime uğratılmamış hallerini göstermek amacıyla ve isteğinde olduğunu belirtiyor.¹¹⁴

Collier, Flaherty'nin *Man of Aran* filmindeki temayı şöyle değerlendirmektedir: "Flaherty içten gelen bir dürtüyle iki tema yakaladı: ürün yetiştirebilmek için verilen toprak yaratma çabaları ile deniz ekonomisinden ürün almak için verilen akıl almaz çabalar. Flaherty daha sonra gerçekte yok olmuş olan bir yaşam tarzını belgelendirmeye başladı. Film gerçeklerin oluşumundan tam iki nesil sonra yapılmıştı ve Aran adası insanların yaşamı zengin ve şiirsel bir üslupla yeniden yaratılmıştı. Burada konuya otantik hava veren gerçek çevre değil, Flaherty'nin kendisiydi."¹¹⁵

Flaherty bir ilk daha gerçekleştirdi; *Man of Aran*'ı çekerken Flaherty'nin "kontak adamı" olan Pat Mullen, aynı zamanda Aran adalı biri olarak filmde de görüldü, deneyimleri hakkında Flaherty ile birlikte filmle aynı adı taşıyan bir kitap yazdı (1935). Bu kitap etnografik filmin ilk dokümanıydı.

3.7 Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack

Flaherty'den sonra Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack 1924'te İran'da Bakhtari çobanlarına katıldılar ve onları kıştan yaza kadar olan yıllık yolculuklarında Khan ve oğluna odaklanarak çektiler. Sadece birkaç ay çekim yaptılar. Bu film göçün tamamını bile göstermiyordu ve de çok az etnografik veri içeriyordu. Flaherty'nin başarısına ulaşamadılar.

¹¹³ Ruby, s.83

¹¹⁴ Ruby, s.89

¹¹⁵ Collier, s.122

3.8 Gregory Bateson ve Margaret Mead

Flaherty'den sonra antropolog olarak etnografiyle filmi birlikte kullanan ilk isimler Gregory Bateson ve Margaret Mead'dir.

1936 ve 1939 yılları arasında Bateson ve Mead bir Balinese köyünde ortaklaşa çalışma yaptılar. Bu araştırma birçok konuyu içeriyordu. Çalışmanın ana fikri kültür ve kişilik ilişkisi ve çocuk yetiştirmeydi. Sonuçlar iki kitap olarak aralıklarla yayınlandı. İlk kitap 1942'de *Balinese Character*, metin içinde geçen birçok fotoğrafla yayınlandı. 1950'de 22.000 fit uzunluğunda 16 mm.lik film çekildi, 6 film yapıldı ve gösterildi. Bu filmler kelimelerin anlatabildiğinden daha etnografikti.

Bateson ve Mead, filmi yazılı etnografi ile birebir uyuşan ve onu destekleyen şekilde planladılar. Bateson ve Mead'in Balinese yolculuklarından sonra etnografik film bir durgunluk içine girdi. Tabii ki II. Dünya Savaşının da bunda etkisi oldu, 1950'lerde etnografik film tekrar canlılık kazanmaya başladı.¹¹⁶

Gregory Bateson tarafından *Communication in Three Families* adıyla yayınlanan eserde, filmin hümanistik araştırma değeri sergilenmektedir. Psikiyatrisler için hazırlanan bu gözlem-araştırma filmi, üç ayrı ailede iki farklı durumun, "bebeğin banyo yaptırılması ve beslenmesi", kesintisiz bir kayıdır. Bateson, derinlemesine bir film yapmak istediği için bu iki farklı bölümü çekmiştir çünkü psikiyatristlerin aile içerisinde, sözcüklerin dışında, varolan kişilik ve psikolojik sınıflandırmaları sorumlulukla okumaları ve anlamaları gerektiğine inanmaktadır. Kesintisiz kayıt yapabilmek amacıyla, Bateson ve asistanından oluşan iki kameraman ve iki kamera kullanılmıştır. Kamerada her film bitişinde diğer fotoğrafçının görüntüsü girilmiştir. Bu deneyin önemi, bazı psikolojik meselelerin istenildiği kadar fazla gözlemci tarafından aynı yolla değerlendirilebileceği ve bu sonuçla da bu meselelerin belirlenip anlaşılmanın diğer psikiyatrik değerlendirmelerin tercümesinde kullanılabileceği, inancında yatmaktadır.¹¹⁷

¹¹⁶ Heider, s.23-30

¹¹⁷ Collier, s.129

3.9 Marshall Ailesi

Etnografik çalışmalara ve etnografik film yapımına antropologlar dışında ilgi her zaman vardı. Marshall Ailesi bunun örneklerindendir.

Emekli bir işadamı olan Lourence K. Marshall, Güney Afrika'nın Kalahari Çölüne, Bushmen'lerle ilgili çalışma yapmak üzere ailesiyle birlikte 1951'de bir dizi gezi düzenledi. Ekipte bilim adamları da vardı ama ekibin başı kendisiydi. Karısı Lorna, Bushmen'ler hakkında etnografik çalışma yapacaktı. Kızı Elizabeth, kitap yazacaktı ve oğlu John da film çekecekti. Heider'a göre, iyi bir rastlantı sonucu etraflarında bunların hepsini yapmanın imkansız olduğunu söyleyen bir antropolog yoktu. Sonuçlar önemliydi. Elizabeth Marshall Thomas'ın kitabı *The Harmless People* (1959) klasikler arasına girdi ve John Marshall'ın filmleri de etnografik filmin gelişmesinde büyük rol oynadı. Marshall'lar, Harvard Üniversitesinde Peabody Müzesi'nin yöneticisi olan J. O. Brew ile temasa geçtiler. Brew, aileyi Harvard ile işbirliği yapmaları için davet etti. Peabody Müzesi'nin bodrum katında "Film Çalışma Merkezi" kuruluyordu ve Harvard Antropoloji Bölümü'nden yeni mezun olan Robert Gardner'ın yönetici olması isteniyordu. 1955'de John Marshall'a, Bushmen filmi olan *The Hunters*'ın yapımında Gardner yardım etti. *The Hunters* 1956'da bitti 1958'de gösterildi ve en popüler etnografik filmlerden oldu.

3.10 Robert Gardner

Gardner daha sonra 1961'de Harvard Peabody Gezisine rehberlik etti. Gezi, daha önce 1938 yılında Amerikan Doğa Tarihi Müzesinin de gitmiş olduğu Yeni Gine'de Dani'lerle çalışma yapmak üzere düzenlendi. Standart etnografik çalışmaların dışında bu gezi bir ilkti; araştırma sonunda değişik kişiler tarafından değişik görüşlerle aynı Dani'yi aynı şeyleri yaparken gösteren birçok kitap, makale ve film yapıldı. Gardner *Dead Birds* filmini çekti. Film bittikten sonra Gardner "Film Çalışma Merkezi"ni Müzenin içinden çıkarıp yeni "Görsel Sanatlar Merkezi"ne taşıdı. Daha sonraki yıllarda pek çok insana film çekiminde ve yapımında yardımcı oldu ancak Film Merkezi ile Antropoloji Bölümü arasında vaad edilen işbirliği hiç gelişmedi ve etnografik film yapımı kayboldu.¹¹⁸

¹¹⁸ Heider, s.30-34

Ruby, Robert Gardner'ın 1950ler ve 1960lar arasında etnografik filme büyük katkıda bulunduğunu fakat *Dead Birds*'den bu yana filmlerinin kültürel antropolojik teorilerin kaynağından uzaklara sürüklendiğini; bunların da, Gardner'ın modası geçmiş ve yetersiz teorik bakış açısına dayanması ve filmlerini organize ederken etnografik saha çalışmasından vazgeçmesi sonucu gerçekleştiğini belirtir.¹¹⁹ Ayrıca, antropolojiyi inandırıcılığını kaybetmiş tarzda kullanmaya devam etmesi ve sanatsal yaklaşıma yönelmesi nedeniyle etik olarak da *Dead Birds*'den sonraki çalışmalarının sorgulanması gerektiğini vurgular.¹²⁰

3.11 Jean Rouch

Jean Rouch bir etnografı ve başlangıçta sinemayı kendi araştırmaları için (örneğin Afrika'da çektikleri filmler) bir araç olarak görmekteydi.¹²¹ Fransız *cinéma vérité*nin (*sinema gerçek*) kurucusu olan Jean Rouch, 1952'de Uluslararası Antropoloji ve Etnoloji Bilimleri Kongresinde, Viyana'da korumaya, üretmeye, dağıtmaya yardımcı olması için oluşturulan CIFE (Uluslararası Etnografik Film Komitesi)'nin idari sekreteriydi. Bu organizasyonun Fransa ayağı 106 film analizi ve kritiği hazırladı ve 1955'de UNESCO tarafından *Mass Communication* serisinin bir parçası olarak bir katalog halinde yayımlandı. Bundan böyle Rouch'un koruması altında etnografik film sanatı savaş sonrası on yıllık süre içinde bilimsel ve politik olduğu kadar artistik önem kazandı.¹²²

Rouch, ilk aşamada ünlü *Nanook* filmini üreten Flaherty'nin ve Vertov'un düşünce ve uygulamalarından derin bir biçimde etkilenmişti. Sinema Gerçek'in temel kurallarından 'çekilen filmi, filme alınan kişilere göstermek ve paylaşmak' yanında onların kültürlerini iyice tanımak ve sürekli bir iletişim ve tartışma içinde olmak. Özellikle 16 mm. alıcıların çekim alanlarındaki kolay kullanılabilirliği etnograflara, filmlerin ucuza mal olması başta olmak üzere büyük kolaylıklar ve olanaklar sağlamaktaydı. Bunun da

¹¹⁹ Ruby, s.96

¹²⁰ Ruby, s. 113

¹²¹ Oğuz Makal, *Fransız Gerçekçi Okulundan Jean Rouch*, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Sayı 1, Güz 2002, s.38

¹²² De Brigard, s.28

ötesinde Jean Rouch, Vertov'un yapamadığını, küçük ve hafif alıcısını gizleyerek sokakta, metroda, otobüste sesli çekimler yaparak gerçekleştirdi. Sürekli yeni deneyimlerin peşinde olan Rouch etnografik belgeselin temel kurallarından ödün vermezken bir yandan da yeni oluşumlardan yeni araştırma alanları çıkarılmasına ön ayak olmuştur. Bu yeni kuramlardan "kent etnolojisi", kentlerde yaşayan her türlü marjinal grupların yapılarının araştırılması ve belgelenmesini içeriyordu. Bu tür filmlerden biri Boston'da gerçekleştirilmişti. Mustafa Altıntaş 1976-1980 yıllarında Sarborne'da eğitim almış, Jean Rouch'un atölye çalışmalarına katılmış, bu filmin Paris'teki ilk gösterim ve tartışmasının yapıldığı atölye çalışmasına katılmış: Boston yüksek sosyetesinden bir grup insanın katıldığı ve bolca kokain tüketilen bir 'garden parti'de Jean Rouch kameramanının da kokain almasını ve çekimi elde yapmasını istemişti. Böylelikle kameraman ve alıcı birlikte subjektivitenin ve objektivitenin performansını sağlamış oluyorlardı. Bu filmin o anda izleyen herkeste şaşkınlıkla birlikte ciddi hayranlık yarattığını anımsıyorum. Şunu da belirtmeliyim; ciddi bir araştırmacı olan Rouch, aynı zamanda çevresinde güçlü bir mizah karakteri olan eğlenceli bir usta olarak tanınır ve bu yanı filmlerine incelikli bir zekayla yansır.¹²³

Jean Rouch'un öğrencisi olan Oğuz Adanır da Rouch'un belgesel film konusundaki hassasiyetini bir anısıyla şöyle aktarıyor: "Bir gün Fas'ta çekmiş olduğu bir düğün belgeselini gösterdikten sonra 'Ne düşünüyorsunuz?' diye sordu. Hemen herkes filmi oldukça güzel bulmuştu. Bunun üzerine Jean Rouch, 'Bu gerçek bir belgesel film değil' dedi. 'Faslı dostlarımdan bana bir köy düğünü yapmalarını istedim, onlar da beni kırmayıp bir düğün yaptılar ve ben de çektim. Ama bunu içime sindiremediğim için hiçbir yerde göstermiyorum. Size göstermemin nedeni böyle bir belgesel yapmamanız ve yapanlara da hoş gözle bakmamanızı sağlamak' dedi. Çünkü olay gerçek olmadığı zaman davranışlar, duygular ve ortam yapay bir görünüm kazanıyor ve olayın bütün büyüü, güzelliği gidiyor."¹²⁴

¹²³ Mustafa Altıntaş, *Jean Rouch ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not*, *Belgesel Sinema Dergisi*, İstanbul: Sayı 1, Güz 2002, s.33-34

¹²⁴ Oğuz Adanır, *Jean Rouch'lu Öğrencilik Yılları*, *Belgesel Sinema Dergisi*, İstanbul: Sayı 1, Güz 2002, s.47

3.12 Gotthard Wolf ve Konrad Lorenz

Bir etnografik filmin nasıl olması gerektiği konusunda CIFE'nin yanında başka düşüncelerde vardı. Almanya'da, "Institut für den Wissenschaftlichen Film", savaştan sonra hemen yeniden organize oldu ve daha sonra Alman antropologlar Malezya, Afrika ve Avrupa'da yeniden film çektiler. Enstitünün antropolojik filmlere yaklaşımı bilimsel saflığın altını çizerek karakterize ediyordu.

Sahaya gitmek için meslekten olmayan birine izin vermeye meyilli olmakla birlikte ideolojik anlam taşıyabilecek yaklaşım ve konulardan kaçınılıyordu. Enstitü antropologları sahayı hazırlamak için yoğun film teknikleri kursları yürüttü, kursu alan adayların ilk geziler için gerekli olan donanımı alması koşulu ile Deutsche Forschungsgemeinschafts tarafından desteklendi. Bu programın en önemli parçası olan "Etnografi ve Folklor Film Dokümanteri için Gerekli Kurallar" 1959'da Enstitü tarafından yayınlandı. Bu kuralların gerektirdikleri sesli çekim yapan kişilerin, antropolojik eğitilmiş olmaları veya deneyimli olmaları ve doğru bir günlük tutmaları gerekliliğiydi. Olaylar samimiyetle kaydedilmeliydi, teknik açıdan kamera kullanılabilirdi. Dramatik kamera açısı ve hareketi olmaksızın film temsili olmadan çekilmeliydi. 1952'de Enstitü yöneticisi Gotthard Wolf, ilk sistematik antropolojik film arşivini yayınlarak defalarca tasarlanmış olanı yerine getiren ilk kişi oldu.

Filmlerin Enstitünün bilimsel kriteri ile karşılaştırılması Almanya'daki antropologlardan rica edildi. Başlangıçta, *Encyclopaedia Cinematographica*'nın (Sinema Ansiklopedisi) toparlanması ve düzenlenmesi ve diğer antropoloji ve biyoloji konulu birkaç bin filmin de eklenmesi konusunda Konrad Lorenz çalıştı. Karşılaştırmalı araştırmayı kolaylaştırmak için her film tek bir tema üzerine odaklandı; dans, çalışma veya tören gibi. Filmler cins, tür olarak kategorilere ayrıldı; doğa bilimleri, biyolojik konular, etnografik olanlar ile coğrafi bölgeler ve sosyal gruplar vb.

1960'ların ortalarına kadar eğitimde kullanılan etnografik filmler tanımlayıcı belgesellerdi, kolejde etnoloji sınıflarında derslerde kullanıldı.¹²⁵

¹²⁵ Heider, s.36-37

3.13 Ray L. Birdwhistell

Ray L. Birdwhistell, 1961'de kültürlerarası bir çalışmada kültürlerin şarkı, dans ve konuşmalarını kaydetmiştir ve 200'e yakın kültürün danslarını ve çalışmalarını çekmiştir.¹²⁶

3.14 Timoty Asch ve Napoleon Chagnon

Aynı zamanda fotoğrafçı ve antropolog olan Timoty Asch ile Marshall tarafından 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında Massachusetts Somerville'de büyük bir etnografik film stüdyosu *Documentary Educational Resources* (DER) (Dokümanter Eğitim Kaynakları) adı altında kuruldu. Burası daha sonraları olağanüstü bir yapım merkezi haline geldi. Burada Asch ve Marshall ekibi yaklaşık yirmiden fazla, her biri tek konu üzerine olan Bushmen filmleri ürettiler. DER etnografik film yapımının rutin bir parçası olarak uygun çalışma rehberi yapma düşüncesine eşlik eden büyük bir adım atmıştır.¹²⁷

1968'de Asch, Napoleon Chagnon ile işbirliği yaptı. Chagnon Güney Venezuela Yanomamö'da on dokuz ay süren etnografik bir çalışma yaptı ve Amerika'ya döndüğünde yazdıklarını yayına hazırladı ve Asch ile birlikte film çekmek üzere bölgeye geri döndü. Mead'in de vurguladığı, "film yapan ile etnografin aynı kişi olması en iyi etnografik filmi ortaya çıkaracaktır"¹²⁸ görüşünü destekler yaklaşımda, bu ikili etnografik film için idealdi: biri antropoloji eğitilmiş fotoğrafçıydı, diğeri kültürü iyi bilen bir antropolog ve daha önce de sinema denemesi olmuştu. Sesli çekim ekipmanı kullandılar ve 1968'de otuz dakikalık Yanomamö yaşamı için önemli olan köy içindeki şöleni gösteren *The Feast* filmini yaptılar.¹²⁹

¹²⁶ De Brigard, s.28-33

¹²⁷ Heider, s.36-37; De Brigard, s.34

¹²⁸ Mead, s.7

¹²⁹ Heider, s.38

4. ETNOGRAFİK FİLMİN ÖZELLİKLERİ

Etnografik filmlerin - nasıl yapılması gerektiği, film yapımında nelere dikkat edilmesi gerektiği, film yapım sürecinin neler olduğu – özellikleri incelenerek bir filmin ne ölçüde etnografik değer taşıdığını görmek mümkündür.

Grimshaw'un da yazısının başlangıcında kullandığı Eliot Weinberger'in mizahi tiplemeye başlamak akademik antropolojik bakışın bir örneğini yansıtacaktır:

Etnografik film yapımcıları olarak bilinen bir kabile var, kendilerinin görünmez olduğuna inanıyorlar. Bir törenin kutlandığı veya bir hastalığın iyileştirildiği ya da bir ölünün gömüldüğü odaya girerler ve karmaşık aletleriyle bunaltırlar. Karmaşık elektronik kablolarıyla fark edilmediklerini düşünürler veya en azından çok az dikkat çekici olduklarını, kısa süreli göze çarptıklarını ve sonrasında unutulduklarını zannederler. Dışarıdakiler onlar hakkında çok az şey bilirler. Onların evleri keşfedilmemiş yağmur ormanları belgeselinin parçaları arasında gizlidir. Diğer belgeselciler gibi onlar da yaşamlarını bilgi avlayıp toplamakla sürdürürler. Diğer film yapan gruptan ayrı oldukları nokta daha çok doğal, ham olanı kullanmayı tercih etmeleridir. Deneyimle elde edilmiş bilgileri nesilden nesile aktaran özgün kültürleri, atalarının bildiklerini, kendilerini kendileri için keşfetmelidir. Ormanın geri kalanı ile çok az iletişimleri vardır ve teknik yeniliklere uyumları yavaştır. Yaptıkları el işleri nadiren sadece kendi aralarında satılır. Büyük kalitede üretilir ve fazlası büyük arşivlerde depolanmak zorundadır.¹³⁰

Etnolojik film yapımında sahada geçirilen zaman içerisinde etnoloğun araştırdığı gruba yaklaşımı çok önemlidir. Bazen akademik yaklaşımda yapılan hataları bu esprili anlatım ortaya koymaktadır. Filme alınacak grup sadece malzeme olarak düşünülmemelidir.

¹³⁰ Grimshaw, s.1

Etnolojik film yapanların öncelikle detaylı bir etnografik çalışma yapmaları gerektiği tarihi bakış açısındaki örneklerle de vurgulanmıştır. İyi bir etnografik araştırma filmdeki etnografik verilerin çokluğuna işarettir. Heider'in de belirttiği ve bizim de aynı fikirle yola çıkarak yapacağımız incelemede, bir filmin ne kadar etnografik olduğu konusu için öncelikle iki noktaya dikkat edilecektir:

- “1. Film ne kadar ve hangi standartlarda etnografik hedeflere yaklaşmış?
2. Film yazılı etnografilerin anlatamadığı bilgiyi nasıl sunuyor? “. ¹³¹

De Brigard, “etnografik filmleri, kültürel yapıları dışavuran filmler olarak tanımlamak alışıldıktır. Bu tanıma izleyecek olursak bütün filmler içerikleri, formları ya da her ikisi sonucunda etnografik filmlerdir. Bazı filmler her nasılsa ötekilerden açıkça daha dışavurumcudur” demektedir. ¹³²

Antropolog ve film yapımcısı olan Luc De Heusch'a göre; “Etnograflar kendilerini çağdaş film teorilerine yakın tutmalılar ve kameranın açık ve öz olarak gerçeği gösterdiği düşüncesinden vazgeçmelidirler”. ¹³³ Denis Denitto da bu fikre katılır ve “Gerçekliğin tam olarak saptanmasını olanaksız kılan bir takım sınırlamalar vardır. Her şeyden önce kameranın bir gelişimin her evresinde bulunması mümkün olmayabilir. İkincisi kamera ve çekim ekibinin varlığı, olay kahramanlarının doğallığını, giderek tümüyle aksiyonlarını etkileyebilir. En önemlisi de, her kamera hareketi, her kamera konumu bir olayın tek unsurunu öne çıkarıp diğerlerini dışlayan çekimler yapılmasını, yani özsel bir “tercih” unsurunu gerektirir.” ¹³⁴

Heider'a göre; Etnografik film dendiğinde, etnografi sinematografiden öncelikli olmalıdır. Etnografik filmde, film araç etnografi amaçtır. Antropologların şöyle bir hatası olabilmektedir; Filmi sadece araç olarak görüp, iyi bir aracın istediği dikkat ve saygıyı göstermezler. Etnografik yaklaşımda gerçeklik çok önemlidir. Gelenekleri, bozmadan olduğu gibi yansıtmak esastır. Ancak sinematografik dürüstlük biraz farklıdır. Birçok sinema okulunda gerçeği nasıl çevirip, estetik etkiye dönüştürecekleri öğretilir.

¹³¹ Heider, s.4

¹³² De Brigard, s.13

¹³³ De Brigard, s.35

¹³⁴ Mutlu, s. 151

Etnografin bir kamera alıp sahaya gitmesiyle yapılan filmler ve bir film yapımcısının egzotik bir kabileye girmesiyle yapılan filmler, sıkça dokümanter değer taşırlar ancak büyük fırsatlar da kaçırlılar. Bunun yanıtı basit olarak film yapımcısının antropoloji kursu alması ya da antropolog için film okuluna gitmesi değildir. Etnografik film bu iki alanın mekanik olarak birleşmesi değildir. Etnografi hakkında sinematik olarak düşünme çabası ya da filmi etnografik olarak düşünmek sonuçta her iki disiplini de yeni ve değişik olarak anlamaktır. Kısacası; *etnografik film, etnografik anlayışı yansıtan film*dir.¹³⁵

Etnografik film yapabilmek için gerekli yöntemler incelendiğinde de bu tanımlamanın tutarlılığı görülecektir.



¹³⁵ Heider, s.4-8

4.1 ETNOGRAFİK FİLMDE YÖNTEM

1967 yılında yazdığı yazıda Collier, antropoloji alanında film kullanımı çok kısıtlı kalmıştır görüşünü belirtmiş ve nedenini kısmen hareketli filmin hareketsiz fotoğraflar kadar kolayca veri tabanı olarak kullanılmamasından kaynaklandığını söylemiştir. Diğer istek hatta baskılar nedeniyle, araştırma dışında antropoloji alanında filmler, sanat filmleri yapımcıları ve uzman antropologlar tarafından çok kaliteli dokümanter filmler yapılmıştır. Bunlar genellikle seyirci, estetik deneyim ve eğitim için üretilmiştir.¹³⁶

Fetterman da aynı görüşün bugün de geçerli olduğunu vurgulamaktadır: Etnografik araştırmalarda film ya da sinema seyrek kullanılmaktadır. Etnografik filmler öncelikle araştırması tamamlanmış kültürel bir grubun özelliklerini sunarlar ancak araştırmacılar için bir araç değildir. Uzman film yapımcısı ve editör maliyeti sinemanın sınırlı kullanımına ilave faktörlerdir.¹³⁷

Etnografik araştırmalarda film kullanımı pek çok açıdan kazanç sağlar ancak Collier ve Fetterman'ın da belirttiği gibi maliyet ve kısmen daha az uzmanlık gerektiren tekniklerin kullanılması daha fazla tercih edilmektedir.

Etnolojinin ve filmin kendi yöntemleri vardır. İdeal bir etnolojik film için etnografik bir araştırma gereklidir. Rotha'ya göre; "Film temel olarak gözleme dayalı bir sanattır. Doğru gözlemleme yalnızca birinci elden yapılabilir. Bir film, yaşamın belirleyicisi olarak bir küçük evrenin küçük evreni olarak adlandırılabilir. Film yapımcıları için (özellikle yapımcılar, yönetmenler ve yazarlar için) zorunlu olan şey, yaşamın gerçekleri ile olan bağıntıyı hiçbir zaman kopartmamaktadır. Film yapımı, gündelik hayatın dışında bir etkinlik olarak görülmemelidir. Filmde yaşanmış olan deneyimlerin yoğunlaştırılmış olarak bulunması gerekir."¹³⁸

Belgesellerin de gerçeği yansıtırma kaygısıyla araştırma yapılarak çekildiğini belirtmiştik. Bu nedenle araştırmamıza konu olacak filmler etnografik içerikli belgeseller

¹³⁶ Collier, s.122

¹³⁷ Fetterman, s.69-70

¹³⁸ Rotha, Belgesel Sinema, s. 27

olacaktır. Öncelikle yöntemsel olarak bakmak gereklidir. Ilisa Barbash ve Lucien Taylor'ın "*Cross-Cultural Filmmaking – a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*" kitabında özetle şöyle belirtilmektedir.¹³⁹

Bir antropolog ya da film yapımcısı olarak bir filmi yapabilmek için kişinin öncelikle şu soruları sorması gerekir: Bu filmi yapabilir miyim? Bu filmi niye yapmak istiyorum? Ne göstermek ya da söylemek istiyorum? Belgeseller yapmak, kişinin kendini sınaması ve yeniden değerlendirmesinde değişmez bir süreçtir. Bununla birlikte pek çok seçenek sunulabilir. En azından bunlara nasıl başlanacağı: Filmi nerede yapacak? Ne ile ilgili yapacak? Neyin üzerine odaklanacak? Eğer filmi çekecek olan kişi bir antropologsa ve bir saha saptamışsa bu seçimleri çoktan yapmış demektir. Sahayı seçmek, bir film için konu tasarlamamanın küçük bir parçasıdır. Film aynı zamanda kendine has olasılıklar önerir, yazılamayacak yaşam tecrübelerini resmeder.

Çalışmaya **başlık** koymak çok önemlidir. Bütün başlıklar filmde kolayca incelenemez veya başlıkların bütün yollarını düşünmekle filmin olması mümkün olmaz. Yasal kavgalar, cinsiyet ilişkileri veya kolonizm hakkında, kişisel ilişki veya bir gelenek hakkında film yapmak istenebilir ama film sanatının görsel işitsel (*audiovisual*) tarafı olduğunu hatırlamak önemlidir. Bir konu üzerine odaklanıldığında, bazı dikkate alınacak pratiklikler vardır: Bu pratiklikler her şeyden önce uygulanabilir olmalıdır. Her zaman filmde tek, kısa bir konu -özellikle de zaman kısıtlıysa- ele almakta fayda vardır. Bu konuda bir örnek vermek gerekirse; Berkeley'de California Üniversitesinde bir grup öğrenci, sömestr sonuna kadar teslim etmeleri gereken bir film için San Francisco'da travesti güzellik yarışması üzerine film çekmeyi planladılar. Güzellik yarışması projenin son teslim edilmesi gereken tarihe ertelendi. Projelerine tam anlamıyla odaklanamadılar. Filmin başlığı ilgi çekiciydi ama cinsiyet değişikliği ile ilgili sadece iki sahneleri vardı.

Filmin **nerede çekileceğine** karar vermek gerekir. En önemli soru: "Orada film çekilebilir mi?" olmalıdır. Film yapmak, sahada kağıt kalem veya sabit kamera ile çalışmaktan çok daha hantal bir iştir. Malzemeler ağırdır ve hassastır. Görüntü ve ses kaydı yapmaya gelindiğinde, ışık ve ses film çekmeden önce olduğundan daha çok

¹³⁹ Barbash ve Taylor, s.35-73

rahatsız edicidir. Hava koşulları gibi dış etkenlere karşı hazırlıklı olunmalıdır. Film yapımcısı ya da antropolog sahada kamera olmadan rahatça hareket edebilir. Öncelikle, antropologlar ve ekibin diğer üyeleri gerçekten asla dikkat çekmemelidir. İkincisi, dünyada birçok insan kameranın ne yapıp yapmadığını merak etmektedir, önemli olan filmde yer almak isteyip istemedikleridir. Ayrıca eğer bir köyde ya da yoğun nüfuslu bir bölgede film çekiliyorsa, fondaki istenmeyen sesleri kesmek kimi zaman zor olabilir ve de malzemelerin meraklılardan kollanması gerekebilir. Son olarak, birçok ulusal devlet ve bölgesel temsilcilikler özel izin gerektirmektedir, bununla ilgili gerekli işlemler sahaya gidilmeden çözümlenmelidir.

Filme konu olan kişileri bulmak zaman ve çalışma gerektirir. Etnografik film yapımcısı Timothy Asch, görsel antropolog olmayı arzu edenlere başarılı olmak için defalarca şunu söyler: "Konunuzu iyi bilin... Onlarla vakit geçirin. Eğer siz yapamazsanız yapabilecek bir antropologla işbirliği yapın." Her şeyden önce güven kazanmak önemlidir. İnsanlar genellikle toplumlarına dışarıdan gelen yabancılardan şüphelenirler ve yaptıkları hakkında meraklanırlar. Belgesel yapmak (her zaman olmasa da) genellikle gizli tutulan günlüklerden daha masumdur. Yaşamları hakkındaki merak kişilere dürüstçe ve nazikçe açıklamalıdır. Onlarla neden konuşmak istendiği başlangıçta anlatılmalıdır. Onların tesadüfen bunu bulması ya da projenin sonunda öğrenmesinden daha iyidir. İlgili alanlarından bahsedilirken dikkatli olunmalıdır. Örneğin "cinsiyet ilişkileri" hakkında film yapmak isteniyorsa ve bu fazlasıyla duyurulmuşsa, yönetmenin kaçık olduğu ya da kendileriyle işlerinin olmadığı düşünülebilir. Ancak kesinlikle yanlış bilgi verilmemelidir. Sahada bilgi edinmek için yakınlık kurmaya çalışmak, ödeme yapmak ya da karşılık alabilmek amacıyla hediye vermek etik olarak tartışma konusudur.

Konu olan kişilerin çekime izin vermeleri her şey yolundaymış anlamına gelmeyebilir. Bunu bir örnekle açıklamak mümkündür: Etnografik belgeleme çekimlerinin yapıldığı (dokuma, çırkıkla çalışma, keten hasadı vs.) Güney Tiral vadilerinde insanların öğleden sonra çanının çalınması ile oldukları yerde dualarını okumaları hala adettendir. Dokuma ile ilgili bir filmin çekimi sırasında çekim grubu, köylünün adet edindiği biçimde davranacaklarını ummuştur. Ancak köylüler dua

etmemiştir. Anlaşılan çevresindeki değişiklikten, film aletlerinden ve çekiminden ve çekimin genel koşullarından etkilenmişlerdir.¹⁴⁰

İzlenecek yöntemi oluşturmak için sorulacak sorular şunlar olmalıdır: Nasıl film yapılacak, film neye dayanacak, nerede çekilecek ve hedef kitle kim olacak? Öncelikle yer ve zaman konusunda fikir belirlenmiş olmalıdır. Zaman konusunda farklı örnekler vardır: Klasiklerden *Ax Fight* bir günde (aslında birkaç saat içinde), *The Disappearing World* filmleri bazen bir ayda, bazen bir aydan daha fazla sürede, diğer tarafta MacDougall'ın *Turkana Trilogy* on dört aylık saha çalışmasının son üç ayında ve John Marshall'ın *The Hunters* filmi yedi yıldan fazla süren kurs sırasında çekilmiştir.

Yöntem olarak önemli bir başka karar ise bir ekiple çalışıp çalışılmayacağıdır. Eğer bir ekiple çalışılacaksa ekibin nasıl toplanacağı önemlidir. İki kişiden fazla ekibin sahada uzun süre kalmaması gerekir, özellikle de konaklama vb. için ödeme yapılıyorsa. Bu da saha çalışması ve film yapımının birbirinden ayrı olarak yapılması anlamına gelir. Farklı çekimler için değişik ekip elemanları bulmak konuya zarar verebilir. Bütün ekibin oluşturacağı raporla tek tek yapılanlar aynı ruhu taşımaz. Aynı ekiple çalışmak herkes birbirine alıştığı için avantaj olur.

İyi bir film üretebilmek için ekip içinde işbirliği gereklidir. Heider, öncelikle filmle uğraşan etnograf ile film yapımcısının özelliklerini şematik olarak karşılaştırmıştır:

<u>Etnograf</u>	<u>Film Yapımcısı</u>
☆ Teorik problemlerle başlar ve araştırma planlar	Fikir ve senaryo ile başlar
☆ Gözlem ve soru teknikleriyle veri toplar	Çekimler yapar
☆ Veri analizi yapar	
☆ Yazar ve yeniden yazar	Çektiği malzemeyi inceler
☆ Yazılı rapor haline getirir	Çektiklerini kurgulayarak filmi yapar. ¹⁴¹

¹⁴⁰ G. Wolf, *Bilimsel Filmin Gerçeğe Uygunluğu*, Çev: Fuat Kortel, İstanbul, 1980, s.9-10

¹⁴¹ Heider, s. 8

Heider'in karşılaştırması, etnograf ile film yapımcısı arasındaki farlılıkları net olarak ortaya koymaktadır.

Pek çok antropologla birlikte çalışmış olan film yapımcısı Tim Asch de etnolog ve film yapımcısının yapacakları işbirliği konusunda aşağıdaki noktalara dikkat çekmektedir:

- ☆ Projenin amaçlarının ve hedeflerinin bir tanımı yapılmalı (film konusunun hangi yöntemi içereceği uygun çatı ve / veya hikaye dahil)
 - ☆ Toplanacak ve kullanılacak olan çekimin dış hatları belirlenmeli (filmle ne yapılacağı, dağıtımın nasıl yapılacağı, nasıl saklanacağı dahil)
 - ☆ Projenin tüm aşamalarını kapsayacak şekilde takımın her üyesinin görev ve sorumlulukları belirlenmeli (örneğin kopyalama ve çalışma listeleri gibi zaman alacak aktivitelerden kim sorumlu olacak)
 - ☆ Her safhaya, ne kadar zaman harcanacağı konusunda anlaşılmalı (hazırlık, saha çalışması, yapım, postprodüksiyon ve dağıtım)
 - ☆ Sahiplik, isim hakkı ve güvenilirlik konusunda açıklık (festival programlarına güven, halka açıklık ve dağıtıcıların katalogları)
 - ☆ Ekonomik sorumluluklarda açıklık (telif hakkı dahil haklar)
- Bunlara ek olarak kontrat maddelerinde değişiklik yapmak veya işbirliğini bitirmek için prosedürleri belirleyici bir madde koymak da gereklidir.¹⁴²

Bir başka işbirliği ise etnolog ve kameraman arasında olmalıdır. Kimi zaman filmi yapan ve kameraman aynı kişi olabilir. Etnolojik film yapımında Viyana Üniversitesi Etnografya Kürsüsü yönetmeni Prof. W. Dostal'ın bir makalesinde, kameraman – etnolog ilişkisinin incelediği başlıkları Aydın ve Kayhan şöyle aktarmaktadırlar:

- ☆ “Gidilen yerin toplumu içerisinde, etnoloğun ve kameramanın durumu
- ☆ Yerli yardımcının sosyo-kültürel kişiliğinin kökeni (sosyo-kültürel durumu)
- ☆ Ortaklaşa ilişkiler:
 - Etnolog ve kameraman ortak çalışması
 - Etnolog ve yerli yardımcının ortak çalışması
 - Kameraman ve yerli yardımcının ortak çalışması”.¹⁴³

¹⁴² Barbash ve Taylor, s. 85

¹⁴³ Aydın ve Kayhan, s.86

Kameramanın önemini Amerikalı yönetmen Howard Hawks" iyi bir kameraman seçmediyseniz, iyi bir film yapma şansınız yoktur" sözleriyle vurgulamaktadır.¹⁴⁴

Çekilebilecek nesne üzerine yapılan belirli etkilere etnoloji alanında çok sık rastlanır. Örneğin, çalışmasını bina içinde sürdüren yerli bir el sanatçısının, çekimi yapan etnolog tarafından daha iyi ışık şartlarından ötürü, işini güneş altında veya açıklikta yapmaya ikna edilmesi genelde kabul edilebilir bir durumdur. Ancak genellikle çekim için yetersiz ışıklandırma koşullarında yani geceleri yapılan dansların gündüz filme alınması yapay bir görünüm verebilir ve kuşkulara yol açabilir. Eğer belgeleyicinin başka bir olanağı yoksa bazı olayların çekiminde böyle bir "rekonstrüksiyon" düşünülebilir. Genel olarak bu yaklaşım haklı kuşkuyla karşılanmaktadır.¹⁴⁵

Antropolog ve film yapımcısının işbirliğinde, öncelikle paylaşımı doğru yapmak, filmin amacını ortaya net koymak gereklidir. Antropologlar için konu kendi ilgi alanlarıdır, film yapımcıları içinse akıllarında seyirci vardır. Antropologlar gruba uymak için gayret gösterir oysa bazen film yapımcıları görüntü kaçırmamak için telaş edebilirler. Her ikisinin de öncelikleri farklılık gösterir. Bu konuda örnek olarak Tim Asch'in antropolog Doug Lewis ile Flores, Endonezya'da yaptığı bir çalışmada yaşadığı bir olayı aktarabiliriz: "Hava giderek kararıyor. Lewis'e hangi grubun sonraki sırada geleceğini sordum. O da bana kısaca bilmenin mümkün olmadığını havanın karardığını ve bekleyip görmek gerektiğini söyledi. Bense endişeliydim çünkü biliyordum ki sadece hazırlanırsam bir grubun girişini filme çekebilecektim. Bir hışım dışarı çıktım, istediğim insanları bulmama rağmen kızgınlığımdan girişlerini kaçırdım. Ertesi gün fark ettim ki Lewis'i imkansız bir duruma düşürmüştüm. Benim duygusal reaksiyonum gerçek bir engel oldu."¹⁴⁶

Film, antropolog ile film yapımcısı arasındaki güvene dayanır. Sadece kameraman neyin tam olarak filme alındığını bilir ve antropologlar onların çerçevesine, pozisyonuna ve odaklanmasına inanmak zorundadır. Ancak Ruby'nin de belirttiği gibi kamera, bir görüntüyü göz gibi kaydedemez. Daha da ötesi insan doğası gereği objektif olarak gerçeği kaydetme özelliğine sahip değildir. Antropologlar, hareketlerin ve diyalogun değerini film yapımcılarından daha iyi anlarlar. Bir örnek olarak; Brezilya'da

¹⁴⁴ A. Şefik Güngör, *Sinemada Görüntü Yönetmenliği*, İstanbul: Kitle Yayınları, 1994, s. 75

¹⁴⁵ Wolf, s. 15

¹⁴⁶ Barbash ve Taylor, s. 82

Kızılderili kabilelerinde el sanatları ile ilgili işlemleri kapsayan filmde, süreç bütün olarak anlaşılabilir nitelikte ancak katılan insanların davranışları yeteri kadar belirgin değildi. Filmin konusu bir aracın yapımı bile olsa, insan ögesi gerektiğince dikkate alınmalıdır. İnsanların heyecanları öncelikle yüzde ve gözlerin ifadesinde belgelenir.¹⁴⁷ Daha ileriki durumlarda, hem antropolog hem de film kendi diline (jargon), etiğine ve teorik oryantasyonuna sahiptir.¹⁴⁸

Antropolog – film yapımcısı işbirliğinin başarılı örnekleri elbette ki vardır:

Dead Birds (Karl Heider ve Robert Gardner), *The !Kung* serisi (film yapımcısı John Marshall ve çok sayıda etnograf, annesi Lorna ve kardeşi Elizabeth dahil), *The Yanomamo* filmleri (antropolog Napeleon Chagnon ve film yapımcısı Tim Asch), Endonezya filmleri Tim Asch ve Patsy Asch'in (antropolog Linda Connor Bali'de, batı Endonezya'da Doug Lewis Flares'te), Garana Televizyonunun *Disappearing World* serisinde film ekibinde antropologlar da vardı.¹⁴⁹

Jay Ruby; "Etnografik filmlerin, uzun süreli saha araştırması gerektiren ve antropologlar tarafından, kültürün filme alınabilecek özelliklerinin çekilmesini sağlayan projelerden oluşması gerekir. Filmde etkileyici anlatım ve antropologun çalıştığı kültürle yaşadığı deneyimler anlatılmalı." görüşündedir.¹⁵⁰

Devereaux'a göre; "Belgesel ya da etnografik filmde anlatım etkisi diğerlerinin sosyal gerçekliğini onları anlayabileceğimizi hayal edeceğimiz ideal açıklıkla tam olarak tercüme etmektedir. Filmin doğasındaki kurallar ve bir takım görünmeyen teknikler, dışarıda kalanı tam anlamıyla gizlemek için üretime çalışır"¹⁵¹ Çekimler sırasında kültürü iyi gözlemlemiş olmak teknik bazı nedenlerin yaratacağı hataları zamanında algılayarak çözüm bulma imkanı yaratır. "Himalaya'daki yayla ekonomisini konu alan Encyclopaedia Cinematographica filmlerinde insanların gözle görülür bir biçimde hızlı hareket ettikleri gözlenmiştir. Soğuğun etkisi ile (4000 metre yükseklik) çekim frekansının düşmüş olabileceği akla gelmektedir. Böyle bir durumda insanların tabiatları ve çalışma yetenekleri konusunda yanlış değerlendirmelere varılabilir. Çekim frekansını normların altına düşürmek veya üstüne çıkarmak yoluyla, insanların

¹⁴⁷ Wolf, s. 13

¹⁴⁸ Barbash ve Taylor, s. 83; Ruby, s. 274

¹⁴⁹ Barbash ve Taylor, s. 76

¹⁵⁰ Ruby, s.266

¹⁵¹ Devereaux, s 330.

bıraktıkları izlenimler değiştirebilir. 'Ağırbaşlı' tavrıyla yürüyen bir insan böyle bir frekans değişimi ile birden sinirli, aceleci, huzursuz veya ciddi olmayan bir görünüm alabileceği gibi, aşırı yavaş, tembel ve güçsüz de gösterilebilir.”¹⁵²

De Brigard, etnografik filmin kurumlaşmasıyla birlikte, hızlı bir şekilde yazılı eserlerin biriktiğini, etnografik film açıklamaları ve tipolojileri tasarlandığını belirtir.

Griaule, Regnault'un geleneksel etnografik konular ile bilimsel aktivitelerin ilgili olması gibi etnografik film konseptini devam ettirdi. Film tiplerini üçe ayırdı:

- ☆ Araştırma için Film Arşivi,
- ☆ Antropoloji Sınıfları için Eğitim Filmleri,
- ☆ Halk Eğitimi Filmleri.

André Leroi-Gourhan bir makalesinde daha orijinal bakış açısı vurguladı; “etnological” terimini farklı üç sınıflandırmaya uyarladı:

- ☆ Araştırma Filmi,
- ☆ “Egzotik” Gezi Filmi (üstünkörü ve sömürgeci)
- ☆ Çevre Filmi (hiçbir bilimsel kaygı taşımadan çekilen fakat satışlarında etnografik değer taşıyan film).¹⁵³

Bu sınıflandırmalar belgesel türlerinde de bahsedilen sınıflandırmalarla paraleldir. Bir kez daha etnografik filmlerin belgeseller içinde yer alıyor olmasına açıklık getirmektedir.

Etnografik filmlerde de tüm filmlerde olduğu gibi **çekim sonrası işlemler** vardır. Özellikle etnografik film yapımında, sahada çekim yapılır, filmi hazırlamaya yarayacak malzeme elde edilir. Stüdyoya gelindiğinde sahneler kısalabilir, atılabilir, başlıklar ve anlatıcı eklenebilir. Fakat yeni bir çekim yaratılamaz. Tıpkı bir etnografin raporunu yazarken, sahada elde ettiği bilgileri derlerken paragrafların yerlerini değiştirebileceği, sayfaların yerleriyle oynayabileceği ama notlarının dışında yeni bir cümle yazamayacağı gibi. Temel farklılıklardan biri de film bir başkası tarafından

¹⁵² Wolf, s. 12

¹⁵³ De Brigard, s. 30

bitirilebilir ancak bir başkasının saha notlarından etnografik rapor yazmak neredeyse imkansızdır.¹⁵⁴

Collier'in de belirttiği gibi; En çok bahsi geçen kontrol faktörü ise ham film verilerinin kurgusudur. Tabii ki bilimsel olarak duyarsızca yapılan kesmeler film verilerini yok edebilir fakat, diğer taraftan, duyarlı olarak yapılan kesmelerin film verilerine katkıda bulunduğu inanan film yapımcısı antropologlar da vardır. Bu şahıslar duyarlı olarak yapılan kesmelerin seçici çekim yapmakla aynı şey olduğunu düşünmektedirler. "Dügmeye her basışınızda veya basmayı durdurduğunuz anda kesim yapıyorsunuz". Pratik olarak bu doğru kabul edilebilir. Tartışmanın diğer yüzü ise keza, kesmeler yapmanın çoğunlukla araştırma olanaklarını ortadan kaldıracağına ve film verilerinin çekildiği gibi bırakılması gerektiğine işaret etmektedir. Bu içgüdüsel uyarı aslında sağlam temellere dayanmaktadır, tabii ki saha notlarınızı tuttuğunuz defterlerinizi redakte edemezsiniz.¹⁵⁵

Grimshaw'a göre, teknik olarak kurgunun kullanımı, dünyanın bütünüyle ve güvenilir olarak yansıtılamayacağı demektir, daha çok güvenilir parçalardan ayrılan yapıların yeniden oluşturulduğu bir mozaik gibidir. Dünya bütün olarak gösterilemez belki ama bir parçası bütün olarak gösterilebilir (ne gördüğünüz daima nerede olduğunuza bağlıdır). Kurgu öğeler arasında yeni bir ilişkinin oluşmasına neden olur.¹⁵⁶

Antropolog George Marcus, etnografik yazımdaki en son tecrübelerle göre sinematik temele dikkat çekmektedir. Kurgu tekniğini üç temele oturtur: eş zamanlılık (simultaneity); çoklu perspektivizm (multiperspectivism); kopuk anlatım (discontinuous narrative).¹⁵⁷

"Kurgunun kullanılma amacı, duyuların veya anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur. Bunun en iyi deneyi ise Kuleşov'un Mozhukhin çekimidir. Bir gülümsemenin takip eden görüntülerde aldığı farklı şekiller kurgunun özelliklerini mükemmel bir şekilde özetler. (...) Kurgu kaynağı olarak

¹⁵⁴ Heider, s.8-10

¹⁵⁵ Collier, s. 126

¹⁵⁶ Grimshaw, s.26-27

¹⁵⁷ Grimshaw, s.28

görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümlemeler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmuşlardır.”¹⁵⁸

Malroux'un “*Sinema Psikolojisi (Psychologie de Cinéma)*” kitabında, daha önce bilinçsiz olarak yapılan kurgunun sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratılması usta yönetmen Griffith'in sayesinde olduğu belirtilmektedir.¹⁵⁹

Kurgunun kullanımı görünmezdir. *Paralel kurgu* yaratımında Griffith, çekimlerin her birini birleştirerek belli bir coğrafik iki hareketin eş zamanlı duyusunun oluşturulmasında başarılı olmuştur. Abel Gance, “*La roue*” (*Tekerlek*) filminde hız kullanımı olmadan bir lokomotifin sürekli artan süratinin görünümünü yaratmıştır. Bunu azalan uzaklığın katlı çekimleriyle yapmıştır. *Atraksiyonlu kurgunun* en önemli kullanıcısı ise S.M. Eisenstein'dır. Diğerlerinden farklı olarak bu aynı bölüm içinde gerekli olmadığı halde başka bir görüntünün kurgulanmasıdır. *Dışavurumcu kurgunun* sessiz sinema dönemindeki temsilcileri Eric Von Stroheim, F.W. Marnau ve Robert Flaherty'dir. Onların filmlerinden gerçeklik fazlasıyla bulunduğu için, bir eleme yapmanın sakıncaları nedeniyle, kurgu önemli bir rol oynamaz. Kamera aynı anda her şeyi göremez fakat seçilen kısmından hiçbir şey kaçırmaz. Flaherty'nin filminde Nanook, bir fok balığını avlamak istemektedir. Hayvan ile Nanook arasında bir ilgi vardır. Bir bekleme periyodu geçer. Kurgu bu zaman farkını birbirine bağlar. Flaherty gerçek bekleme zamanını göstermeyi amaçlar; avın uzunluğunu, olduğu gibi vermeye çalışır. Bu nedenle filmde bu bölüm tek çekimde gerçekleştirilir.¹⁶⁰

Wolf'un aktardığı bir örnek kurgunun filmin bütünlüğüne ve yönlendirmesine işaret etmektedir: “Afrika'da bir cenaze törenini anlatan filmi çeken bir etnologdu. Törenin bir bölümü köyde, bir bölümü ise köyün dışındaki mezarlıkta geçmekteydi. Etnolog her iki töreni de çekmişti ve film kesintisiz bir olay izlenimi vermekteydi. Gerçekte iki ayrı törenin yapıldığı ve bunların aynı kurallar çerçevesinde fakat birkaç gün aralıklı olarak düzenlendiği rastlantı sonucu anlaşıldı. Kesim sonucunda bunların tek bir törene ait olduğu izlenimi doğmaktaydı.”¹⁶¹ Bu tip durumlarda seyirciyi yanlış

¹⁵⁸ Bazin, s. 34-35

¹⁵⁹ Bazin, s. 32

¹⁶⁰ Bazin, s. 32-37

¹⁶¹ Wolf, s. 21

yönlendirmemek adına bir uyarı olmalıdır, bir ara boşluk ile bu yanlış izlenimi önlemek mümkündür.



4.2 TÜRKİYE'DE ETNOGRAFİK FİLM ÇALIŞMALARI

Etnografik film yapımının tarihsel gelişimi sırasında Türkiye'de de iyi niyetli çalışmalar başlatılmış ancak istikrar gösterememiştir.

1900 yılında Paris'te yapılan etnografya kongresinde bütün etnografya müzelerinin koleksiyonlarına ek olarak etnografik filmlerden oluşan birer arşiv kurmaları kararlaştırılmıştır. Kırık çömleklerin, birkaç silah veya ilkel bir dokuma tezgahının saklanması, bunların oluşturduğu uygarlığın anlaşılmasına yeterli olmadığı, bunlardan nasıl yararlandığının sinematografik kayıtlarla gelecek kuşaklara gösterilmesi gerektiği görüşü bu karara yol açmıştır. 1900 yılında kabul edilmiş olan bu ilkenin ışığında geç de olsa *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi* kurulmuştur. Ancak uygulama hemen hemen hiç gerçekleşmemiştir. Bu nedenle *Encyclopaedia Cinematographica*'nın kuruluşu bu arzunun gerçekleşmesi olarak kabul edilebilir.

İstanbul Üniversitesi'nde etnografik film yapımı çalışmaları 1964'te Üniversitenin Film Merkezi ile Göttingen Bilimsel Film Enstitüsü arasındaki iş birliği ile doğmuştur. Enstitünün önerdiği gıda planlaması üzerine Film Merkezi Müdürü Aziz Albek'in yönetiminde, 1965'te Adana Karatepe'de Yufka Ekmeği Yapımı filme alımı, bunu 1970'te Trakya'da Beyaz Peynir Yapımının çekimi takip etmiştir. 1971'de Montreal ve Pensilvanya Üniversitesinden J. Bordaz'la birlikte Modern Türkiye'de Çakmak Taşı İşçiliği adlı, Bursa yöresinde etnografik ve prehistorik film çekilmiştir.

İstanbul Üniversitesi Sosyal Antropoloji ve Etnoloji (şimdiki adı Sosyal Antropoloji) Bölümü ile Üniversitenin Film Merkezi ile ilişkisi 1973'te Avusturya Başkonsolosluğunun vermiş olduğu "Etnografya ve Bilimsel Filmler Sempozyumu" ile başlamış sayılabilir. Bölüm öğrencilerinin de katıldığı sempozyumda etnografik film yapmanın temel ilkeleri ve koşulları üzerine bilgiler verilmiş, bir de uygulama yapılmıştır. Mayıs ayında çoğunluğunu öğrencilerin oluşturduğu ve Viyana Üniversitesi Etnografya Kürsüsü yönetmeni olan Prof. W. Dostal'ın da katılımıyla 10 günlük bir ortak çalışma yapılmış sonuçta altı deneme filmi çekilmiştir. Bu filmler konu olarak nalbant, bakırcı, alüminyumcu ve ağaç tornacısı ile sigara ağızlığı yapımcısını kapsayan ve beş tanesi büyük oranda sosyal antropoloji ve etnoloji bölümü öğrencilerince

gerçekleştirilmiştir.¹⁶² Ancak çalışmalar bunlarla kısıtlı kalmış ve istenen ilerlemeyi gösterememiştir.

İstanbul Üniversitesi Antropoloji Bölümü'nde birinci sınıf öğrencilerine Görsel Antropoloji ve Etnolojik Belgeleme dersi iki dönem halinde verilmektedir. Derste bir fotoğrafçı tarafından fotoğraf teknikleri de anlatılmaktadır. Her öğrenci bir etnolojik belgelemeyi fotoğrafla destekleyerek yapar ve yazılı rapor haline getirir, dersin ödevi olarak sunar. Etnolojik filmler gösterilmeye çalışılsa da film yapımı yoktur.

Yeditepe Üniversitesi Antropoloji Bölümünde de Görsel Antropoloji dersi vardır. Ders içeriği şöyle ifade edilmektedir: "Ders etnografik film yapımcılığına giriş niteliğindedir. Fotoğrafçılığın, görsel medyanın, etnografik araştırmalarda ve kültürel temsillerde kullanımı araştırılacaktır. Görsel medyanın kullanımı ve yazılı medya ile olan ilişkileri göz önüne alınarak teorik, metodolojik ve etik konular kapsanacaktır. Dokümanter ve etnografik filmler tartışılacaktır." Görüldüğü gibi film yapımı gene yoktur.

Antropoloji Bölümü olan diğer üniversitelerde (Ankara Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fırat Üniversitesi, Mustafa Kemal Üniversitesi) Görsel Antropoloji adı altında ders görülmemektedir.¹⁶³

Belgesel filmler insan odaklı olmalarından kaynaklı etnografik içeriğe sahiptir. Gerçeği estetik kaygıyla yansıtmaya çalışan belgesel filmler Türkiye'de en fazla Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) tarafından üretilmektedir.

TRT'nin 31 Ocak 1968 yılında yayın hayatına başlamasıyla birlikte, Türk insanı için modern iletişim açısından yeni bir sayfa açılmış oldu. TRT, etkili bir televizyon kanalı için yeterli sayılabilecek bir arşive ancak 1974 yılında ulaşabilen TRT'nin, ne yazık ki 1968 ve 1974 yılları arasında arşivde bulunan filmlerin nerede oldukları bilinmemektedir.¹⁶⁴ 1970li yıllarla birlikte TRT, belgesel yayınlara önem vermeye başlamıştır. Kuruluşundan günümüze kadar geline dönem içinde TRT 1, TRT 2, TRT 3, TRT 4, TRT GAP, TRT INT gibi birden fazla kanalı bünyesinde

¹⁶² Aydın, Kayhan, s.79-82

¹⁶³ Üniversitelerin web sayfalarından yapılan araştırma sonuçlarına göre 25.05.2005

¹⁶⁴ Adalı, s. 26

barındıran kuruluş, son yıllarda özellikle TRT 2 ve TRT 3 kanallarını kültür – sanat içerikli programlara ayırmıştır. TRT belgeselleri, *Doğa, Edebiyat, Sosyal İçerikli, Bilim Teknik, Kıbrıs, Müzik, Turizm, Çocuk, Spor, Tarih, Genel Konular, Kültür-Sanat, Biyografi, Atatürk* başlıkları altında gruplandırmıştır. Etnografik yaklaşıma sahip olabileceğini düşündüğümüzde TRT belgesel programlarında 1973-1994 yılları arasında sosyal içerikli toplam 61 belgesel; bu tarz belgesellerin içinde sanayileşme, denizlerin sorunları, hac, göç, gurbet, kentlerin sorunları, ahilik, Nasrettin Hoca, düşünler ve şenlikler yer almaktadır. En fazla 1990 yılında 26 tane sosyal içerikli belgesel yapılmıştır. Kültür-sanat içerikli belgesellerde ise, sanat dalları (sinema, fotoğrafçılık, resim), el sanatları, çeşitli mekanlar, tarihi sanat ve kültür adamları, eski Türk başkentleri, gelenek ve görenekler, İslam sanatları ve klasik sanatlarımız, çeşitli dönemlere ait mimarimiz, edebiyatımız gibi konular işlenmiştir. 1971-1998 yılları arasında toplam 439 tane kültür-sanat içerikli belgesel yayınlanmıştır.¹⁶⁵

Televizyonun büyük bir maddi kaynağa ve geniş bir izleyici kitlesine sahip olması, toplumsal ve siyasal etkileşimler yaratabilmesi nedenleriyle televizyon için yapılan belgesel filmler daha fazla izlenme oranına sahiptir.

Bu nedenle de antropologların televizyon seyircisi hakkında daha çok şey öğrenmeleri gerekmektedir. Kendi kendilerine veya daha iyi sofistike tavır içinde profesyonel yapımcılarla işbirliği yapabilme seçeneğine sahip olabilmek için film / video yapımları hakkında daha bilgili hale gelmelidir. Yapımcıların da antropologları daha fazla anlamaya çalışmaları, antropologların küçük ayrıntılara neden önem verdiklerini dikkate almaları gerekmektedir. Bununla birlikte Tim Asch gibi bazı insanlar etnografik filmlerin televizyon için değil eğitim amaçlı olarak sınıflarda gösterilmek üzere çekilmesinden yanadır.¹⁶⁶

Ruby, kitabında “antropolojik” konulu belgeseller yerine antropologlar tarafından antropolojik bakış açısını yansıtan filmlerin yapılması hayalini anlatmak istediğini söyler ve etnografik film yapımcısının rolünün, inceleme altında olan kültürün en kullanılır ilginç özelliklerini ortaya çıkaracak olanı ayırt etmek ve senaryoyu bulmak

¹⁶⁵ Şehriban Süyür, *Türkiye’deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1999, s. 67, 86, 90

¹⁶⁶ Ruby, s. 193

ve bu sergilenenleri film içinde yer alacak şekilde dönüştürmek olduğunu belirtir. Profesyonel film yapımcıları, etnografik filmi belgesel filmle ilişkili görmelerinden dolayı üst üste koyarlar, böylece risk alıcı denemeler seyrek olur. Onların keşiflerinde, etnografik film yapımcıları ticari kaygı taşımayan çok küçük seyirci kitlesine hitap eden işler üreten deneysel film yapımcılarıyla birleşmelidir.¹⁶⁷

Belgesel filmlerin, etnografik çalışmalarla ya da etnograf yönetmen işbirliği ile çekilmemesine karşın yine de etnografik kültür unsurlarını yansıttıkları görüşündeyiz. Bu amaçla Heider'ın *Ethnographic Film* çalışmasını temel alarak üç belgesel filmin nasıl ve ne kadar etnografik içeriğe sahip olduğunu inceleyeceğiz.



¹⁶⁷ Ruby, s.241, 244

5. ETNOGRAFIK VERİ İÇEREN BELGESELLERE ÖRNEK ÜÇ İNCELEME

“Etnografik film, etnografik anlayışı yansıtan filmidir” görüşüne dayandırdığımız bu çalışmada örnek olarak seçilen üç belgesel, aynı zamanda üç farklı yaklaşımı da içermektedir. Bu belgesellerin hiçbirisi etnografik film olma kaygısıyla çekilmemiştir.

İlk olarak Hakan Aytekin’in yönettiği *Işık Sesini Arıyor* belgeseli, özel bir televizyon kanalına “Keşifler Atlası” dizisinin yedinci bölümü olarak dışarıdan çekilmiştir. Filmde Süryani kültürü anlatılmaktadır.

İkinci belgesel *Sırtlarındaki Hayat* Yeşim Ustaoglu’nun tamamen kendi finansmanı ile bağımsız olarak çektiği bir filmidir. Bir Laz Köyü olan Topluca Köyünün yaylaya çıkışını anlatmaktadır.

Üçüncü belgesel ise TRT kurumu belgesel yönetmenlerinden Gül Büyükbeşe Muyan’ın *Anadolu Düşleri* serisinin üçüncü bölümü olarak çekilmiştir. Muş’ta Karakütük Köyünün kışın geçen zorlu hayatını anlatmaktadır.

Belgeselleri, yönetmenleriyle yapılan görüşmeler ve filmdeki metinler aktararak Heider’in etnografik film özelliklerini incelemek üzere oluşturduğu boyutsal sistem şemasıyla birlikte inceleyeceğiz.

5.1 IŞIK SESİNİ ARIYOR¹⁶⁸

(Keşifler Atlası / VII. Bölüm)

Yapım Tarihi: 2001

Yapım: Kanal D

Süresi: 30'

Formatı: Dijital Betacam

Yönetmen: Hakan Aytekin

Senaryo: Hakan Aytekin

Görüntü Yönetmeni: Turhan Yavuz

Kameraman: Bülent Özen

Müzik: Tanju Duru

Seslendiren: Şerif Erol

Kurgu: Ahmet Can Çakırca

Genel Koordinatör : Mehmet Yaşın

Yapım Koordinatörü: Handan Türkeli

Hristiyan inancında Tanrı "Işık" olarak nitelendirilir. İsa'ya bir kavim olarak ilk inananlar ve onun sesi olanlar ise Süryanilerdir. Süryanilik, Kuzey Mezopotamya ile Güneydoğu Anadolu arasında kalan bölgede doğdu ve buradan tüm Orta Doğu'ya ve giderek dünyaya yayıldı. Bugün dünyada yaşayan Süryanilerin sayısının altı milyon; Süryaniliğin doğduğu topraklarda kalanların ise, sadece 1500 - 2000 kişi olduğu tahmin ediliyor. I. Dünya Savaşı yıllarında başlayan göç dalgası hâlâ sürüyor. "Işık Sesini Arıyor...", Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde giderek sesini kaybeden Süryani kültürünü işliyor.

¹⁶⁸ <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/h/hakanaytekin/isiksesiniariyor.html> (01.06.2005)

Katıldığı Festivaller / Toplantılar / Gösteriler¹⁶⁹

- ☆ Maltepe Üniversitesi - II. Türk Belgeselciler Haftası (30 Nisan – 4 Mayıs 2001 / İstanbul)
- ☆ II. Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali (21-23 Eylül 2001 / Safranbolu - Karabük)
- ☆ ODTÜ - V. Halkbilim Günleri (18-22 Mart 2002 / Ankara)
- ☆ II. Uluslararası Beyoğlu Buluşması (18 Eylül 2003 / Aksanat – İstanbul)
- ☆ İFSAK (18 Mart 2004 / İstanbul)
- ☆ Uluslararası Bodrum Belgesel Film Festivali (5 Haziran 2004 / Bodrum)
- ☆ Södertälje Süryani/Asuri Kültür Evi (5 Şubat 2005 / İsveç)
- ☆ Jonköping Süryani/Asuri Kültür Evi (8 Şubat 2005 / İsveç)
- ☆ Göteborg Süryani/Asuri Kültür Evi (9 Şubat 2005 / İsveç)
- ☆ Halunda Süryani/Asuri Kültür Evi (10 Şubat 2005 / İsveç)
- ☆ Tensta Süryani/Asuri Kültür Evi (12 Şubat 2005 / İsveç)
- ☆ 1001 Belgesel Film Festivali (5 Mart 2005 / İstanbul)
- ☆ "Türkiye'de Etnik Temalı Filmler ve Bir Deneyim" (16 Mart 2005 / Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi - İstanbul)
- ☆ Diyarbakır Sinema Günleri (31 Mart 2005 / Diyarbakır)
- ☆ Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi (8 Nisan 2005 / Diyarbakır)
- ☆ Alanya Belgesel Film Festivali (14-16 Nisan 2005 / Alanya)
- ☆ 2001 – 2005 tarihleri arasında Kanal D, CNN Türk ve Euro D TV istasyonlarında 10'dan fazla gösterim.

Kazandığı Ödüller

- ☆ II. Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Yarışması, "Profesyonel" Kategori; İkincilik Ödülü (23 Eylül 2001 / Safranbolu – Karabük)
- ☆ Asur Federasyonu Erol Sever Araştırma ve İnceleme Ödülü (5 Şubat 2005 / Södertälje - İsveç)

¹⁶⁹ Hakan Aytekin'in kendisinden bilgi edinilmiştir.

5.1.1 HAKAN AYTEKİN İLE YAPILAN GÖRÜŞME¹⁷⁰

1. Film hangi amaç – kurum için çekildi?

Film, Atlas Dergisi tarafından Kanal D televizyon istasyonuna çekilen “Keşifler Atlası” dizisinin 2001 dönemindeki VII. bölümü olarak çekildi.

2. Filmin konusu kim tarafından nasıl belirlendi?

bölümden oluşan “Keşifler Atlası” dizisi 13 başlıklar halinde Atlas Dergisi’nin yöneticileri olan Özcan Yüksek, Genel Koordinatör Mehmet Yaşın ve dizinin yapım sorumlusu Handan Türkeli tarafından belirlenmişti. Başlıklardan biri de Süryanilerdi. Süryaniler konusunda bazı araştırmalarım ve birikimim olduğu için bu bölümün yönetmenliği bana teklif edildi. Daha önceki bazı belgesel filmlerimde de Süryani halkına ve kültürünü değinmiştim. Bu kültür hakkında çalışan çok az araştırmacı vardı ve bunlardan bazıları arkadaşım idi. Hem araştırmacılardan hem de Süryani halkından belli bir çevrem olduğunu söyleyebilirim. Güneydoğu Anadolu’da Süryanilerin yaşadığı mekânları biliyordum. Papaz, rahip olan tanıdıklarım vardı. Yani kültüre içeriden bakabilecek tanıdıklarım vardı. Süryanilerin yanı sıra o halkla dolaylı ilişki kurabileceğim bir çevrem de vardı. Kısacası, bu kültüre “emik” ve “etik” olarak bakabilecek olanaklara sahiptim. Bu iki bakışı olabildiğince nesnel biçimde ortaya koyabilmeyi amacım. Etnik bir yapının içine girdiğimizi bilerek isteyerek etik (ahlaki anlamda) bir kaygı ile girdim bu işe. Hedefim bu kültürü doğru tanımlayacak/tanıtacak görüntüleri ve sesleri belgelemektir.

3. Mekân nasıl ve neye göre seçildi?

Türkiye’de, Süryanilerin yoğun olarak yaşadığı bölge Güneydoğu Anadolu bölgesidir ve Süryani kültüründe bu bölge bir merkez niteliği taşımakta ve terminolojide de “Turabdin” olarak adlandırılmaktadır. Süryani kültürünün yüzyıllarca orijinaline en yakın biçimde yaşadığı bir bölgedir burası. Biz de filmimizde, bu bölgede yaşayan Süryani halkını ve kültürünü ele aldık; İstanbul ve büyük kentlerdeki Süryaniler ile Süryani kültürünü bu filmin konusu olarak düşünmedik. Tüm çekim mekânları

¹⁷⁰ Hakan Aytekin ile kişisel görüşme, 31 Mayıs 2005

Turabdin'di; özellikle de Mardin ve ilçeleri Midyat, Nusaybin, Ömerli ile Şırnak'a bağlı olan İdil ve çevresiydi.

4. Kaç kişilik ekiple çalışıldı?

Ekibimiz oldukça küçüktü. Dört kişilik yaratıcı grup (yönetmen / yönetmen yardımcısı / görüntü yönetmeni / kameraman) ve iki şoför olmak üzere altı kişiden oluşuyordu ekibimiz.

5. Rehber kullanıldı mı ve kullanıldıysa nasıl seçildi?

Bu altı kişinin dışında iki de yerel rehber kullanıldı. Rehberlerden biri büyük kentte (İstanbul) yaşayan Mardinli Arap kökenli bir kızdı. Turizm işletmecisi olan bu kişi, Keşifler Atlası ekibi tarafından bana önerildi. Diğer ise Süryani olan Midyat'lı bir papazın oğluydu ve o da turizmle uğraşıyordu. Bu kişiyi ben seçtim ve bu rehber benim İdil çevresindeki Bsorino ve Midun köyleriyle ilişki kurmamı sağladı. Ancak bu rehberin kültürel bir katkıdan çok para beklentisini anlamam ve buna yanıt vermemem nedeniyle kısa bir süre içinde, sanırım iki gün içinde yollarımız ayrıldı. Diğer rehber ile çekim boyunca bilgi alışverişimiz sürdü.

6. Ekip üyeleri kim tarafından seçildi?

Keşifler Atlası ekibi görüntü yönetmenini daha önceden belirlemişti; bu kişi, benim hemen hemen bütün filmlerimde birlikte çalıştığım Turhan Yavuz'du. Kameraman (Bülent Özen) ise Turhan Yavuz tarafından belirlemişti. Yönetmen yardımcısı Hüma Gülüm ise dokuzuncu kez aynı filmde çalıştığım kişiydi, benim tercihimdi. Şoförler ise Keşifler Atlası ekibinin dizi için anlaştığı daimi görevlilerdi.

7. Konaklama nerede yapıldı, nasıl ayarlandı?

Konaklama çekim mekânlarının olduğu yerlerde, yoğun olarak Mardin ve Midyat'ta yapıldı. Konaklama yerleri filme alınan kişilerle hiçbir biçimde bağlantılı yerler değildi. Otel ve öğretmen evinde, ücretini ödeyerek kaldık. Yani yatak anlamında Süryanilere misafir olmadık. Süryanilerin yemeklerini ise zaman zaman yediğimizi

(ücret ödemeksizin) söyleyebilirim. Çok da güzel Süryani yemekleriydi bunlar ama yemekleri görüntülemek yerine yemeyi tercih ettik.

8. Çekimlere başlamadan önce kaç gün araştırma yapıldı?

Ben 1992'de duygusal bir ilişki ile başladım Süryani kültürü hakkında bilgi edinmeye. Güneydoğu Anadolu'da Midyat ile Nusaybin arasındaki bir Süryani köyü olan Harapmişke'den Hollanda'ya göçmek zorunda kalan ve yaklaşık 12 yıldır köyünden uzak olan İsa Bakır adlı bir Süryani'nin TRT-INT'te yayınlanmakta olan "İstekler" programına yolladığı bir mektupla tanımaya başladım bu kültürü. İsa Bakır bu mektupta Avrupa'nın dört bir yanına dağılmış olan akrabalarının uzun bir listesini veriyor ve onlar için Orhan Gencebay'ın "Hasret Rüzgarı" adlı parçasını çalmalarını istiyordu. Bu mektup, çöpe atılmış; ama bir vesileyle benim elime ulaşmıştı. Yaşadığı coğrafyadan uzaklara saçılmış böyle bir halk, bir belgeselci olarak benim beynime yer edindi. O günden sonra bu kültür hakkında okumaya, araştırmaya başladım. İnsanları ve mekânları tanıdım. En büyük hedeflerimden biriydi, Süryani halkını anlatan bir belgesel çekmek. Böylece dokuz yıl geçti ve ben bu fırsatı ancak 2001 yılında yakaladım. Dolayısıyla, Keşifler Atlası dizisinin bu bölümü bana teklif edildiğinde ben bu konuda haylice okumuş bir kişiydim. Ama tekliften çekime çıkana kadar da elimin altındaki yazılı kaynakları yeniden elden geçirdim. Tabii ki, filmde en çok yapmak istediğim şeylerden biri de o mektubun sahibinin köyüne gitmekti. Ama yıllardır sakladığım bu mektubu, tuhaf bir biçimde evin içinde bulamadım ve filmde bu mektuptan hareket edemedim. Çekimlerden döndüğüm gün kütüphanede bana bakan (!) mektubu görmek ise sinir bozucu olduğu kadar sevindiriciydi de. Burada bir parantez açmak isterim; filmi bitirdikten ve film televizyonda (Kanal D / 29 Mart 2001) ilk kez yayımlandıktan sonra bu mektubun sahibi İsa Bakır'a bir mektup yazdım. Ancak ona ulaşamadım. Süryani arkadaşlarım aracılığıyla bu kişinin yeni adresini bulduk ve yeni bir mektubu bu kişiye ulaştırmayı başardık. İkinci mektubumdan tam bir yıl sonra bu kişiden yeni bir mektup aldım. Ve başladık mektuplaşmaya. Şimdi bu iletişim serüvenini *Bir İletişim Serüveni: "Hasret Rüzgarı"* adıyla, üç dilde (Türkçe / Süryanice / İngilizce) bir kitaba dönüştürdüm. Filmin çekimleri sırasında Harabemişke'ye gidememişsem de, daha sonra bu köye gittim; İsa Bakır'ın doğduğu evi ve "harman zamanı dedesinin gölgesinde oturduğu palamut ağacını" da görüntüledim. Mektupların yanı sıra bu fotoğraflarla beslenen kitabı inşallah bu yıl içinde basacağız.

9. Çekim öncesi özel izin almak gerekti mi?

Çekim öncesi bazı yetkililerden izin alındı. Aslında izin almak diye bir zorunluluk yok ama konu ve bölge hassas olduğu için Mardin Valiliği'ne haber verildi. Belgesel filmin yapımcısı Kanal D ve Atlas Dergisi'ydi. Atlas Dergisi sevilen bir dergiydi, bir güven teşkil ediyordu diyebilirim. Devlet yetkililerini haberdar etmek bir yana, bence daha da önemlisi Süryanileri temsil eden kişilerden izin almaktı. Süryaniler çok kapalı bir topluluktur ve Türkiye'deki Süryanileri dünyevi olarak da "kilise" temsil etmektedir. Bu nedenle Turabdin'deki en yüksek ruhani lider olan Midyat Metropolit'i'nden (Samuel Aktaş) izin almaya gittim. Metropolitin bize ve film çekme niyetimize çok sıcak baktığını söyleyemem. Net bir biçimde ne "evet" ne de "hayır" dedi. Ama davranışlarından onun rızasını almış olduğumu anladım. Onun verdiği bir güvenle işe başladım. Metropolitin yanı sıra her gittiğim köyde ve kilisede, çekim yapmadan önce o yerleşimin ya da kilisenin ruhani liderinden mutlaka izin aldım, desteklerini istedim. Genellikle bir engelleme ile karşılaşmadım ama zaman zaman bize ve niyetimize sıcak bakmayanlar da oluyordu. Ancak hiçbir zaman izin vermemek gibi bir yöntemle başvurulmadı. Daha muhafazakâr bakan, Süryanilerin filme alınmasını istemeyenler olduğu gibi; yeterince bilinmediklerinden ve yanlış tanındıklarından şikâyet eden ve kendilerini anlatmayı arzulayan iki farklı yapı vardı. Köylerde kapılar daha kolay açıldı diyebilirim. Aydın bakışlı olan ruhaniler de kendilerini doğru anlatabilme çabasına giriştiler.

10. Çekimler kaç kamera ile yapıldı?

Çekimler, tek kamerayla ve dönemin en profesyonel yayın formatı olan dijital Betacam formatında yapıldı.

11. Çekimler sesli mi yapıldı?

Evet, bütün çekimler sesli yapıldı. Filmdeki DIŞSES spiker metni ve özgün müzik dışındaki tüm sesler doğal. Bütün efektler görüntüdeki mekâna ait. Bir mekânın efektini hiçbir biçimde başka bir mekânda kullanmadım. Sadece mekân sürekliliği gösteren yerlerde aynı efekti sürdürdüm; örneğin çan çalan bir kişiyi gösterdikten sonra, o kilisenin içine giriyorsam, dışarıdaki çanın sesi bu kilisenin içinde de sürüyor.

12. Çekimler kaç gün sürdü?

Çekimler dokuz gün gibi çok kısa bir sürede bitirildi. Üstelik o günlerde bölge açısından çok tatsız bir olay yaşanmıştı; Diyarbakır Emniyet Müdürü Gaffar Okan bir suikast sonucu öldürülmüştü. Dolayısıyla çekimleri bu gergin dönemde ve oldukça kısa bir sürede tamamlamak zorunda kaldık. Ama şunu rahatlıkla söyleyebilirim: sahaya gitmeden önce epeyce bilgi ve deneyim sahibiydim ve kafamda da neleri çekeceğim hazırды.

13. Çekimlerde kişilerin davranışlarına/hareketlerine müdahale edildi mi?

Özellikle, bizim varlığımıza bağlı olmadan akıp geçen olaylara (örneğin ayinler gibi) hiçbir müdahalemiz olmadı. Bu tür sahnelerde genellikle “avcı kamera” olarak çalıştık; varolanı tespit ettik. Tabii ki, bazı sahnelerde müdahale de ettik. Bu sahneler daha çok bizim için yaratılan sahnelerdi. Ancak müdahalelerimiz hiçbir biçimde olayın akışına veya kurgusuna yönelik değil, sinemanın teknik zorunlulukları nedeniyleydi. Tek kamerayla çalışmanın yarattığı handikapları ortadan kaldırmak ve olayın akışını görsel olarak bozmamak adına yaptık bu müdahaleleri. Ama mekân, kişi ve olay akışı açısından hiç müdahale etmediğimizi gönül rahatlığıyla söyleyebilirim.

14. Mizansen çekimler oldu mu?

Mizansen derken, örneğin kutsal ekmek “tavho”nun yapımı. Bu ekmek belirli zamanlarda yapılıyor. “Tavho”yu bizim için yeniden yaptılar ama bu işi her zaman kim, nerede ve nasıl yapıyorsa, o şekilde yaptı. Mardin’deki Kırklar Kilisesi’nin papazı olan Gabriyel Akyüz’ün küçük oğlu yaparmış bu ekmeği. Evinin içinde ve aynen bizim filmde gösterdiğimiz biçimde yaparmış. Biz, onun yaptığını kaydettik. Etnografik belgeleme kaygısı taşımadığımız için hamurun yapım aşamasını çekmeye gerek görmedim.

Yine aynı şekilde, geleneksel yöntemle mum yapımını çekmek istiyordum. Çünkü filmin ana eksenini “ışık” üzerine kurmuştum. Mumu herkes yapmıyor ve mum belirli zamanlarda yapılıyor. Bizim için mum yaptılar. Yine nasıl ve nerede yapıyorlarsa aynı şekilde yapıldı, biz işlemi avcı kamerayla çektik. Gündüğüşükro köyündeki kilise görevlisi Hanna yaptı mumu. Köyün kilisesinin bahçesinde, bu iş için gerekli olan araç-gereç ve üretim biçimine hiçbir müdahalemiz olmadı. Burada önemli bir ayrıntı

verebilirim size: Hanna çok az Türkçe ve ana dili Süryanice gibi Arapça, Kürtçe ve İsveççe (ailenin büyük bir kısmı İsveç'te yaşadığı için) konuşuyordu. Ben ise bu dillerin hiçbirini bilmediğim için onunla konuşmam ve onu dil olarak yönlendirmem mümkün değildi. Dolayısıyla Hanna yaptı, biz çektik. Tabii ki görüntülere sanatçı etkimiz oldu, örneğin ipi çeken çocuğu (Gabrile) ya da mumlu ipi sararken Hanna'yı alt açıdan çekerek, mekânın kilise avlusu olduğunu vermeye çalıştık.

Midun köyündeki "ğarat" (gülle/misket) oyunu da bizim için oynandı. Ama her zaman oynandığı yerde ve şekilde. Günlerden pazardı ve cemaat Pazar günü sadece ibadet edebileceklerini ve oyun oynayabileceklerini belirterek başka herhangi bir şey yapmayacaklarını belirtti. Biz de bize bir oyun oynamalarını söyledik; "ğarat" oynamayı tercih ettiler. Ben oyunu önceden biliyor olmanın avantajı ile hangi görüntüyü nasıl çekmemiz gerektiğini kolayca planladım ve görüntü yönetmenine isteklerimi aktardım.

Filmin final sahnesindeki "noqušo" (çan) da bizim isteğimizle kuruldu. Bu tür geleneksel "noqušo"lar, özellikle yurt dışındaki Süryanilerin yolladığı paralarla yapılan asri çan kulelerinden sonra hiç kullanılmıyor. Geleneksel noqušo'lardan bilinen en son örnek bölgedeki en ücra köylerden biri olan Bakısyân'da kullanılmış. Köyün kilisesinin papazı olan Gabriyel Aktaş'a Midyat'ta rastlamış ve bu isteğimizi iletmiştim. Çekim yapmak için köye gittiğimizde noqušo'nun kurulmuş olduğunu gördüm. Yani orijinal yerinde, orijinal biçimde, biz daha oraya varmadan kurulmuştu. Ve noqušo'yu kim çalıyorsa yine o çaldı, biz de çektik.

15. Kaç saatlik çekim yapıldı?

Çekimlerde her biri kırkar dakikalık on altı kaset kullanıldı. Yaklaşık on bir saatlik bir çekim demek bu. Seyircinin izlediği filmin süresi ise otuz dakika. Yani başka bir deyişle, çekimlerde elde ettiğimiz malzemenin sadece 22'de birini kullandık.

16. Kurgu ne kadar sürdü?

Çekimler sırasında olayı daha mekândayken kafamda kurguladığım için, mekanik anlamda kurgu süreci kısa sürdü. Çekim dönüşünde bütün görüntüleri izleyip, kâğıt üzerinde hangi planları, hangi sırayla ve süreyle kullanacağımı belirledim. Bu anlamda görüntüleri inceleme ve kurgu masasında geçen toplam süre sadece beş gün.

17. Yapay ışık kullanıldı mı?

Filmde kavram olarak "ışık"ı öne çıkarttığım için, teknik anlamda da ışık önemli idi. Genel olarak doğal ışıktan yararlandım. Ancak gerektiğinde bazı sahnelerde yapay ışık da kullandım. Burada tercihim doğal ışığın devamı niteliğinde bir ışık oldu. Ben tarz olarak da fantastik ışıktan yana değilim, doğal ışığın devamı olması gerektiğini düşünüyorum. Ama bu filmde ışık/gölge kontrastı diğer filmlerime oranla daha yüksek olabilir.

18. Danışman kullanıldı mı?

Danışman kullandım. Birikiminden yararlandığım birkaç kişi vardı. Bu kültürün kökeni hakkında son yıllarda iki farklı yaklaşım var: Kimisi Süryanilerin kökenini Asur'a dayanıyor, ki bunlara "Asuriler" deniyor; kimisi de köken olarak Arami soyunu seçiyor ve bunlar da "Aramiler" olarak anılıyorlar. Birinciler ulusçu, ikinciler ise ümmetçi bakış olarak nitelendirilebilir. Bir de sentezciler var ki, ben de bu görüşü daha akılcı buluyorum, Süryani halkı o bölgedeki pek çok kültürün Hristiyanlık potasında eritilmesiyle oluşmuş. Bu üçlü durum, Süryani halkı/kültürü açısından oldukça stratejik bir nokta, bir kırılma ve çatışma noktası. Bu nedenle söyleyeceğiniz her söz birileri tarafından eleştirilmeye açık. Bu uzmanlardan herhangi birini kullanmak ciddi biçimde beni zora sokardı. Bu nedenle, kendi hazırladığım metni okuyan bir spiker (DIŞSES) kullanmayı tercih ettim.

Filmde canlı tanık olarak konuşmasına yer verdiğim sadece iki kişi vardır. Bunlardan biri Ömerli'de yaşayan Demirci Danyal Usta, ki sadece zanaatını ve göçe direnme ve doğduğu coğrafyada yaşama tutkusunu anlatır. İkincisi ise, demografik bilgiler veren bir rahiptir. Kültürü anlatmak için bire-bir görsel tanıklık daha çok yol gösterdi diyebilirim.

19. Müzik kullanıldı mı?

Doğal seslerin, dinsel müziklerin/ilahilerin yanı sıra özgün müzik kullanıldı. Ancak doğal mekânlarında çektiğim ayin ve ilahiler filmin ses kuşağında ve müzik yapısında oldukça önemli yere sahip.

Burada, filmin özgün müziğini yapan Tanju Duru ile yaşadığım bir olayı anmak isterim. Çekimler sırasında Kırklar Kilisesi'nin papazı Gabriyel Akyüz'ün *Süryani Müziği* adlı kitabı elime geçmişti. Kitapta Süryani dinsel müziği hakkında bilgiler ve bazı parçaların notaları vardı. Müzikçime bu notaları vermiş ve yapacağı özgün müzikte Süryani dinsel müziğinin makamları hakkındaki bu bilgilerden yararlanabileceğini söylemiştim. Ancak besteci arkadaşım bu önerime pek sıcak bakmamıştı.

20. Televizyon Belgeseli olmasından kaynaklı bir endişeniz oldu mu?

Elbette ki ben de filmimin seyirci tarafından beğenilmesini isterim. Ama yine de televizyon kaygısı çok ilgilendirmiyor beni. Bu nedenle televizyonun anlatım tekniklerine pek başvurmadım. Sadece bir sahneyi bu anlamda söyleyebilirim: baba, oğul ve kızıdan oluşan Tanoğlu üçlüsünün söylediği "Yarab, Bize Rahmeyle" adlı Türkçe ilahiyi çekerken bu kişilerin ilahiyi kameraya doğru söylemelerini istedim. Sahada rastladığımız çok güzel bir ilahiydi bu ve sözleri de bu kültürün ışığının kayboluşunu iyi simgeliyordu. İstedim ki, seyircinin gözünün içine bakarak söylesinler. Bu sahnenin dışında bu tarz bir görüntü yok filmde.

21. Sizce belgesel film etnografik filmle bağdaşır mı?

Nasıl değerlendirirsiniz?

Belgesel film varlığını "belge"ye dayandırır. "Belge", belgesel sinemacının kendi varlığından önce o mekânda varlığını sürdüren bir unsurdur: mekândır, kişidir, olaydır, nesnedir, yazıdır, sestir, vb. Belgeselin "sel" kısmı ise bizim duruşumuzdur. Yani şöyle de söyleyebilirim, "belge" kısmı etnografik malzemenin bizzat kendisidir. "Sel" ise gerçeği yeniden yorumlamaya çalışırken benim "belge"ye bakışım ve onu yorumlayış biçimimdir.

5.1.2 BELGESEL FİLMİN ETNOGRAFİK VERİ İÇERİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ¹⁷¹

“Gerçeğin ışığıyla tarihe bakıldığında, bir kavim olarak İsa’ya ilk bağlanan ve onun sesi olup, Hristiyanlığı ilk kabul eden topluluğun Süryaniler olduğu görülüyor.”

“Süryanilerde ibadet güneşin doğuşuyla birlikte başlar ve üçer saat arayla günde yedi kez tekrarlanır. Ancak bu sayı günümüzde üçe düşmüştür. Erkekler önde, kadınlar arkada olmak üzere cemaat bir arada dua eder, namaza durur, “secde” kılar.”



Resim 1 Kilisede ibadet ederlerken



Resim 2 Namaz kılan kadınlar

“Süryanilerin tarihi çağlar öncesinin Mezopotamya inip, orada, tarihin karanlık sayfalarında kayboluyor. Süryanilerin kökenini Asur’a ya da Arami’lere bağlamaya çalışan görüşler var. Bir başka görüşse Süryanilerin Mezopotamya’da yaşayan Arami, Asur, Akad, Babil, Kenan, Finike gibi Sami kökenli pek çok pek çok halkın Hristiyanlık potasında erimesiyle oluştuğunu savunuyor.” Aytakin’in dışses kullanma nedenini de bu gerekçelerle açıklamıştır.

Süryani kültüründe ve dinsel takviminde binlerce yıldır varlığını sürdüren kimi unsurlar Mezopotamya kültürel mozaığının bir parçası. Örneğin geceli gündüzlü üç gün süren Ninova orucu, çok tanrılı dönemin bir geleneği. Cemaat bir duadan sonra iftarı birlikte yapıyor.”

¹⁷¹ İncelemede italik olarak yer alan ifadeler filmin orijinal metninden alınmıştır. Kullanılan resimler, yönetmenin izniyle filminden alınmış karelerdir.

Kutsal ekmek (tavho) bu dua sonrası papaz tarafından cemaate verilir. Filmde “tavho” yapımı görüntülenmiştir. “Tavho” yapımı her zaman olmamaktadır ve ekip tarafından görüntülenebilmesi için özel olarak yapılmıştır. Ancak “tavho”yu kim nerede ve nasıl yapıyorsa aynen yapmıştır. Bir Papazın oğlu, evde, hamurdan aldığı ufak parçaları ikonografik motifleri olan bir kalıpla şekillendirerek mangal üzerinde pişirmiştir.



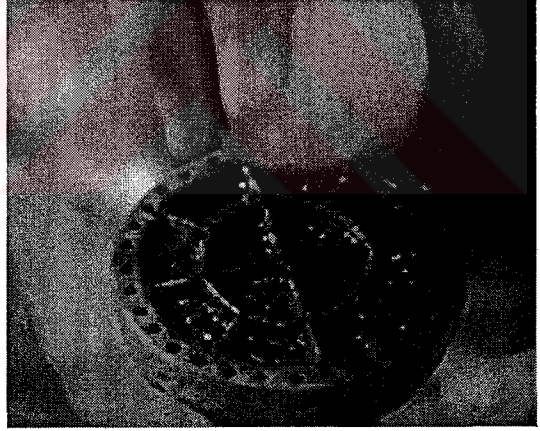
Resim 3 Tavho hamuru



Resim 4 Hamurun bezelenmesi



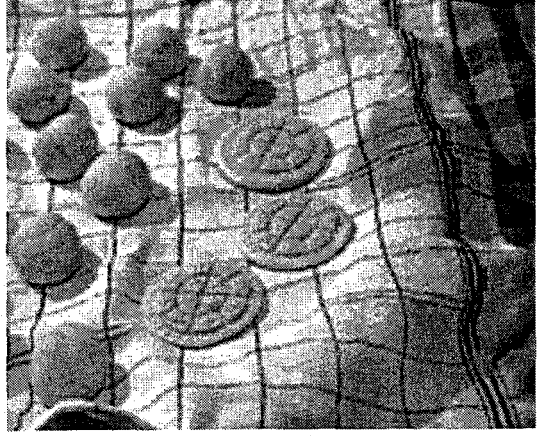
Resim 5 Bezeler ve kalıp



Resim 6 Hamur ve kalıp



Resim 7 Hamurun kalıpla şekillenmesi



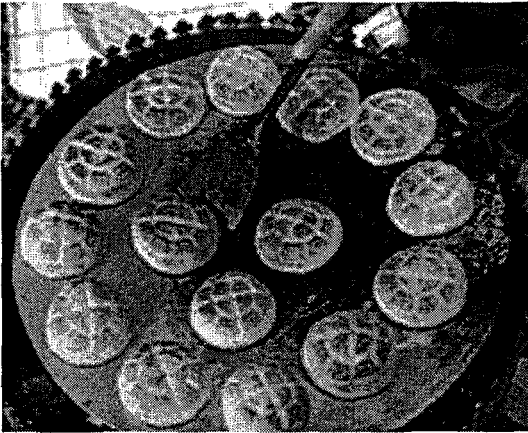
Resim 8 Şekil verilmiş hamurlar



Resim 9 Tavho mangalda pişirilirken



Resim 10 Pişmek üzere olan tavholar



Resim 11 Pişen tavholar alınıyor



Resim 12 Ayin sonrası verilen tavho

"Bütün Hıristiyan dünyasında olduğu gibi Süryanilerde de kutsal mekânlarda yakılan ve ışığıyla karanlığın hükmüne son veren mumlar, "dünyanın ve yaşamın ışığı"

kabul edilen İsa Mesih'i simgeliyor. Mum, aynı zamanda, İsa'nın kurtarıcı varlığından doğan sevincin de simgesi... Kiliselerin mum ihtiyacı ise, geleneksel yöntemlerle üretilen mumlarla karşılanıyor."

"Süryani dinsel takviminde önemli günlerden biri de İsa Mesih'in tapınağa sunulduğu günün anısına kutlanan mum bayramıdır. Yani "ışığın bayramı"..."

Filmde geleneksel yöntemlerle mum yapımı özel olarak görüntülenmiştir. Geleneksel yöntemlerle yapılan mumlar aslında belirli zamanlarda ve ustaları tarafından yapılmaktadır.

Mum ateş üzerinde eritilir ve yaklaşık 20 metre uzunluğunda bir ipe emdirilir. Bu işlem kilisenin avlusunda kilise görevlisi tarafında yapılır ve mumlu ip donduğunda sarılır. Ayin sırasında ibadete gelenlere kesilerek verilir.



Resim 13 Balmumu ateş üzerinde eritiliyor



Resim 14 Eriyen mum ipe emdirilir



Resim 15 İpte mum donarken



Resim 16 Donan mumun sarılışı



Resim 17 Hazırlanan mumların dağıtılması



Resim 18 Ayin sırasında mum yakılması

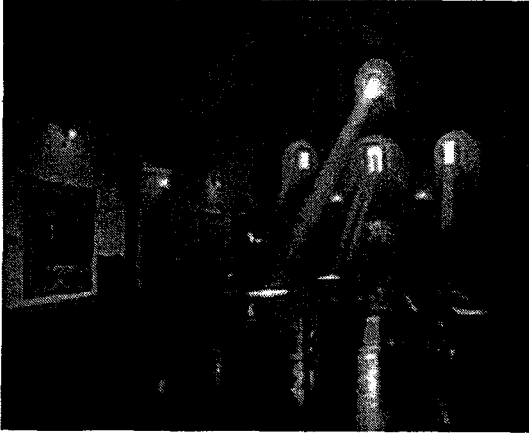
"Kudüs'ten sonra, İsa'nın ışığına ilk koşanlar ve onun sesi olanlar, bir Arami lehçesiyle konuşan ve Antakya'da oturan Süryanilerdi. Günümüzde Süryani Ortodoks Patriklik Merkezi Şam'da olmasına karşın, Süryani Patriği hâlâ Antakya ve Bütün Doğu'nun Patriği olarak anılıyor.

Süryaniliğin ve Hristiyanlığın yayılma merkezi ise Urhoy yani bugünkü adıyla Urfa'dır.

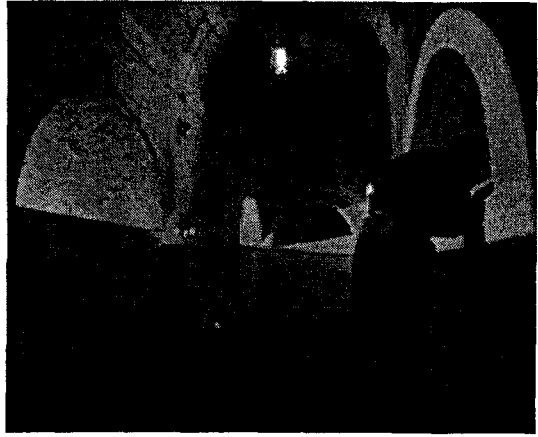
Süryanileri, gerek dini, gerekse dünyevi olarak Süryani Kilisesi yönetir. Kuruluşundan V. yüzyıla kadar Süryani halkını kucaklayan tek bir kilise varken, bu tarihten sonra Süryani Ortodoks ve Süryani Nesturi olarak kilise ikiye ayrılır. Daha sonraki yüzyıllarda Süryani Maruni, Süryani Keldani, Süryani Katolik, Süryani Melkit ve Süryani Protestan gibi gruplar ortaya çıkacaktır."

Mardin ve Midyat çevresi barındırdığı çok sayıda manastır ve kilise nedeniyle "Turabdin", yani "Tanrı Hizmetkârları Dağı" olarak anılıyor. Manastırlar sadece birer ibadet mekânı değil, aynı zamanda Süryani kültürünün yaşatıldığı ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı önemli merkezler. Bugün Güneydoğu Anadolu'da yaşayan Süryanileri dini açıdan temsil eden metropolitin makamının da yer aldığı Mor Gabriel Manastırı, Midyat yakınlarında.

Manastırın kurucusu Şmuel'in yanı sıra pek çok azizin tören giysileriyle ve sandalyede oturur vaziyette gömüldükleri mezarlarının yer aldığı Beth Kadişe, yani "Azizler Evi" ölüm kadar ölümsüzlüğü de anlatıyor."



Resim 19 Mor Gabriel Manastırı



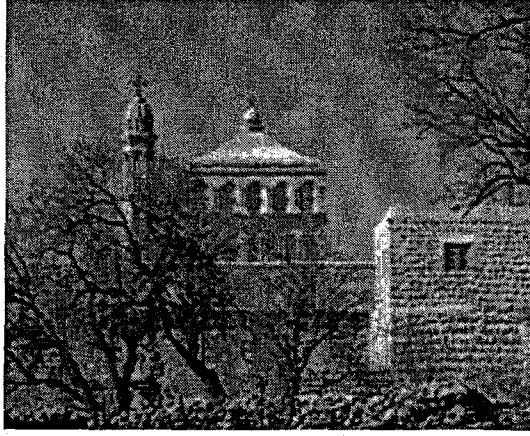
Resim 20 Azizler Evi

“Mardin kent merkezinin yakınındaki 1600 yıllık Deyrulzafaran Manastırı ise, Süryani tarihinde önemli bir patriklik merkezidir. Manastır, 1293 yılından 1932 yılına dek, yaklaşık olarak 650 yıl patriklik merkezi olarak hizmet vermiştir. Manastırların çoğu, temel tüketim maddelerini kendi olanaklarıyla üretiyor.”



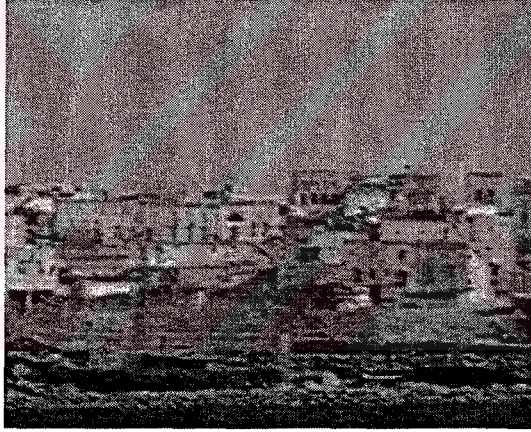
Resim 21 Manastıra ait tarlayı süren köylü

“Turabdin bölgesinin ilk metropolitlik merkezi bugünkü Hah Köyü'ydü. Köydeki 6. yüzyıl yapısı olan Meryemana Kilisesi, mimari olarak Turabdin'in incisi kabul ediliyor.”



Resim 22 Meryem Ana Kilisesi

Yakın yıllara kadar, Türkiye’de Hristiyan nüfusun Müslüman nüfusa ağır bastığı tek ilçe olan Midyat ise, yaklaşık 500 yıldır metropolitik merkezi.



Resim 23 Midyat

“Süryanilik sadece dinsel bir olgu değil... Etkisi; doğduğu ve yaşadığı coğrafyayla sınırlı kalmayan zengin bir kültür. Sanat ve zanaat, Süryani toplumunun vazgeçilmez bir özelliği.

Süryani zanaatkârların binlerce yıldır sürdürdü geldiği en önemli sanatlardan biri altın ve gümüş işlemeciliği. Özellikle “telkâri” sanatı, sanat ile insan sabrı arasındaki ilişkinin en güzel örneği. Altın ya da gümüş, neredeyse mikron ölçülerinde inceltilip tel haline getiriliyor. Ve her bir motif, bu inceltilmiş tellerin usta ellerde bükülmesiyle oluşturuluyor. Bir zamanlar Mardin ve Midyat’ta işlenen altın ve gümüşün miktarı

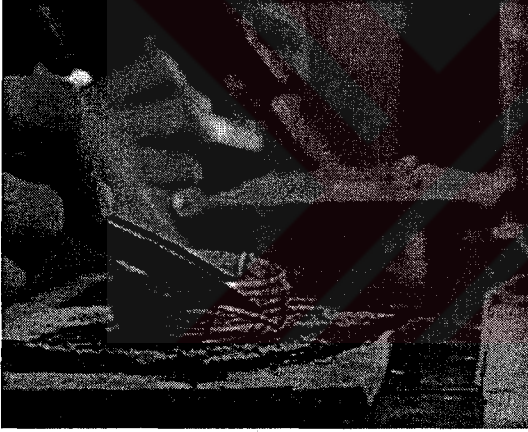
tonlarla ifade edilirmiş. Günümüzde telkâri ustalığına ve telkâri ürünlere olan ilgi giderek azalıyor...”



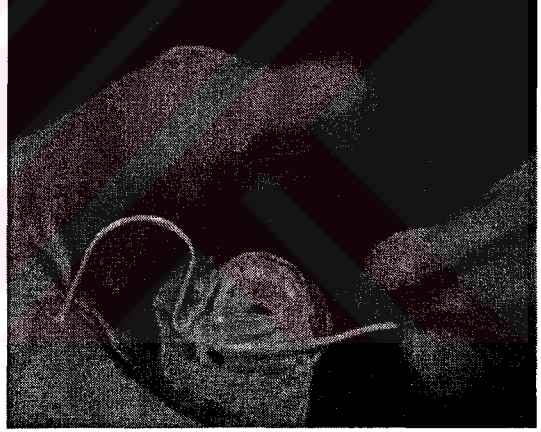
Resim 24 Tel haline getirilmiş gümüş



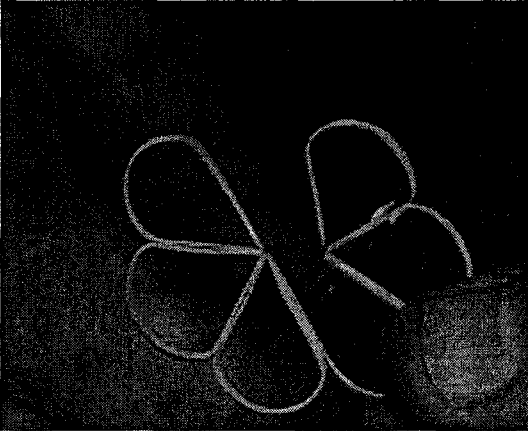
Resim 25 Gümüş telin inceltilmesi



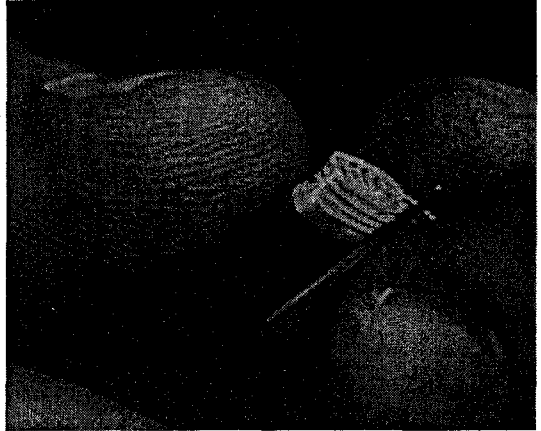
Resim 26 Gümüşün ısıtılması



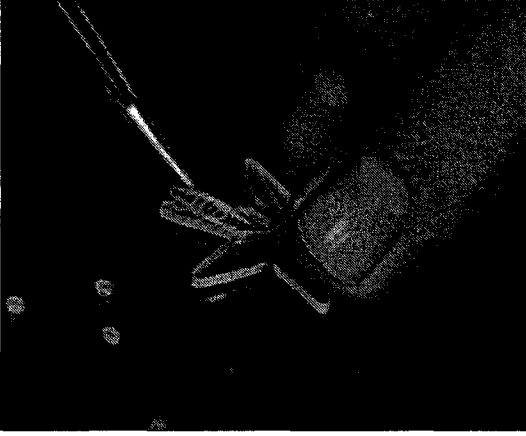
Resim 27 Gümüşe şekil verilmesi



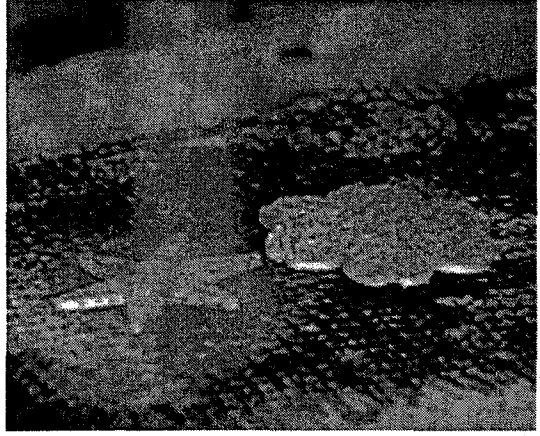
Resim 28 Gümüşe şekil verilmesi



Resim 29 İnce tellerin bükülmesi



Resim 30 Gümüş tellerin yerleştirilmesi



Resim 31 Tellerin toz kaynakla eritilmesi

"Hangi zanaatla uğraşırsa uğraşsın, Süryaniler, yaptıkları işte herkes tarafından usta kabul ediliyorlar. Mardin'in Şaarlar Çarşısında terzilik yapan İliye Kırılmaz da bu "usta"lardan. İliye Usta'ya elbise diktirmek istiyorsanız, ancak bir yıl sonraya gün alabiliyorsunuz.



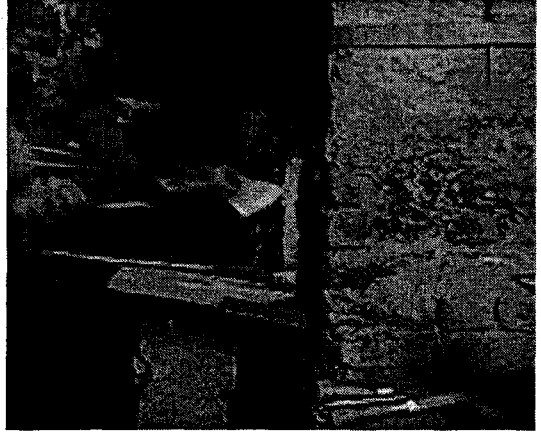
Resim 32 Terzi İliye Usta dükkanında

"Kırk yıldır çekiç sallayan Danyal Akdemir ise, bugün Ömerli ilçesinde kalan son Süryanilerden. Çoğu Süryaninin olduğu gibi, onun da işi aile geleneği."

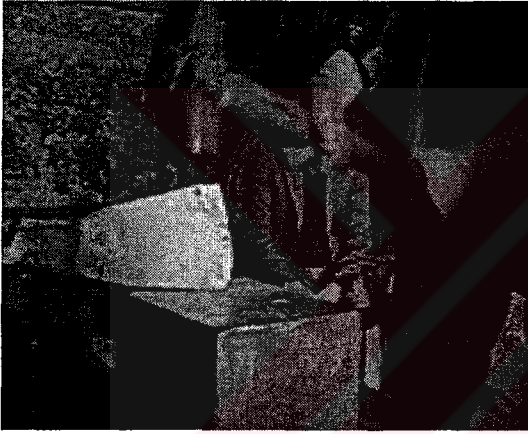
Filmde, demirci ustası Danyal Akdemir kendi ağzından meslek sevgisini şöyle anlatıyor: *"Bu damga dedelerimizdendir. Bu damgayı gördükleri zaman buna güveniyorlar. Diyorlar ki bu sahte mal yapmaz".*



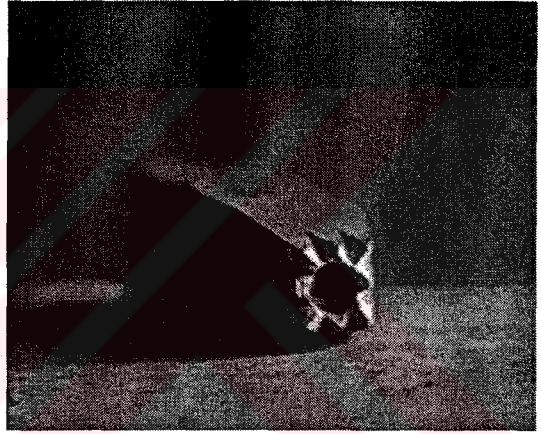
Resim 33 Demirin kızdırıldığı ateş



Resim 34 Demirin ateşten alınması



Resim 35 Demirin dövülüşü



Resim 36 Danyal Ustanın ata yadigârı mührü



Resim 37 Mühürlenmiş demir alet

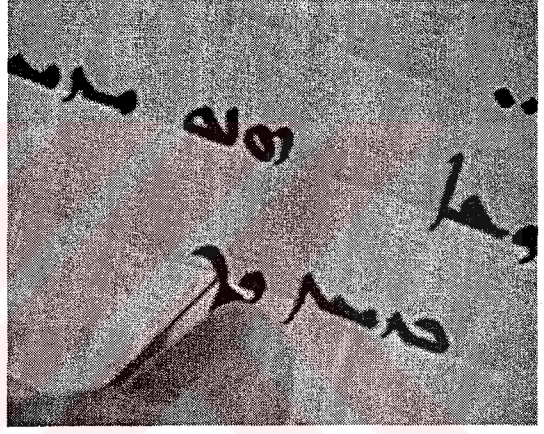
“Süryani kültürünün az bilinen zenginliklerinden biri de, el yazmacılığı geleneğiyle eski metinlerin günümüze değin aktarılması.

Bakısyar Köyü’nün papazı olan Gabriel Aktaş, bu geleneğin bölgedeki tek, belki de son temsilcisi. 500 sayfalık bir kitabın el yazması yöntemiyle kopyalanması yaklaşık olarak bir yıl sürüyor. Bazı yazıcılar, bu zorlu uğraşın sonuna eriştiklerinde birkaç dizayle sevinçlerini ifade ediyorlar.

Yazıcıların kopyaladıkları metnin sonuna adlarını ve kısa bir tarihçe eklemeleri de adetten.”



Resim 38 El yazması ustası Gabriel Aktaş



Resim 39 El yazmacılığı

“Süryani kiliselerinde “kduşkudşin” adı verilen mihrabın dışındaki bölümler, diğer Hristiyan kiliselerine oranla daha sade. Duvar resmi, fresk ya da mozaik, yok denecek kadar az.

“Basmacılık” adı verilen bez boyama sanatının ürünü olan, ikonografik motiflerle bezeli perdeler, Süryani kiliselerinin vazgeçilmez bir parçası.

Basmacılık geleneğinin, sadece bölgede değil, Süryani kültüründe de son temsilcisi, Mardin’de yaşayan, 83 yaşındaki Nasıra Çilli. Nasıra, bu geleneksel sanatı, bölgedeki kiliselerin pek çoğunun duvarlarını süsleyen perdeleri işleyen babası İbrahim ile amcası İskender Şemashindi’den devralmış...”



Resim 40 Kilise içinden bir örnek



Resim 41 Bez boyama sanatı



Resim 42 Bez boyama



Resim 43 Bez boyama

"Süryaniliğin doğduğu topraklarda pek çok Süryani sanatı önemini ve sanatçısını giderek kaybediyor, tıpkı Süryani nüfusu gibi.

Sayısı giderek azalan cemaat arasında dayanışmayı artırmanın ve Süryani kültürünü diri tutmanın bir yolu da, zaman zaman birlikte yapılan geziler."

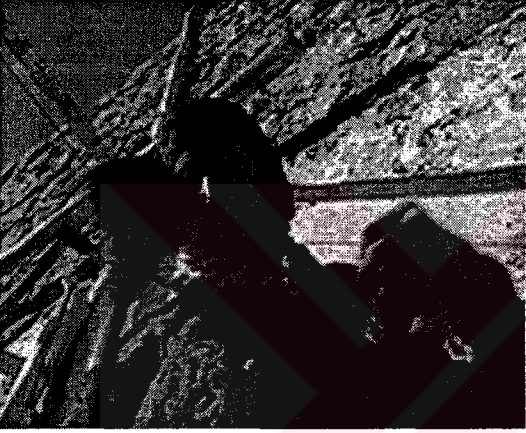
"Güneydoğu'daki Süryanilerin büyük bölümü köylerde yaşıyor. Anadolu'nun pek çok yerinde olduğu gibi Süryani köylerinde de en üretken güç, kadınlar."



Resim 44 Bir köyde buğday öğüten kadın



Resim 45 Buğdayın öğütülüşü



Resim 46 Yün eğiren kadın



Resim 47 Yakacak odun taşıyan kadın

"Çok sayıda bilim adamı, eğitimci ve sanatçının yetiştiği Bşorino Köyü, geçmişin parlak günlerinden artık çok uzakta..."

Köyün içine ve etrafına serpiştirilen ve köylülerin "25 aziz" adını verdiği 25 kilisenin ancak birkaçı hizmete açık.

Turabdin'in bugün en kalabalık Süryani köyü ise, yaklaşık 50 ailenin yaşadığı Midun. Süryani köylerinde hayat sadece üretim ya da ibadet üzerine kurulu değil. Oyun da hayatın bir parçası..."



Resim 48 Ğarat (gülle)



Resim 49 Ğarat (gülle) atılırken

"Süryanilik, bu topraklarda giderek sesini kaybediyor..."

Kuzey Mezopotamya'da zaman zaman "yerel" boyutta g   yaşayan Süryaniler, 1960'lı yıllarla birlikte, belki de bir daha geri dönmek üzere bu topraklardan koptular. Binlerce yıldır yaşadıkları ilçeler ve köyler artık S ryanisiz; ibadet ettikleri kiliseler cemaatsiz..."

Filmde mesleğini anlatan Demirci Danyal Usta dışında konuşan bir kişi de Süryani nüfus hakkında bilgi veren Papaz: *"Mardin ve Midyat bir de Idil çevresinde bulunan Süryanilerin nüfusu yaklaşık olarak 1500 ile 2000 civarındadır. Elazığ, Malatya, Diyarbakır'da da birkaç ailemiz bulunuyor ve kiliselerine devam ediyorlar."*

"Yüzyıllardır Güneydoğu'da ışığın sesi olan bu topluluktan bugün bölgede kalanların çoğunu yaşlılar oluşturuyor. Yüzü geçmişlerinden çok geleceklerine dönük olan ve umudunu Güneydoğu'nun çok uzaklarına ba layan gençlerin aksine, g  e direnen yaşlıların umudu hâlâ bu coğrafyada."

Işık Sesini Arıyor belgeseli, yukarıda da belirttiğimiz gibi kaybolmaya yüz tutmuş etnografik kültür unsurlarına değinmiştir. Aytekin,  n araştırma aşamasında Süryani kültürü hakkında birçok kaynaktan bilgi edinmiştir. Sahaya gitmeden önce edindiği bilgilerin de ışığında çekeceklerini kafasında planlamış ve bir yöntem izleyerek çekimleri gerçekleştirmiştir. Etnografik çalışmalarda da ön araştırma, sorulacak soruların tasarlanması ve elde edilecek olan verinin kalitesini ortaya koyabilmesi açısından çok önemlidir. Varolan kültür unsurlarından bazıları - tavho, mum, bez boyama, telkari işlemecili i, demircilik, el yazmacılı ı gibi - etnografik çalışma yapmak

gayretiyle olmasa da yapım süreçleri yansıtılmak amacıyla görüntülenmiştir. Elbette etnografik film olma amacıyla çekilmemiş olan bu belgesel sinematografik açıdan gerekli görülen müdahalelerde bulunmuştur. Yönetmen ile yapılan görüşmede de anlatıldığı gibi tavho ve mum yapımı özel olarak çekim için yapılmıştır ancak yönetmenin hiçbir müdahalesi olmamıştır. Noqušo (çan) aslında artık kullanılmamaktadır, ama yönetmen yakın bir süre önce kaybolmuş olan bu kültür unsurunu aktarmak ve filmin özünü oluşturan ışık ve sesin kayboluşunu anlatmak için görüntülemek istemiştir. Belgeselde Süryanilerin sosyal yaşamlarıyla dini yaşantıları iç içe anlatılmış, seyirci dış ses kullanılarak kültürün tarihsel yönüyle de bilgilendirilmiştir. Etnografik çalışmalarda kişilerle ayrı ayrı yapılan görüşmeler kullanılmaktadır. Belgeselde, Demirci Danyal Ustanın ağzından göçe karşı direnme ve yaptığı işe kişinin duyduğu sevgi ve saygı anlatılmaktadır. Bunun dışında nüfus bilgisi bir Papazın ağzından verilmektedir. Sosyal hayatta kadınların, rollerini aktarabilen kısa görüntüler de kullanılmıştır.



Resim 50 Noqušo

Yaptığımız görüşmede *“belge” kısmı etnografik malzemenin bizzat kendisidir; “sel” ise gerçeği yeniden yorumlamaya çalışırken benim “belge”ye bakışım ve onu yorumlayış biçimimdir* diyen Aytekin bir belgeselci olarak etnografik içeriği zengin bir film üretmiştir.

5.2 SIRTLARINDAKİ HAYAT¹⁷²

Yapım Tarihi: 2004

Süresi: 38'

Formatı : DV Türkçe, Lazca, İngilizce Altyazılı

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Thomas Balkenhol / Yeşim Ustaoğlu / Emmanuelle Mimran

Müzik: Ozan Aksoy / Grup Helesa

Şarkılar: Heva Xala "Lazeburi"

Kamera: Ali Reza Movahed / Yeşim Ustaoğlu / Özcan Alper

Ses: Ömer Taher-El-Zeyl

Yapım Koordinatörü: Özcan Alper

Yardımcı Yönetmen: Gürcan Keltek

Ses Editörü ve Mikser: Nicolas Dambroise

Sırtlarındaki Hayat, Ayşe, Fatma, Havva, ve Hatice'nin hikâyesi. Onların hayatlarının kısa bir parçası. Dinmek binmeyen yağmurların, sellerin altında, sırtlarındaki kilolarca ağırlıkla ezilirken, binlerce metre yükseklikteki yaylalarına çıkışlarının kısa öyküsü... Belgesel, Karadeniz Bölgesi'ndeki, Fırtına Vadisi'nde, yüzyıllardır sessizce varlığını sürdüren bir Laz köyünde, Topluca'da çekildi. Rize'nin Çamlıhemşin kasabasına 45 dakika mesafe uzaklıktaki bu küçük sessiz köy, ilk bakışta olağanüstü vahşi, yemyeşil karşı sırtlara uzaktan sessizce ve vakurla bakan, kendi halinde yaşamını sürdüren bir köy izlenimi veriyordu. Ancak bu sessizliğin arkasında, inanılmaz bir insan-doğa mücadelesi, akıp giden zamana bir parça hüznün, gurur ve artık zamanımızda çoktan unutulmuş bir varoluş biçimiyle kafa tutan bir hayat yatıyordu. İsimleri çoğunlukla Fatma, Hatice, Ayşe, Havva, Zeliha olan köyün kadınları ise bu mücadelenin gerçek kahramanlarıydı. Yüzyıllardır değişmeyen hayatlarını her şeye rağmen, durup dinlenmeden sırtlarında taşırlarken, sıkıntılarını, hastalıklarını yüzlerinde asla eksilmeyen bir gülümseme ve ruhlarında tevekkülle dile getirdiler...

¹⁷² http://www.kameraarkasi.org/kisafilm/yonetmenler/dir_turk/y/yesimustaoglu/sirtlarindakihayat.html
(01.06.2005)

Katıldığı Festivaller / Gösteriler¹⁷³

- ☆ 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2004
- ☆ Uluslararası Bodrum Film Festivali, 2004
- ☆ Boğaziçi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Kulübü (BUKAK), Mart 2004
- ☆ 7. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, 6-16 Mayıs 2004
- ☆ Bilim Eğitim Estetik Kültür Sanat Araştırmaları Vakfı (BEKSAV),
16 Mayıs 2004
- ☆ Diagonal Film Festivali, Mart 2005
- ☆ İstanbul Bilgi Üniversitesi, 4-9- Mart 2005
- ☆ 8. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, 2-6 Mart 2005
- ☆ 3. Filmmor Kadın Filmleri Festivali, İstanbul 11-18 Mart 2005
- ☆ Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Diyarbakır 1-2 Nisan 2005
- ☆ Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Batman 4-5 Nisan 2005
- ☆ 4. Kültür ve Sanat Festivali, Diyarbakır 28 Mayıs-6 Haziran 2004
- ☆ 5. Türk Belgeselciler Haftası, Maltepe Üniversitesi, 2005

¹⁷³ Yönetmenin katıldığı festivaller internet üzerinden yapılmış araştırmalardan edinilmiştir.

5.2.1 YEŞİM USTAOĞLU İLE YAPILAN GÖRÜŞME¹⁷⁴

1. Film hangi amaç – kurum için çekildi?
2. Filmin konusu kim tarafından nasıl belirlendi?

Karadeniz Bölgesi özellikle çok kozmopolit çok özelliği olan bir bölge. Genel olarak bölgeyi, coğrafyayı daha derinlemesine anlamak tanımak için uzun, kapsamlı bir araştırma içerisindeyken tanık olduğumuz her şey, beni bağımsız bir film yapmaya, bir mekan araştırması filmi değil, filmin filmi değil, filmin çekimi gibi bir amacı da yok. Her şeyden daha bağımsız benim gözlemlediğim tanık olduğum şeyleri, değerleri bir filme, belgesel içeriği olan, anlatımı, bir üslubu olan bir film yapmaya yönlendirdi ve bağımsız olarak çıktık. Dolayısıyla uzun metrajlı olan filmin (*Bulutları Beklerken*) çekimlerini de bir sene ertelettirdi bize, bunu göze alarak. Bütün bir yaz dönemini, bir yayla dönemi çünkü. Tüm harcamaları kendim yaptım. Montaj dahil.

3. Mekan nasıl ve neye göre seçildi?

Özel olarak bu köyü, Topluca Köyünü bilmiyordum Ama zaten belli bir yer arıyordum. Zaten Giresun yaylarından itibaren çok geniş bir alanı Hopa'nın yaylalarına kadar bölge bölge taramaya başlamıştık.

4. Kaç kişilik ekiple çalışıldı?

Belgeseli çekerken dört kişi gittik sadece. Çok az bir ekiple beraber olduk. Kamerada bir kişi, ben, Özcan ve bir de sesçi, başka hiç kimseye ihtiyaç duymadık.

5. Rehber kullanıldı mı ve kullanıldıysa nasıl seçildi?

Özcan Alper rehber değildi, Hopalıydı, Hemşinli. Bölgeyi çok iyi tanıyordu ama zaten Momi diye yaylada çektiği bir kısa filmi vardır. Bizde uzun zamandır birlikte çalışıyoruz.

¹⁷⁴ Yeşim Ustaoğlu ile kişisel görüşme 03 Haziran 2005

6. Ekip üyeleri kim tarafından seçildi?

Ben belirledim. Özcan, prodüksiyon, asistan, herşey yani biz ikimiz herşeyi yaptık. Neye ihtiyacımız varsa, alışverişi yaptık. Prodüksiyon dediğimizde onlar işte. Onlarla birlikte yaşayacak, herşeyi minimize edecek koşullarda birlikte gittik çalıştık. Özcan kamera da kullandı, hepimiz herşeyi yaptık sonuç olarak.

7. Konaklama nerede yapıldı, nasıl ayarlandı?

Tabii, birlikte yaşadık. Birlikte yaşama süreci başlamıştı zaten araştırma sırasında. Çekimlerde çok yoğunlaştı. Beraberce bir süreç yaşadık. Genel olarak onlar ağırladılar bizi. Bir boş ev vardı ama sonra Zeliha ve kocası Osman da geldiler, bizle beraberdiler. Yusuf Hoca'nın evinde kaldık. Ben hastalandım "Oğlanlarla nasıl beraber kalırsın?" dedi Dayı beni aldı, kızlarla, gelinlerle kaldık. Hep birlikteydik, sonuç olarak onlar hem ağırladılar hem sahip çıktılar. Birlikte yedik, içtik. Bir şeyler alabildiysek onları götürdük. Onlar da balı, sütü varsa ikram ettiler her zaman. Sonuç olarak gerçekten birlikte yaşadık, dertlerini, sıkıntılarını, hastalıklarını, ölümlerini. Ücret ödemedik belgesel için. Yayılda Yusuf Hoca (o köyden lise öğretmeni) nın annesi yaylaya çıkamıyor. Onun çıkamadığı yayla evinde kaldık.

8. Çekimlere başlamadan önce kaç gün araştırma yapıldı?

Önce Giresun'u sonra Trabzon ve Tonya yaylalarını sonra Rize, Pazar, Çamlıhemşin yaylalarını taramaya başladık. Dolayısıyla üç senedir gitmediğimiz yayla kalmamıştı. Bölge bölge kültürel ve etnik özelliklerine göre de ayırıp bu gezileri yapıyorduk zaten. Rize'nin Pazar Çamlıhemşin bölgesinin Topluca köyü, oraya ulaştıktan ve tanımaya başladıktan sonra köyü zaten bizim Topluca Köyü mezarısı, yaylası bütün buralara çıktıktan sonra bir bakıma bize göre "*Bulutları Beklerken*" filmi için çok elverişli bir mekandı. Ama diğer bir açıdan baktığımızda da antropolojik açıdan çok tanıtılması, araştırılması gereken bir bölgeydi. Ve biz oraya yerleştik ve onlarla birlikte yaşamaya başladık.

9. Çekim öncesi özel izin almak gerekti mi?

Gayet tabii yerel mercileri veya baştan filmin çekimleri için Kültür Bakanlığından alıyorsunuz.

10. Çekimler kaç kamera ile yapıldı?

İki kamera vardı, bende kullanıyordum. Hatta bir küçük mini DV de götürdük, bazen öyle anlar oluyordu ki kamerayla koşmanız gerekiyordu arkalarından, birkaç yürüyüşlerde mini DV ile çektiğimiz iki üç planı da aralara sıkıştırdık, onlar çok işe yaradı, çok hızlı hareket etmemiz gereken yerlerde.

11. Çekimler sesli mi yapıldı?

İki tane aynı değerde Canon kamera vardı. Kamera Canon DV XL 1. İkisi de aynı modeldi. Kaliteden de ödün vermeden renk uyumunu sağlayacak genel ve özel çekimlerde de. Ben de özel sohbetlerimde yalnızdım. Bazı yerlere birlikte de girdik, toplanırken, taşırken. Birlikte simultane çekim yaptık o zamanda anlaştık, benzeri şeyleri çekmemeye objektif olarak kara verip sen genel ben detay çekeyim diye. Dolayısıyla çok doğal malzeme elde ettik. Ben detayları, Ali Rıza genelleri çektik. Mikser bir kameraya bağlıydı, genel çekimlerin olduğu kameraya. Detayları genelden devam ettik. Mekanda en fazla üç kişi olunuyordu, iki kameraman ve bir sesçi. Ama daha özel, kadınlarla olan konuşmalarda, kamera üstü veya bir şekilde onlardan önce harekete geçebildiysem, "boom"u bir şekilde yerleştirip sepetliyordum sesçiyi. Sistemi hazırlayıp artık o bir yerde farkına varılmıyor. Gerçekten "boom" çok itici bir şey onun için bir şekilde saklayıp kendim artık tek başıma çok rahat çalıştığım yerler oldu, birkaç yerde de öyle yaptım. Ev içlerinde özellikle. Ama çok acele o anda geliyor o anda, mesela una giden teyzeyi haber aldık, o zaman elimizin altında ne varsa onunla gittik.

12. Çekimler kaç gün sürdü?

2000'den itibaren 2003'e kadar geçen süre içinde biz hep o bölgedeydik. 1999'da *Güneşe Yolculuk* bitti, gösterimleri başlamıştı. 2000'den itibaren ben yoğun olarak *Bulutları Beklerken'in* tasarımına, senaryosuna başlamıştım ve senaryo

aşamasında da bu tür bir araştırmayı yapmanız gerekiyor, daha sağlıklı, gerçekçi senaryoyu ortaya çıkarabilmeniz için. 2000'in sonlarından itibaren biz o seyahatlerimize başlamıştık. 2001'de özellikle çok yoğunlaştık Topluca köyünü bulduk. Çok heyecanlandık ve o yazda onlarla çok fazla vakit geçirdik. 2002 yazında yaylacılık dönemi başladığında Mayıs ortasından itibaren başlıyor. Mezraya çıkışla başlıyor. Haziranda ikinci yayla olan Komati Yaylasına çıkılıyor (sadece o köy için söylüyorum). Temmuzda "çürük ayı" dedikleri ayda en üste Zirveye, Büyük Yaylaya çıkılıyor. Ağustos sonları gibi de "köpek karı mı deniyor?" o başlamadan da tekrar aşağıya iniyorlar.

Biz filmde mezradan itibaren aldık yaylaya çıkışlarını. Çünkü mezraya çıkışları parça parça yapıyorlar. Onda toplu bir eylem yok. Köyden mezraya çıkışı bazen araçlarla yapıyorlar. Aslında tehlikeli bir yol taşıtlar içinde. Topluca köyünde elektrik var. Mezradan itibaren elektrikte yok. Yaygın dağınık bir yerleşimi olan bir mezra. 1500 metre kadar çıkmış oluyorsunuz ama mezraya kadar. Orada bir süre kalıyorlar, hazırlık yapıyorlar ve sonra Muhtarlık İhtiyar Heyeti bir karar veriyor, 15 Haziran, 18 Haziran her nasıl olursa, bu tarihlerden birine denk geliyor ama mutlaka. Bir tarih belirliyorlar, bizim çıkışımızda 15 Hazirandı tarih. Caminin hopelöründen duyuruyorlar ve hazırlık başlıyor. Kadınlar başlıyor denklerini yapmaya, yukarı çıkacak malzemeyi toplamaya, bazen önden önden yürüyerek o yaylaya çıkıyorlar bir sürü malzeme götürüyorlar. Bazen atlarla da götürüyorlar. Ondan sonra büyük göç yürüyüşü "göç" dedikleri hep birlikte 15i sabahı gün doğmadan yürüyüş başlıyor. Aşağı yukarı bütün bir gün sürüyor. Onların yürüyüşüne göre hızlı bir yürüyüş. Akşama oraya varıyorsunuz. Komati'ye varıyorsunuz. Ama çok dar patikalardan, çok büyük uçurumlardan, çok korkunç virajlardan, yani çokta dar hakikaten, çok tehlikeli yerlerden geçiyorsunuz. İlk gittiğimizde çekimler başlamadan önce, Mezrada inanılmaz bir yağmur vardı. İlla dediler 15 Haziranda yolculuk başlayacak, belki çıkılmaz diye düşünmeye başladık ama köylüden böyle bir şey duymadık. Onlar hazırlıklara devam ettiler. 15i sabahında da hakikaten göç başladı. Korkunç bir yağmurla, arkası selle bitti zaten. Oraya vardık, kapağı attık. Korkunç sel köprüyü möprüyü, evlerden bir tanesini götürdü. Aşağıda da Çamlıhemşin'de yollar kapandı bazı yerler uçtu. Çayeli bölgesinde ölenler oldu. Bayağı bir sayıda insan öldü. Basına da yansıda biz o sel yürüyüşünü patikalardan yukarı çıkmayla halletmeye çalışıyorduk ve bir yandan da çekim yapıyorduk. Bu bizim açımızdan öbür yandan da insanlar 50 -100 kilo ağırlığında yükün altında hayvanlarıyla yürümek zorundalar. Onlar için bu çok olağan ama. Bu her zaman olabilen bir şey ve

oluyor sanırım, çünkü mevsimlerde tam yağmur zamanları ama onlar o dönemde çıkıyorlar aşağıda kalmak istemiyorlar, mutlaka çıkıyorlar.

Bir de mesela yürüyüş sırasında edindiğim tecrübelerden bir tanesi, belgeselciliğin tanıklığı bir açıdan da, çekemediğiniz şeyleri, tekrar hayvanla bir şöyle geç, bunu yapmanız mümkün değil. Ne görüyorsanız onu çekiyorsunuz. Zaten hayvan öyle bir patikada yürürken, tehlikeli ve dar bir patikada durmuyor, duramıyor hep yürüyerek gidiyor. Bir tanesi durduğu zaman arkada korkunç bir şey başlıyor. Duramaz yani, hemen herkes düşebilir.

Tanık olduğumuz çok fazla şey oldu. Bazılarını özel saygıdan, rencide etmemek için koymadık mesela ölüm olaylarına tanık olduk, istemediler onların adlarını, sıkıntılarını gözlemledik fakat koymadık, bazı şeyleri özel izin aldıktan sonra çektiğimiz şarkılar, ninniler pek çok şeyi yerinde kaydettik. Sese ve görselliğe dayalı, onların kültürlerini anlatacak, yaşam biçimlerini anlatacak herşeyi kaydetmeye çalıştık ve buradan da bir hikaye örgüsü de çıkarmaya çalıştık. Onların özel hayatlarına da nispeten, aşklarına, sevgilerine, ayrılıklara, özlemlerine, ölüm gibi hastalık gibi problemlerine değinirken bir yandan şarkısıyla türküsüyle yani kültürel özelliklerine değinirken, dile bağlı, bütün bunlara değinirken bir hikaye çıkarmaya çalıştık işin içinden. Çünkü bizim katılımımızda öyleydi, bir hikaye gibi algılıyordum aynı zamanda ben, bir macera gibi yani bir yere gidiyorsunuz sel geliyor ve illa billa verilen tarihte yukarıya çıkıyorsunuz. Etrafınızdaki tüm şeyleri yaşayarak, hastalığa dair hakikaten hayata dair müthiş bir macera ile yukarı çıkıyorsunuz ve her türlü tehlikeyi göze alarak. Ölebilirsiniz ya da hayvanlardan biri ölebilir. Çok tehlikeli bir yoldan yukarı çıkıyorsunuz. Bir süre orada yaşıyorsunuz. Bunun bir yandan da çok ekonomik nedenleri de var. Neden bunu yaptıklarını anlayarak algılayarak, yüzyıllardır süre gelen adetler. Ama sadece adet olduğu için değil, neden çok ekonomik bir nedeni olduğunu optimum değerde, bütün bunları anlayarak, biz onların bu macerasına katılmış olduk aslında. Hayvancılığa bağlı ve aşağı yukarı aslında dağlık bölgelerde dünyanın her yerinde çok belirli bir sistem var yaylacılık geleneğinde. Hayvan çok önemli, hayvanın sağlığı çok önemli. Hayvandan elde edilen değer çok önemli. Aslına bakarsanız birçok içe dönük ekonomilerde de bütün ailenin geçimini tek başına hayvandan elde edebiliyor neredeyse. Bir yandan da hayvanını besleyecek kışlık otunu hep aşama aşama yaylaya çıktığı zaman aşağıda kalan otun büyümesi, onun yeniden toplanması, kışlık olarak saklanması, bir yukarı çıktığı zaman aşağısı tekrar büyüyor, tabii yukarıdakiler de büyümüş oluyor onları topluyor, bir daha yukarı çıkıyor, bir ay sonra aşağıya

indiğinde aşağısı ona yeniden ürün verebilecek şekilde, böyle bir zincirleme gidiyor, hayvanın yiyeceği yemi bir sonraki kışı da geçirebileceği şekilde.

13. Çekimlerde kişilerin davranışlarına - hareketlerine müdahale edildi mi?

İnanılmaz tehlikeli hiçbir kapris yapmadan çekiyorsunuz yaylaya çıkışı, siz kendi köşelerinizi bularak. Hayvan da size sinirlenip vurabilir bu arada. Bütün onlara kendiniz konsantre edip bir anda, insan böyle bir şey demek ki alışıyor, fark ediyor bu şeyi. Çok hazırlıklı değildim ben ilk çekim sırasında, bu kadar tahmin etmiyordum yani bazen tekrar edebilirim zannediyordum. Daha bismillah oraya çıkar çıkmaz fark ettim işin vehametini ve hayvanlara hiç zarar vermemeye çalışarak kendimize de mümkün oldukça köşeleri bularak. Üç tanede kaza yaşandı üstelik.

Genel olarak %99 müdahale etmedik. Biz onlara uyduk. Çocuk oyunu orada olandı. Bir tek baş bağlamayı rica ettim ben. Müdahale edilmiş bir şey değil. Başlarını nasıl bağladıklarını öğrenmek istedim. Aslında ben bir sabah kalktığımda bir genç kızın nasıl harekete geçtiğini nasıl bağlandığını, nasıl yattığını görmek istedim, bir sabah uyanmayla birlikte onlarla fakat bu onlara prensip olarak ters geldi , günah da geldi, o kadar özel bir yere girmemi istemediler. Ama biz sana gösteririz dediler, kız kıza da olmak istediler. O zaman ben de gittim elimde kamera gösterdiler nasıl bağlandığını ve onun üzerine de konuştuk sonra diğerleriyle. Eğitim sistemleri, gelenekler, bağlanma vs. daha sonra konuştuk diğerleriyle.

Sofra görüntüsü mizansen miydi? Hayır, kahvaltıya başlamak üzereydiler, Zelihalar büyük yaylaya ulaşmıştık yorgunluk ve ilk sabah ben sadece istedim, kahvaltıya başlamışlardı sahiden, kamera onları rahatsız etmiyordu. Orada iki kamera girmemiz bile onları rahatsız etmedi. İki köşeye yerleştirdik.

Sürecini görüp sonradan bizim için tekrar eder misiniz dediğiniz bir şey oldu mu? Genel olarak olmadı, biz hep onlara tabii olduk. Nasıl yaşam sürüyordu öğrendik. Mesela kum çekiliyor, inşaat var veya tekrar göç başlayacak, göçün ön hazırlığı, evleri toparlıyorlar onları normal iki kamerayla çektik.

Traş olan amca, hep traş oluyordu, gözlemliyorsunuz onu, onu görmeniz gerekiyor gerçekten de amca traş olsana demekle olmuyor. Gerçekten o kadar çok şey görüyorsunuz ki bütün hayal gücünüzden daha çok doğal olarak. Hatta bir an vardı onu kaçırdım. Mehmet amca'yı mezradayken yağmurun altında tepeden aşağıya bakarken traş oluyordu ama o sırada yanımda kamera yoktu, çekemedim. O günden itibaren Mehmet amcanın sabah traşları benim kafamda yer etmişti.

Yayladaki evlerin genel görüntüsünde çok fazla insan yok bunun nedeni daha çok tabii sisli ve puslu havaları da tercih ettik, biraz da yaylanın özelliği idi bu. Nispeten güneş çıktığında bir araya gelmeler, sohbetler oluyor ama gün ışığının sert olduğu zamanlarda içeride çekmeyi planladıklarımı, çekebileceklerimi çektim. Sabahın çok erken saatlerinde akşamüstü saatlerinde hayatın devamını çekmeye çalıştım. Ama zaten haftalarca da sisin içinde oturduk kaldık.

14. Kaç saatlik çekim yapıldı?

Aslında 25 saatlik bir malzememiz vardı. 60lık kasetler vardı elimizde. Akıl almaz bir malzeme aslında. Bundan 38 dakikalık bir film çıkardık. Çok acıdır, benim çok sevdiğim pek çok malzemeyi de, çok güzel şeyleri de çıkarmak zorunda kaldık ama filmin özünü esas anlatmak istediğini aktardık. Asıl onlardan neler çıkardı.

15. Kurgu ne kadar sürdü?

Kurgu uzun sürdü. Çekimler bittikten sonra Thomas'la 25 saatlik malzemeyi ayıklayıp kurguya başladık. Bir laptop bilgisayar işimizi gördü. 1 sene boyunca Thomas'la 70 dakikalık bir film haline getirecek bir eleme yaptık. Bu arada 2002'nin yaz sonunda çekimler bitti, 2003'ün yazında da *Bulutları Beklerken*'in çekimleri başlayacaktı. Bütün o kış bunun elemesi 70 dakikalık film haline gelmesi sürdü, bitti. O arada biz öbür hazırlığımızı yaptık tekrar bir çekime gittik, 18 saatlik malzemeyle yeniden kurgulamak üzere *Bulutları Beklerken*'i çektik. Sonra ben taşı tarağı toplayıp bütün malzemeyi, *Sırtlarındaki Haya'*ın 70 dakikasını ve *Bulutları Beklerken*'in 18 saatini, kolumun altına alıp tekrar montaj masasına Paris'e gittim. 1 senede onunla oynadım. Belgeselden bir otuz dakika daha temizledim.

Bazen malzemeyi hatırladıkça çok mu kestim acaba dedim ama yok çok dozunda bir film oldu galiba.

16. Kurguda müdahale nasıl oldu?

Camdan bakarak şarkı söyleyen genç sanki kıza söyler gibi, siz mi kurguladınız?

Birlikte yaşayınca insan böyle şeyleri gözlemliyor tanık oluyor. İlyas ile Fatma'nın böyle biraz yürek hoplatan bakışmalarına, aşklarına hepimiz biraz tanık olduk. İlyas bizimle beraberken kızlarda oradaydı. Öyle bir parçacık İlyas'tan istedik türkü söylemesini ama kız içindi tabii ki. Orada yapabileceğimiz en iyi şey, kendimizi unutturmak. Birlikteyken kamerayı da açtığımızda yavaş yavaş öyle bir sessizlikle ve onun parçası olmaya kameranın da neredeyse parçası olmaya başlıyorlar. Karşısında çokta fazla kamera varmış gibi hareket etmediler hiç.

Çoğu zaman, bahçede yaptığınız konuşmada örneğin sizinle konuşur gibiler kamerayla değil.

Evet ben zaten orada kamerayı kucağımda duruyordu kamera, onlarda zaten çoğu kez yalnız başımaydım. Ali Rıza ile olmadım mikrofonda kullanmadım, kameranın mikrofonu yetiyordu o tür çekimlerde.

Hatice ile Fatma, selden sonra yukarı çıkmak için yol açıldı mı haberini bekliyorlardı, "inşallah inşallah" diyorlar. Bizde de o muhabbetle ondan önceki muhabbetlerde vardı sabah sabah konuşmaya başladık fakat öyle bir an geldi ki ben durdurmadım kamerayı, lazcaya döndürüp iki kadının bu kadar sıcak olabileceği birşeyler söyleyiverdiler, çok sıcak bir şeydi o, artık orada ne ben vardım ne kamera vardı ne yayla üzerine konuşmak vardı. İkisiydiler sadece.

17. Yapay ışık kullanıldı mı?

Yapay ışık hiç kullanmadık.

18. Danışman kullanıldı mı?

Gerek duymadım hiç.

19. Müzik kullanıldı mı?

Orada belli türküleri kaydettik. İhtiyarların söylediği de Komati Yaylası çıkışı sırasında o sırada kaydettik. Havva teyze köyün en yaşlı kadını. Kendisinden tekrar dinleyip baştan kaydetmek istedik ama oğlu izin vermedi. Görsel çekebilirsiniz ama şarkı söyletmem dedi. Öbürünü de Birol oradayken kaydetmiş, görüntü olmadığı için izin vermiş ama buna izin vermedi. İzin vermeyince de zorla olmaz böyle şeyler. Hava Xala'nın iki türküsünü ekstra Lazaburiden aldık. Ayşenur iki şarkı söyledi tekrar bizim için. Biri yüzyıllardır söylenen ninni diğeri de Heyamola kadınların iş yaparken söyledikleri şarkı. Lazca tamamen. Bir tek Ozanla beraber enstrumantal bir göç çıkış parçasını stüdyoda kaydettik.

Dolayısıyla aslında yörenin kendi şarkılarından ve türkülerinden beslenmiş oldu. Herkeste olmasa da ses ve görüntünün bir arada günah olarak kabul edilmesine çok rastladık. *Bulutları Beklerken*'i çekerken de rol yapmak günah geldi. Belgeselde böyle bir şey yaşamadılar, kendileriydi çünkü. Bir şeyi taklit etmek, rol yapmak günah, şarkı söylemekte buna dahil. Bunun bir rol yapmak değil de kendilerini geleneklerini yansıtacaklarını anlatmak durumunda kaldık. Fatma Teyze inanılmaz akıllı bir kadındı, (imgeselde kurşun döken) burada tanıdıklarımın daha akıllı bir kadındı. O "ben oynuyorum ne yaparsanız yapın" deyip başı çekince sukun ettiler.

20. Anlatıcı kullanıldı mı?

Filmde kişiler kendileri anlatıyor, anlatıcı kullanılmamış.

21. Televizyon Belgeseli olmamasından kaynaklı bir endişeniz oldu mu?

Bir şekilde izlenebileceğini hissettim. Maalesef Türkiye'de televizyon kanallarına vermek istediğinizde bir filmi – talep çok oldu, televizyonlardan izleyen ve beğenen çok oldu ama- siz sponsor bulup size bir şey ödeyeceklerine siz onlara ödeme yapıyorsunuz. Çok çarpık bir sistem var Türkiye'de akıl almayacak bir şey ama onun dışında Türkiye'de çok fazla yerde izlendi. Kültür merkezleri, üniversiteler, festivaller inanılmaz talebi oldu. Ama bana bir gelir getirisi olmadı açıkçası ben izlensin

istedim ve talep eden yerlere gönderdim. Hala da devam ediyor gösterimi. Yurtdışında da gösteriliyor. Bence amacına ulaştı.

**22. Sizce belgesel film etnografik filmle bağdaşır mı?
Nasıl değerlendirirsiniz?**

Tabii ki konuya göre ama belgeselin etnografik, antropolojik açıdan çok önemli bir bilgi kaynağı olduğuna inanıyorum. Belgesel bence mümkün mertebe müdahalesiz çekimleri ve yaşam biçimini ve bilgiyi aktarmalı. Sadece bilgiyi değil insan malzemesini de, insanın kendisini de filmografi özellikleri de yaratmayı çalışarak daha sonra müzik de dahil, ses ve harekette dahil bütün elemanlar dahil olmak üzere insanın iç dünyasına da girebilirsiniz. Etnografik, antropolojik parçanın, bu parçası aslında davranış biçimleri, duyguları, ne kadar derinlemesine girebiliyorsanız oradan çok sinematografik bir öykü çıkarabilirsiniz. Ben böyle bir sinemayı çok seviyorum. İmgesel sinemada da belgencilik özelliğine önem gösteririm. Bu senaryo aşamasından itibaren başlıyor. Senaryoyu sadece kendi hayal gücümle yazmıyorum aslına bakarsanız kaba hikaye ortaya çıktıktan sonra özellikle bölgesel bir çalışma da varsa, seyahatlerim başlıyor. İnsanların davranış biçimleri, kültürel ve etnografik özellikleri, filmin küçük hikayelerinin alt tabanını oluşturmaya başlıyorum. Bunları oturup hayal etmiyorum. Tabii ki burada yaşamış olmanın, nereye ait olmanın getirdiği bir birikim olmasına rağmen, yine her türlü detayı gidip içeride yaşayarak karakterleri oluşturuyorum. Bir sonraki aşamalarda oyuncu seçimine kadar yansıyor. Bu belgesel tavrı imgeselde de sürdürüyorum. Biraz önce de başında değindik bu macera sırasında bu belgesel ortaya çıktı.

23. Köydeki insanlara filmi seyrettirebildiniz mi?

Buraya gelebilenlere seyrettirebildim maalesef. Çok da yoğun geçti. Geçen yaz yaylada özellikle çok da kapsamlı bir organizasyona başladık almıcık yaylasında sistem götürüp jeneratörle filan, yayla şenlikleri yapıyorlar bizde yayla şenliğinde filmi gösterelim istedik ama iki filmle de aynı anda mücadele etmek çok zor. O sırada *Bulutları Beklerken*'de ortaya çıkıp gösterimleri başlayınca, oyuncularını buraya getirdik gala zamanı, onlara seyrettirebildim ben burada, çok sevdiler. Hopa şenliklerine gidecek bu yaz, o zaman filmi de alıp götüreceğim. Özellikle köyde gösterim yapmayı istiyorum.

5.2.2 BELGESEL FİLMİN ETNOGRAFİK VERİ İÇERİĞİ

AÇISINDAN İNCELENMESİ¹⁷⁵

Film genel yayla görüntüleri ve iki kadının konuşmasıyla başlıyor. Yaşlı olan *Çalıştım çalıştım da kendimi kahrettim. Fındıkçılıkta ettim. Pazara gidiyordum, getiriyordum, büyük büyük yükleri yaylaya götürüyorduk. Çay topluyordum. Diğer kadın devam ediyor, Yaylaya gideceğiz bizde gelen sene. Bu sene dizlerimiz taşıyor bizi. Gelen sene gideceğiz çünkü yaşıyoruz küçüklüyor. Ben 18 senedir gitmedim. Geçen sene gittim. Ama ağabeyim öldü de onlardan sonra işte ablalara gidiyorum. Yaşlı kadın Oy dağlar diye iç geçiriyor.*

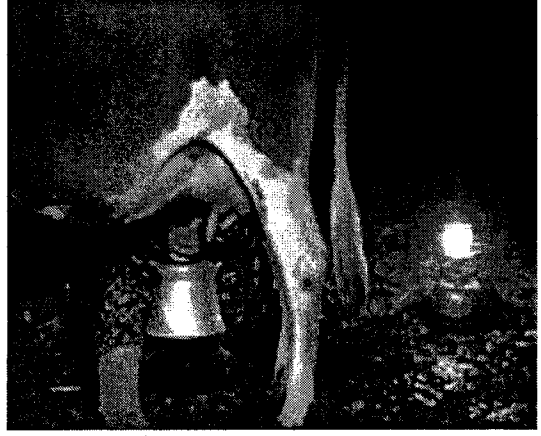
Doğal sesle çekilen görüntülerde hep bir sohbet havası var. Yaylaya çıkamayanlar, çıkamadıkları için duydukları üzüntüyü anlatıyorlar. Yaylada çobanlık olduğundan ama eskisi gibi kalmadığından bahsediyorlar. Yaşlı adam, *allah kısmet ederse gitmek istiyorum bu sene de dolaşayım oraları. Kadın Ne kadar kalacakları insanlara bağlı. Yukarı (Büyük Yayla) gittiğimizde 45 gün kalıyoruz. Ondan sonra köye geri dönüyoruz. Yaşlı adam devam ediyor Doğduktan sonra hep yayladaydım zaten. 75 yaşımdayım, 65 senedir her yaz yayladayım.*

Bir kadınla yapılan sohbette; *12 yıl önce eşyalarımı götürdüm yerleştirdim, arkadaşlarımı ziyaret ettim, ağlayarak döndüm. Siyatik, romatizma, kemik erimesi başladı. Yalnız kalıyorum, yaylaya çıkamadığım için. 1-2 ineğim var onlarla ilgileniyorum. Yük taşıyorum, odun taşıyorum. Ağrılar durmuyor. Yaylaya gidememenin hüznünü böyle anlatıyor. Köyün geçim kaynağı hayvancılık.*

¹⁷⁵ İncelemede italik olarak yer alan ifadeler filmin orijinal metninden alınmıştır. Kullanılan resimler yönetmenin izniyle filminden alınmış karelerdir.



Resim 1 Ahır girişinden bir görünüm



Resim 2 Süt sağılırken



Resim 3 Süt güğümü yıkanırken

15 Haziranda mezradan Komati yaylasına çıkıyorlar. Bu bilgi İngilizce altyazılı olan filmde belirtiliyor. Ustaoğlu ile yapılan görüşmede de belirtildiği gibi Komati yaylasına çıkışta sonu selle biten yağmur yağışı olmuş ama bu çıkışı engellememiş.



Resim 4 Komati Yaylasına çıkış



Resim 5 Çamurlu patikalardan yaylaya çıkış



Resim 6 Yaylaya çıkış



Resim 7 Yaylaya çıkış

Bir genç sevdiği kıza türkü söylüyor ve eskilerin birbirlerine aşklarını şarkılarla anlattığını artık gençlerin fazla bilmediğini anlatıyor.



Resim 8 Komati Yaylası



Resim 9 Kadınların sohbeti

Kadınlarla yapılan sohbette, *burası açık hava, şehir gibi değil buranın havası temiz*, diye anlatıyor biri. Bir diğer kadın *Yazın gençler yukarı yaylaya gelirler, dans ederler, festival yaparlar. Biz yaylada oynamayız, düğünlerde oynarız* diyor. Kadınlardan birinin kızı yanlarında, ona takılıyorlar evlensin diye. *Evlenmeye adaydır* diyorlar. Kız istemediğini söylüyor. Yönetmen *gönlünden geçen vardır* diyor. Kız da *olsaydı söylerdim* diyor ve diğer kadın *o da beğenecek sen de, ikiniz beraber beğeneceksiniz öyle evleneceksiniz* diyor. Bu sohbet izleyiciye evlilik çağına gelmiş bir kızın rahatça sevdiği biri olursa söyleyeceğini ve evleneceğini anlatabildiğini bir başka deyişle zorla evlenmenin olmadığını hissettiriyor. Biri, *biz buralara alıştık. Yıllardan beri geliyoruz, şimdi oturunca darlanırsınız* diyor.

İnşaat için olduğunu özel sohbetimizde öğrendiğimiz kum taşıma görüntüsünde yükü sırtında yine kadın taşıyor.



Resim 10 Kum doldurulurken



Resim 11 Kum dolu yükün sırtta yerleştirilmesi

Kadınlar her türlü yükü kendi tabirleriyle "arkalarında" yani sırtlarında taşıyorlar. Kadınlardan biri *yol olmadığı için yükleri sırtımızda taşıyoruz yol olsa taşımayız* diyor.



Resim 12 Yük taşıyan kadınlar



Resim 13 İnşaat malzeme taşıyan kadınlar



Resim 14 Yük taşıyan kadın

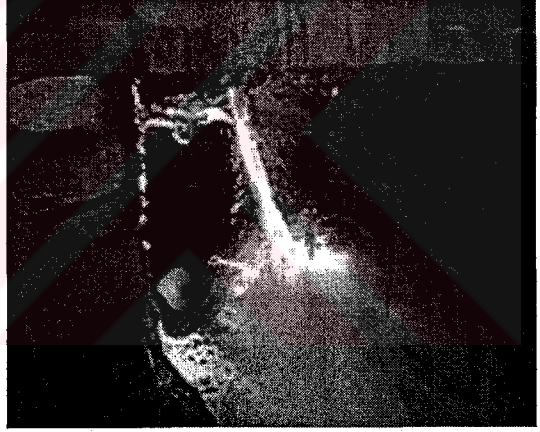


Resim 15 Yükü sırtına alan kadın

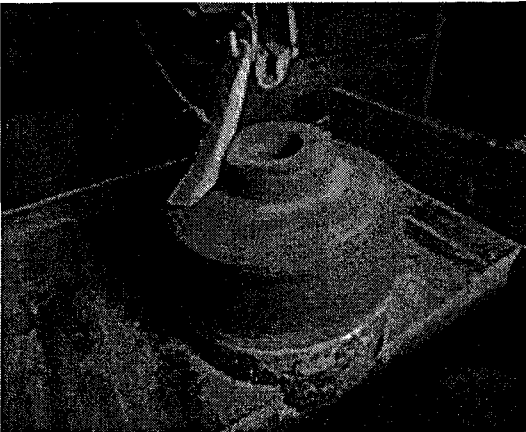
Yine kadınlar erkeklerin, pastacı vb. yerlerde çalıştıklarını anlatıyor. *Fazlası kadın çalışıyor. ocuk da olsa iş yapıyoruz* diye anlatıyor.



Resim 16 Değirmene giden kadın ve torunu



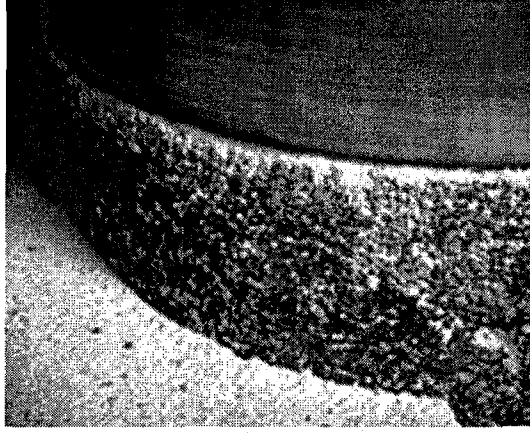
Resim 17 Değirmenin suyla dönüşü



Resim 18 Değirmen taşı



Resim 19 Mısırların konuşu



Resim 20 Un haline gelmiş mısır

15 Temmuz Komati Yaylasından ayrılış. Zirveye Büyük Kaçkar Yaylasına çıkış. Kaçkar yaylasına ulaşıyorlar. 3500mt.



Resim 21 Büyük Yaylaya çıkış



Resim 22 Büyük Yaylaya çıkışta kadınlar

Kadınlarla sohbet; *Burayı seviyor musun?* diye soruyor yönetmen. *Çok fazla değil idare eder.* Diğer *yük taşımaya daha çok sevecek* diyor. Kadınların yük taşımaktan böbrekleri rahatsızlanıyor, bel fıtığı, kadın hastalıkları vb. rahatsızlıklar yaşadıklarını anlatıyorlar. *Bende de bel fıtığı başlangıcı vardı, tedavi oldum, dinlendim. Ağrı gelince doktora gidiyoruz. Hasta yürüyemez durumdaysa ya atla ya da arkayla götürüyorlar. Çocuklar hastalanıyor. Arkayla götürüyorsun.* Burada üç kadın konuşuyor. Kadınlardan ikisi genç biri yaşlı. Yaşlı olan herkesin yük taşıdığını söylüyor. İzleyici, kadının yüz mimiklerinden, durumdan şikayet edilmesinden hoşnut olmadığını anlıyor.



Resim 23 Geleneksel baş bağlama



Resim 24 Baş bağlama



Resim 25 Baş bağlama



Resim 26 Baş bağlama

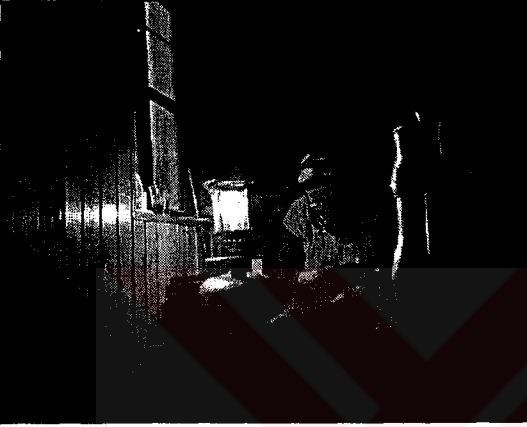


Resim 27 Köydeki kadınların baş bağlama şekli

Geleneksel baş bağlama şekli görüntü olarak araya giriyor ve ardından sohbet devam ediyor. *Okuyanlar öyle bağlamıyorlar. Biz biraz daha şey olduğumuz için*

mecbur kaldık, böyle kaldık. Şimdiki kızlar hemen hemen hepsi okuyorlar. Okumayan çok nadir. Bizim çektiğimizi onlar çekmesin. Bizim zamanımızda o kadar okul yoktu. Kızlar okuyup da ne yapacak diyorlardı. Ben ilkokul mezunuyum. Bizim zamanımızda erkeklerin okuması daha önemliydi diye düşünülüyordu.

Köyde ölenler olunca burada gömüyoruz, aşağıya taşımıyoruz diye anlatıyorlar.



Resim 28 Yayılda yaşam lüks lambalarla Resim 29 Mısır ekmeği hamurunu kararken



Resim 30 Kuzine



Resim 31 Kuzinede pişen ekmek



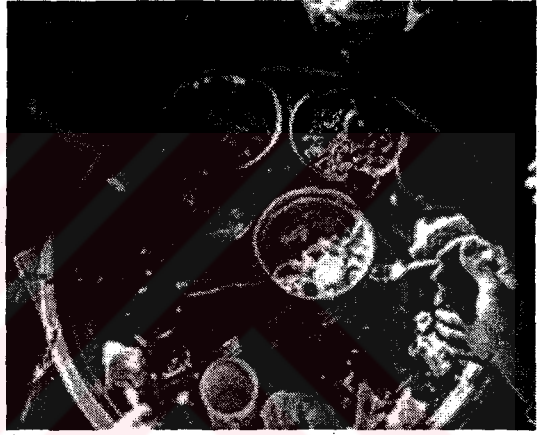
Resim 32 Kuzinede pişmiş mısır ekmeği



Resim 33 Sabah traşı



Resim 34 Tüm aile kahvaltıda



Resim 35 Bir sabah kahvaltısı

Bir yaşlı kadın anne babasını hiç görmediğini babasının ve ağabeyinin kan davasına kurban gittiğini anlatıyor.

Konuşmalar bitiyor. Evlerde dönüş hazırlıkları başlıyor. Kışın damlar fazla karın ağırlığı ile çökmesin diye evin içinde destek direkler konuluyor. Damların üzerindeki taşlar kontrol ediliyor. Yüksüz bir şekilde aşağıya iniş başlıyor.



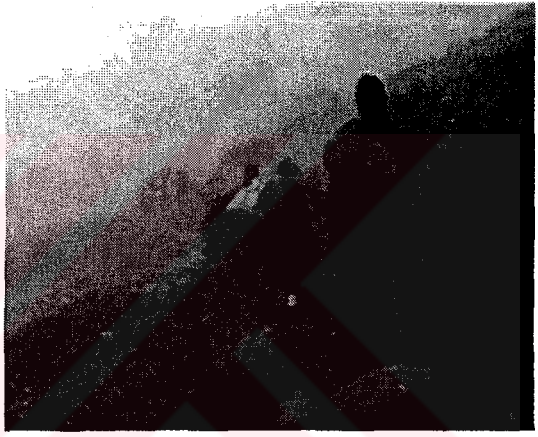
Resim 36 Kışa hazırlık direkler konurken



Resim 37 Pencere çakılırken



Resim 38 Evlerin damının görüntüsü



Resim 39 Yayladan dönüş

Sırtlarındaki Hayat belgeseli, imgesel film öncesi yapılan mekan araştırmasını da kapsayan ancak bağımsız çekilen bir belgeseldir. Yönetmen Yeşim Ustaoglu bir etnograf değildir ama çekimleri sahada bizzat köylülerle yaşayarak yapmıştır. Ekip olarak Topluca Köylüleriyle birlikte yaylaya çıkmışlar ve tüm süreci birlikte yaşamışlardır. Filmi yaşamın yükünü sırtında taşıyan kadınların üzerine kurmuş olan Ustaoglu elinde kamerası sohbetler yapmış ve yönelttiği soruların cevaplarını izleyiciye yansıtmış. Belgeselden anlaşıldığı üzere grup tarafından kabul görmenin avantajları ile kimi zaman kameranın varlığı unutulmuştur. Yaylaya çıkma nedenleri yönetmenle yapılan görüşmede detayıyla açıklanmış ve insanın doğa ile yaşam mücadelesi belgeselde görsel olarak zengin şekilde sunulmuştur. Filmde yaylaya çıkamamanın verdiği üzüntüyü anlatanlar, yük taşımaktan duydukları sıkıntıları, yaşadıkları rahatsızlıkları anlatanlar gözükmemektedir. Grubun sosyal yaşantısının bir parçası olan iş bölümünün gösterilmesi açısından kadınların yük taşıırken, erkeklerin bu işlerle hiç

ilgilenmediklerini gösteren kareler de kullanılmıştır. Erkeklerin yaptıkları işler hakkında kadınların konuşmalarda aktardıkları bilgiler de yer alır yani bilgi görsel ve sözel olarak birbirini tamamlamaktadır. *Belgesel bence mümkün merteye müdahalesiz çekimleri ve yaşam biçimini ve bilgiyi aktarmalı* diyen Ustaoglu bizce amacına ulaşmış ve etnografik içeriği zengin bir belgesel yapmıştır.



5.3 ANADOLU DÜŞLERİ - MUŞ¹⁷⁶

Yapım Tarihi: 1998

Süresi: 30'

Bölüm Sayısı: 1

Çekim Mekanı: Muş / Hasköy / Karakütük Köyü

Yönetmen: Gül Muyan

Yapımcı: Yılmaz Yıldırım

Metin Yazarı: Zerrin Taşpınar

Özgün Müzik: Nedim Yıldız

Seslendiren: Rüştü Asyalı

Danışman: Adem Sönmez

Görüntü Yönetmeni: Cemalettin İrken

Ses: Hüseyin Topal

Ses Kayıt: Mehmet Başaran

Işık: Hayri Çölaşan

Kurgu Yönetmeni: Nuri Leblebici

Post Production: Tahir Kırşanlı / İbrahim Gümüşay

Muhasebe: Tahsin Demir

Anadolu'da kış, uzun bir bekleyiştir. Damların altında yaşam, kış boyu evin tam ortasına kurulmuş soba başında geçer. Ama asıl zorluk, gündüz yaşanır Muş Hasköy'de.

Katıldığı Festivaller / Gösteriler¹⁷⁷

- ☆ 2.Uluslararası Belgesel Film Festivali
- ☆ Euroka Screening'de yer aldı, 1998
- ☆ Darphane Kültür Sanat Etkinlikleri, Temmuz 2000
- ☆ Ayışığı belgesel Film Haftası, 12-17 Temmuz 2002
- ☆ II. Ulusal Antropoloji Kongresi / Antropolojik Belgesel Film Gösterisi, 2004
- ☆ 5. Türk Belgeselciler Haftası, Maltepe Üniversitesi, 2005

¹⁷⁶ <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/g/gulmuyan/mus.html> (01.06.2005),
<http://www.anthropology-works.org/duyurular>, duyuru tarihi 04.06.2004, (01.06.2005)

¹⁷⁷ Gül Muyan kayıt tutmadığını belirtmiştir, hatırlayabildikleri ve internet üzerinden yapılan incelemede bulunanlar burada yer almıştır.

5.3.1 GÜL MUYAN İLE YAPILAN GÖRÜŞME¹⁷⁸

1. Film hangi amaç – kurum için çekildi?

Film, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu için, dört bölümlük “Anadolu Düşleri” adlı belgeselin üçüncü bölümü olarak çekildi.

2. Filmin konusu kim tarafından nasıl belirlendi?

TRT bünyesinde “prodüktör” kadrosunda çalışanlar, program önerisi vermek ve onaylanan önerileri gerçekleştirmekle yükümlü. Belgesel önerileri de, bu tür bir televizyon program türü olarak kabul edildiği için, aynı sürece tabi... Herhangi bir tür öneri, özgün olabileceği gibi program planlama uyarınca verilmiş siparişlere de dayandırılabilir. Hangi kategoride olursa olsun, tüm öneriler, uzun bir onay sürecinden sonra, konu seçimi, içerik, anlatım yöntemi, TRT yayın ilkelerine uygunluk ve bütçe gibi kriterlere bağlı olarak kabul ya da reddedilir. Herhangi bir öneri için yapım süreci, ancak bu onaydan sonra başlar.

“Anadolu Düşleri; Bir Renk Dörtlemesi” adlı belgesel önerisi de, 1996 yılında tümüyle bu süreci izledi. Öneri herhangi bir kurum siparişine dayandırılmamıştı yani Kurum’da “özgün” olarak sınıflandırılan bir proje idi. Projede amaç, kaybolmaya yüz tutmuş yaşamların, ritüellerin izini sürmektir ve dört bölüm olarak tasarlanmıştır. İlk bölüm olan Yeşil -Şavşat yaylaya göç şenliklerini, ikinci bölüm Sarı-Urfa kürkçüleri ve kürkün üretim sürecini, dördüncü bölüm Mavi-Bafa ise bir köy düğününü anlatıyordu. Dizinin üçüncü bölümü ise Beyaz-Muş.

Filmin konusu tümüyle benim tarafımdan belirlendi. Projeyi gerek kavramsallaştırırken, gerek geliştirirken, gerekse gerçekleştirirken Kurum yöneticileri tarafından hiçbir müdahale ile karşılaşmadım. Bu tavır, önerinin kabulü ve yapımın gerçekleşmesi aşamasında da aynı biçimde devam etti. Kuşkusuz projenin oluşma aşamasında yaptığım sayısız görüşmeyi ve şimdinin moda değişimi ile “beyin fırtınası” sürecini bundan ayrı tutmak gerekli. Bu oluşturma sürecinde konuştuğum her kişiyi de ben seçtim.

¹⁷⁸ Gül Muyan’dan elektronik posta yoluyla cevaplar alınmıştır, 08 Haziran 2005

3. Mekan nasıl ve neye göre seçildi?

Projenin konusu, mekanları kendisi belirledi. Kastım şu; eğer projeye kaybolmaya yüz tutmuş bir yaşam, bir emek, bir ritüeli anlatıyorum diye başlıyorsanız, o şey her neredeyse, çekim mekanı da orası oluyor. Kürkçüler için Urfa, kızakla dağdan yakacak indirilmesi için Muş... Kuşkusuz yaylaya göç ya da köy düğünleri için farklı mekanlar bulunabilirdi. Bu durumda da, programı içerik açısından ve görsel açıdan zenginleştirecek mekanlar tercih edildi.

4. Kaç kişilik ekiple çalışıldı?

Ekip; yönetmen, yapımcı, kameraman, kamera asistanı, muhasebeci ve rehberden oluşan altı kişilik bir ekipti.

5. Ekip üyeleri kim tarafından seçildi?

Ekip üyeleri- kurumda genellikle bu şans zor yakalansa da- tümüyle benim tarafımdan belirlendi. Tam da bu nedenle, bugün bile bu altı kişiye ekip diyebiliyorum.

6. Rehber kullanıldı mı ve kullanıldıysa nasıl seçildi?

Yerel rehber de, bu ekibe dahildi. Bir tür danışmanlık görevini de üstlenen bu rehber Muşlu bir fotoğrafçı. Henüz program bir fikirken tartıştığım çok sayıda kişiden biri de bu rehberdi. Proje düşüncesinin oluşumunda onunla yaptığım görüşmelerden sonsuz fayda sağladım. Dizinin diğer bölümleri için de geçerlidir bu, diğer bölümlerin rehberleri de belgesel henüz fikir aşamasında iken danıştığım kişilerdi.

7. Konaklama nerede yapıldı, nasıl ayarlandı?

Ekip olarak (bütçe kısıntıları ve o dönemdeki seçenek azlığı yüzünden) DSI Misafirhanesi'nde konakladık. Bunu ayarlamak çok sorun olmadı, zaten TRT ekipleri çoğunlukla kamu kurum ve kuruluşlarının misafirhanelerinde konaklar.

8. Çekimlere başlamadan önce kaç gün araştırma yapıldı?

Ankara'da ve olası iller, ilçeler, köylerde geçen oldukça genel bir araştırma döneminin ardından (bugün kesin süre verebilmek zor, sanırım üç ay demek yanlış olmaz.) belgesel önerisi hazırlandı. Öneri kabul edildikten sonra, saptanan bölgelere yeniden gittim ve bu kez kesin çekim mekanlarını belirledim. Çekim öncesi son Muş araştırması ise yaklaşık bir hafta sürdü.

9. Çekim öncesi özel izin almak gerekti mi?

Gerekli izinler TRT tarafından Muş Valiliğinden alındı. Bu izin konusunda da ciddi sorunlar genellikle yaşanmaz. Sözkonusu uygulama, neredeyse, kamu kuruluşları arasındaki yazıya dökülmemiş bir iyi niyet anlaşması gibidir.

10. Çekimler kaç kamera ile yapıldı?

11. Çekimler sesli mi yapıldı?

12. Çekimler kaç gün sürdü?

Çekimler sesli olarak, tek kamera ile ve yaklaşık on günde gerçekleştirildi.

13. Mizansen çekimler oldu mu?

Son araştırmadan sonra oluşturduğum öykü (buna belgeselin genel kurgusu da diyebilirim), tümüyle oradaki yaşamı esas alan ve gözlemlerin, sohbetlerin sonucunda oluşturulmuş bir öyküdür. Elbette Muş bölümünün başındaki ve sonundaki otobüs sahneleri dışında. Bu baş ve son, yaşananlar yüzünden yitip gideni ifade etmek, öykünün dramatik yapısını güçlendirmek için özellikle çekilmiştir ve tümüyle kurgusaldır.

14. Çekimlerde kişilerin davranışlarına/hareketlerine müdahale edildi mi?

Ancak onun dışındaki tüm sahneler, kızak yapımından, dağa tırmanış ve inişe, okulda çocukların söylediği türküden, gece kahvede söylenen türküye dek her şey tam da yaşandığı gibidir. Bugün geriye dönüp baktığımda, "Anadolu Düşleri-Bir

Renk Dörtlemesi" adlı bu belgeselin sadece bu Muş bölümü için değil fakat tüm bölümleri için "mizansen mi" duygusunu uyandıran şeyin, belgeselin oldukça plastik yapısı ve reji zaafı olduğunu görüyorum.

15. Kaç saatlik çekim yapıldı?

30'lık on adet bant kullandığımızı anımsıyorum. Yani toplam 5 saatlik çekim yapıldığını söylemek yanlış olmaz.

16. Kurgu ne kadar sürdü?

Programın kurgusu yaklaşık 15 gün, post prodüksiyonu ise bir ay sürdü. Kurguda, setin yeteneklerini kullandığımız hiçbir müdahale yapmadık, dijital efektler kullanmadık. Program öyküsü uyarınca yaptığımız çekimleri ayrıntılı bir izleme sürecinden sonra tam da planladığımız gibi kurguladık.

17. Yapay ışık kullanıldı mı?

Belgeselde, yukarıda da bahsettiğim otobüs sahnelerinde, sondaki lüks ışıklı sahnede, ekmek yapımında ve tütün balyalanmasında doğal ışık dışında Ankara'dan getirdiğimiz ışık kaynakları kullanıldı. Doğal ışığın ve mekanların durumu ek ışık kaynağını zorunlu kıldı.

18. Danışman kullanıldı mı?

Kullanılmadı.

19. Müzik kullanıldı mı?

Post prodüksiyon aşamasında ise program metni yazıldı, seslendirildi (yani dış ses kullanıldı) ve müzik yapıldı.

20. Televizyon Belgeseli olmasından kaynaklı bir endişeniz oldu mu?

Biri Bizi Gözetliyorlar'la, Gelinim Olur Musun'larla, türlü türlü dizilerle, kadın programı diye tanımlanan televizyon yapımları ile yüz yüze ortalama televizyon izleyicisinin, belgesel söz konusu olduğunda aklının çok karışık olduğunu düşünüyorum doğrusu. Gezi filmlerine, düpedüz tanıtım filmlerine, uzunca magazinlerin tümüne belgesel denilen bir dünya televizyon dünyası. Üstelik bu tür televizyon programları bile izleyicinin alıştırıldığı pırıltılı dünyalardan, şatafattan, oluşmuş/oluşturulmuş izleme kodlarından uzak.

Yine de, sözde bir belgesel talebi var ama, biz televizyoncuların inceleyip durduğu izlenme oranları bunun tam tersini söylüyor. Belgesel diye kategorize edilen televizyon yapımları bile izlenme sıralarında bir türlü üstlere tırmanamıyor.

Üstteki saptamaya, televizyon için belgesel üretenlerin de aklının karışık olduğunu eklemek doğru olabilir. Bir yandan, belgesel üretilirken genellikle yaşanan ve konuya, içeriğe, bütçeye, süreye ilişkin çok sayıda kısıtlama (üstelik bu kısıtlamaların kamu ya da özel televizyon ayrımı olmaksızın yaşandığını düşünüyorum) yönetmenin çalışma alanını daraltıyor. Öte yandan, varolan televizyon izleme alışkanlıkları belli üslupları dayatıyor.

Sonuçta, izlenme amacı güden tüm televizyon programları gibi, belgeseller de aynlaşıyor, diğerlerine benzeşiyor. Çok belli ki, popüler kültür, derinlik iddiası taşıyan program türlerini bile aynlaşıtıyor. Tam da bu nedenle, bağımsız belgeselin izlerini televizyondan ayrı bir yerde sürmek gerekli diye düşünüyorum.

21. Sizce belgesel film etnografik filmle bağdaşır mı?

Nasıl değerlendirirsiniz?

Kimi belgeseller, nesnesinin niteliğine bağlı olarak, etnografik film olarak kabul edilebilir. Bu, farklı bir kültüre bakan bir yöntem olmasının yanında, "ötekine", "kendisinden olmayana" yönelik karşılaştırmalı bir tavra da işaret edebilir. Böyle bakınca da, ister istemez bir kültürel ön-yargı içerir, nesne ne denli nesnel incelenirse incelensin.

Bu tür belgesellerin varlığını yadsımam ve onları peşinen ve kesin olarak doğru-yanlış, iyi-kötü ikileminde izlemem. Yani nesnel olduğunu varsaydığım bir yapıma ben de nesnel yaklaşırım.

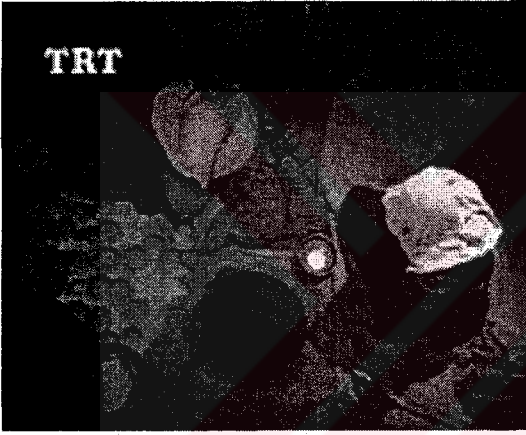
Sözün burasında, kaçınılmaz olarak kendi ürettiğim belgesellere geliyor sıra. Fark ediyorum, ilgilendiğim konular genellikle az olana, yitip gidene, içinde bir öykü barındırana yönelik. Bu tutucu anlamda bir "değişmesin" talebi değil kesinlikle. Değişime ne direnebilir ki? Belki bir bakıma, değişeni/değiştirileni kayıt altına alma isteği. Ancak şu kesin; belgesel yaparken, nereye ve neye bakarsam bakayım, "öteki" diye bakmam, başka bir varoluş ya da olguyla karşılaştırmam. Dolayısıyla da, yaptığım filmleri, yöntem olarak nesnesine bu tür bakan etnografik belgeseller hanesine sokmuyorum.



5.3.2 BELGESELİN ETNOGRAFİK VERİ İÇERİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ¹⁷⁹

Film bir otobüs yolculuğu ile başlıyor. Köyüne gelen bir adam üzerinden anlatılıyor yaşam. *Muş'un güneyin dağlarının eteklerindeki Karakütük köyünde kış geldiğinde yollar kapanır ve insan hayatını sürdürebilmek için doğa ile mücadele eder.*

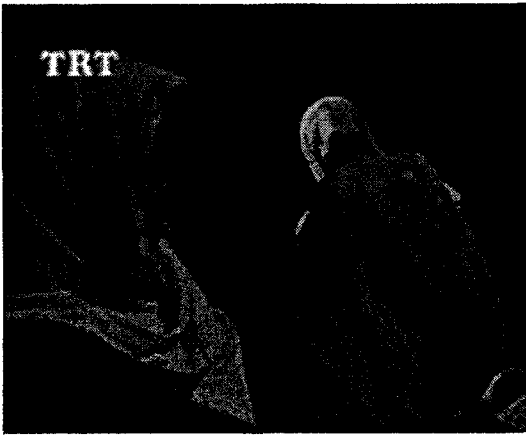
Filmde ekmek yapımı gösterilmektedir. Tandır gün doğumuyla yakılır ve hazırlanan ekmek hamurları pişirilir. Ekmeklerin yapılış şekli hasret ve kavuşma örgüsüyle verilir.



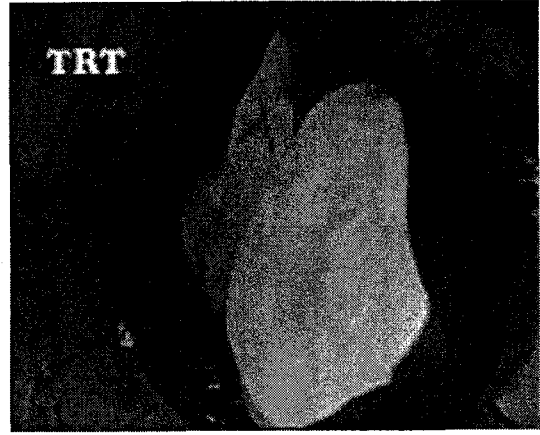
Resim 1 Ekmek Yapımı



Resim 2 Hamurun şekillenmesi



Resim 3 Hamurun büyütülmesi



Resim 4 Ekmeğin tandıra konuluşu

¹⁷⁹ İncelemede italik olarak yer alan ifadeler filmin orijinal metninden alınmıştır. Kullanılan resimler yönetmenin izniyle filminden alınmış karelerdir.



Resim 5 Tandırda pişmiş ekmek

Hayvancılığın önemli olduğu köyde sürüler için önce “hedik”lerle kar ezilir yol düzleştirilir. El yapımı tahta yemlikler taşınır. Tepeden getirilen yeşil yapraklı dallar açılır ve yemle karıştırılarak sürüye verilir. *İnsanlar için sürü neredeyse tüm canlılardan daha önemlidir.*



Resim 6 Karlar “hedik”le ezilir



Resim 7 El yapımı yemlik



Resim 8 Yemlenen sürüler

Murat nehri kışın donar. Irmağa gecedten ağlar bırakılır ve sabah alınır. Yaşamlarını hayvancılıkla geçiren köylülerin başka bir besin kaynağı da balıktır.



Resim 9 Donan nehir balta ile kırılır



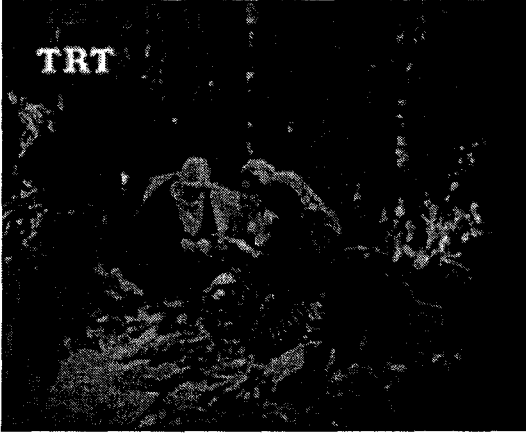
Resim 10 Nehirden toplanan ağ

Köy okulundan bir görüntü verilir burada bir çocuğun gözüyle erişkin olma arzusu ve zor şartların çocuklar için serüven olarak görüldüğü anlatılır.



Resim 11 Köy Okulu

Kadınlar yazdan dizip kuruttukları tütünleri kışın desteler balyalar haline getirirler. Sessiz bir işbölümünün yazılmamış kuralları çocukluktan başlanarak öğreniliyor ve yaşam boyu sürecek bir uzmanlığa dönüşüyor kadınlar arasında.



Resim 12 Kadınlar tütün destelerken

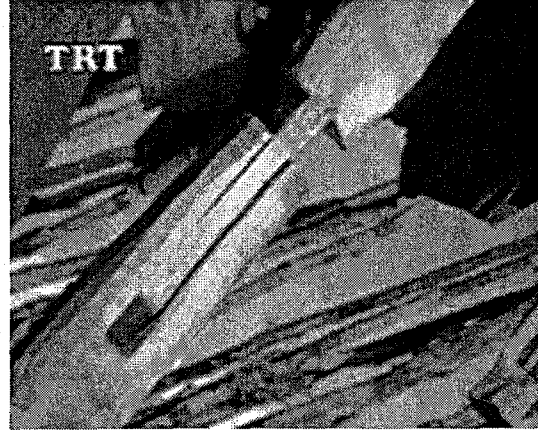


Resim 13 Tütün desteleri

Dağları aşmanın tek yolu kızaklardır. Bu kızakları her aile kendisi yapar. Yıllardır aynı aletlerle aynı şekilde babadan oğula, dededen toruna. Her sabah gün doğumuyla erkekler, nadir de olsa kadınlar, bıçaklarını ve kızaklarını alıp zirveye çıkıyorlar. Uzun zahmetli bir tırmanış. Tırmanırken türküler söylüyorlar. Kuruyan dalları kızaklara yüklüyorlar. Önceden kesilip hazırlanmış çepherlerle henüz yeşilliğini yitirmemiş yapraklar bir bir toplanıyor. Köyün her evi orman kıyısında kendine bir öbek ayırmış. Ezbere biliyorlar hangi öbek kime ait. Yıllardır hep aynı yol kullanılıyor dönüşte, buzdan bir patika. Dönüş tehlikeli, köylüler ondan dolayı diyorlar ki; “her kış köyün yetişkin nüfusu yaza göre daha azdır.”



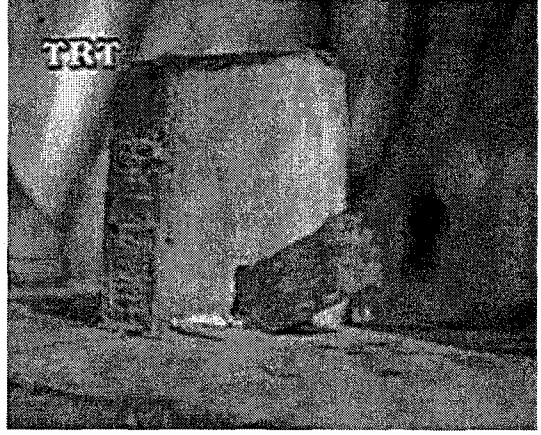
Resim 14 Kızak yapımı



Resim 15 Kızak yapımı



Resim 16 Kızağın rendeyle düzeltilmesi



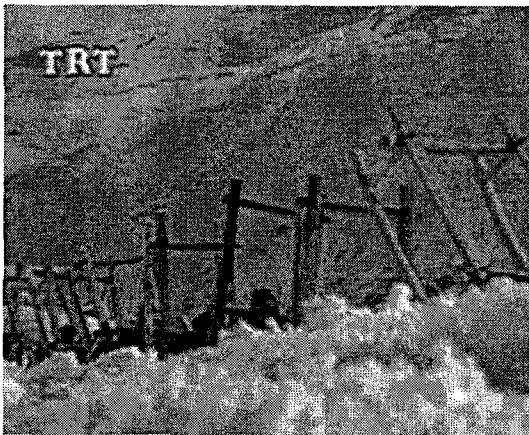
Resim 17 Kızak yapımında tahta çivi



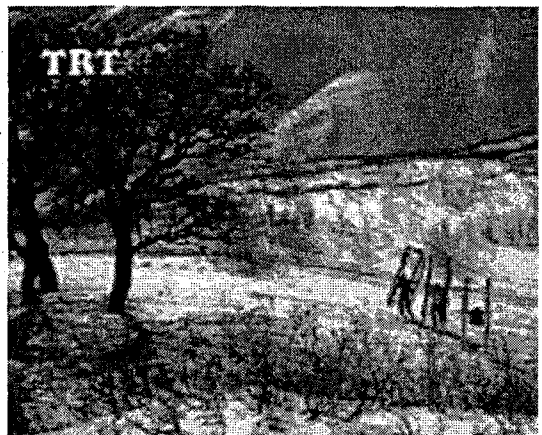
Resim 18 Birlikte Kızak yapılırken



Resim 19 Kızak taşıma



Resim 20 Kızaklarla dağa çıkarken



Resim 21 Kızakların konuluşu



Resim 22 Dalların bıçakla kesilmesi



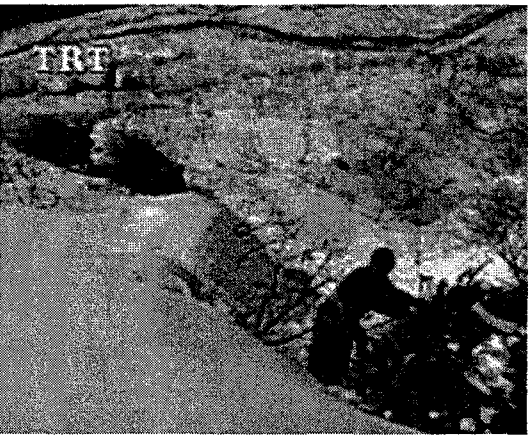
Resim 23 Kuru dalların kızağa yüklenişi



Resim 24 Kızakla aşağıya iniş



Resim 25 Kızakla inilen patika



Resim 26 Dağdan aşağıya iniş



Resim 27 Köyün genel görünümü

Köylüler yalıtılmış hayatın verdiği şeyle her zaman birlikteler. *Kahvede toplanmış, lüks lambası ışında türkü söyleyen erkeklerin görüntüsü var. Otobüsle köye gelen kişinin geri dönüşüyle hikayeyi bitiriyor.*

Muyan, kültür unsurları olarak, ekmek pişirilişi, sürüye yemlerin hazırlanıp verililişi, tütünlerin destelenmesi, nehirden balık avlanması ve kızakların yapılışı ve işlevini filme almıştır. Bunları ele alırken ön araştırmaya önem verdiğini belirtmiştir. Belgesel otobüsle yolculuk eden bir köylünün gelişiyile başlar ve dönüşüyle biter bunun dışındaki görüntüler köydeki sosyal hayatın akışını anlatır. Sosyo-ekonomik hayat için önemli olan kültür unsurları esas olarak aktarılır. Dış ses yoluyla aynı zamanda bilgi aktarımı da yapılmaktadır. Köyde iş bölümü hakkında bilgi aktarımı ve görüntüleri vardır. Kızağın erkekler tarafından yapıldığı gösterilirken aynı zamanda her ailenin kendi kızağını yaptığı bu işin babadan oğla dededen toruna aktarılarak öğrenildiği bilgisi de aktarılır. Kızakla odun indirmek daha çok erkekler tarafından yapılırsa da kimi zaman kadınlar da yer almaktadır. Görüntülerin dışında, her yaz nüfusun kışa göre azaldığının bilgisi ile de ısınmak ve hayvanları beslemek için gerekli olanı elde edebilmenin aslında tehlikeli olduğu anlatılmaktadır. Muyan az olan, yitip giden, içinde bir öykü barındıran konular seçtiğini ve asla nereye bakarsa baksın “öteki” olarak bakmadığını vurgular. Bu nedenle incelediğimiz anlamda *Anadolu Düşleri – Muş* belgeseli etnografik içeriğe sahip olmasına rağmen, Muyan, yaptığı filmlerin konusu olanlara öteki gözüyle önyargılı bakmadığını belirterek etnografik belgesel kategorisine sokmadığını belirtmiştir.

6. SONUÇ

Film ve etnografinin her ikisi de 19.yy.da doğdu ve 1920'lerde olgunluk çağlarına geldiler. Fakat 1960'lara kadar film ve etnografi sistematik olarak etkili bir işbirliği içinde olamadılar. İlk olarak Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Avusturya ve çok az da Büyük Britanya'da etnografik filmler ortaya çıktı. Film endüstrisinde ve akademik antropolojide başarılı olan Japonya, Hindistan ve İsviçre etnografik filmde önemli bir katkı yapamadılar. Almanya, Göttingen'deki Encyclopaedia Cinematographica arşivinin teşvikine rağmen bu gelişmeye esasen katkıda bulunamadı. Etnografik filmlerin ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlamak üzere çalışan birçok isim olmuştur.

Antropolog Bronislaw Malinowski, araştırmalarda film kullanımından önce teknolojinin daha kolay ve maliyetinin daha düşük olması nedenleriyle önceleri fotoğraflar kullanıldı. Félix-Louis Regnault, 1895'de bir dergi için Wolof kadını, seramik kap yapımını filmden kesitler alıp şekiller çizerek yayınlamıştı. Louis Lumière, ilk filmleri sadece gerçeklerin görüntülendiği bir dakika uzunluğundaki filmlerdi. Sinemanın doğuşunu belgesel filmlerin doğuşuyla birlikte gerçekleştirmiş kabul ediliyordu. Alfred Haddon, Cambridge'den Torres Starits Adalarına bir saha araştırması yolculuğu organize etti. Avustralya'nın kuzeyine uzanan adalardaki küçük bir grup yerli insanı incelemek üzere altı bilim adamını bir araya topladı. 1898'deki Torres Straits gezisi modern antropolojinin doğuşunu sembolize eder. Haddon'un kendisi teknoloji delisiydi ve çok çabuk sinemayı ekibinin gelişmiş ekipmanları arasına dahil etti. Haddon'un etnografik filmleri, Lumière kamerasının kullanıldığı, sahada çekildiği bilinen ilk filmlerdir. Filmler birkaç dakikalıktır ve üç adamın danslarını ve ateş üzerinden atlayışını gösterir. Baldwin Spencer, 1901 yılında Avustralyalı Aborjinlerin kanguru dansı ve yağmur töreni filmlerini çekti. Heider'e göre; etnografik filmin tohumları 1901'de Baldwin Spencer'in Avustralya Aborjinleri hakkında çektiği filmle atıldı ve 1922'de Robert Flaherty'nin Eskimolar hakkında yaptığı *Nanook of the North* filmiyle doğdu. Rotha da belgesel filmin tarihini Flaherty'nin *Nanook of the North* filmi ile başlatmaktadır. Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack, 1924'te İran'da Bakhtari çobanlarına katıldılar ve onları kıştan yaza kadar olan yıllık yolculuklarında Khan ve oğluna odaklanarak çektiler. Gregory Bateson ve Margaret Mead, antropolog olarak etnografiyle filmi birlikte kullanan ilk isimlerdir. 1936 ve 1939 yılları arasında Bateson ve Mead bir Balinese köyünde ortaklaşa çalışma yaptılar. Emekli bir işadamı olan

Lourence K. Marshall, Güney Afrika'nın Kalahari Çölüne, Bushmen'lerle ilgili çalışma yapmak üzere ailesiyle birlikte 1951'de bir dizi gezi düzenledi. Karısı Lorna, Bushmen'ler hakkında etnografik çalışma yaptı. Kızı Elizabeth, kitap yazdı ve oğlu John da film çekti. Robert Gardner 1961'de Harvard Peabody Gezisine rehberlik etti. Gezi, daha önce 1938 yılında Amerikan Doğa Tarihi Müzesinin de gitmiş olduğu Yeni Gine'de Dani'lerle çalışma yapmak üzere düzenlendi. Standart etnografik çalışmaların dışında bu gezi bir ilkti; araştırma sonunda değişik kişiler tarafından değişik görüşlerle aynı Dani'yi aynı şeyleri yaparken gösteren birçok kitap, makale ve film yapıldı. Gardner *Dead Birds* filmini çekti. Film bittikten sonra Gardner "Film Çalışma Merkezi"ni Müzenin içinden çıkarıp yeni "Görsel Sanatlar Merkezi"ne taşıdı. Daha sonraki yıllarda pek çok insana film çekiminde ve yapımında yardımcı oldu ancak Film Merkezi ile Antropoloji Bölümü arasında vaad edilen işbirliği hiç gelişmedi ve etnografik film yapımı kayboldu. Fransız *cinéma vérité*nin (*sinema gerçek*) kurucusu Jean Rouch bir etnograftı ve başlangıçta sinemayı kendi araştırmaları için bir araç olarak görmekteydi. 1952'de Uluslararası Antropoloji ve Etnoloji Bilimleri Kongresinde, Viyana'da korumaya, üretmeye, dağıtmaya yardımcı olması için oluşturulan CIFE (Uluslararası Etnografik Film Komitesi)'nin idari sekreteriydi. Bu organizasyonun Fransa ayağı 106 film analizi ve kritiği hazırladı ve 1955'de UNESCO tarafından *Mass Communication* serisinin bir parçası olarak bir katalog halinde yayınlandı. Bundan böyle Rouch'un koruması altında etnografik film sanatı savaş sonrası on yıllık süre içinde bilimsel ve politik olduğu kadar artistik önem kazandı. Gotthard Wolf, ilk sistematik antropolojik film arşivini yayınladı. *Encyclopaedia Cinematographica*'nın (Sinema Ansiklopedisi) toparlanması ve düzenlenmesi ve diğer antropoloji ve biyoloji konulu birkaç bin filmin de eklenmesi konusunda Konrad Lorenz çalıştı. Karşılaştırmalı araştırmayı kolaylaştırmak için her film tek bir tema üzerine odaklandı; dans, çalışma veya tören gibi. Filmler cins, tür olarak kategorilere ayrıldı; doğa bilimleri, biyolojik konular, etnografik olanlar ile coğrafi bölgeler ve sosyal gruplar vb. Ray L. Birdwhistell, 1961'de kültürlerarası bir çalışmada kültürlerin şarkı, dans ve konuşmalarını kaydetmiştir ve 200'e yakın kültürün danslarını ve çalışmalarını çekmiştir. Fotoğrafçı ve antropolog olan Timoty Asch ile Marshall tarafından 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında Massachusetts Somerville'de büyük bir etnografik film stüdyosu *Documentary Educational Resources* (DER) (Dokümanter Eğitim Kaynakları) adı altında kuruldu. Burası daha sonraları olağanüstü bir yapım merkezi haline geldi. Burada Asch ve Marshall ekibi yaklaşık yirmiden fazla, her biri tek konu üzerine olan Bushmen filmleri ürettiler.

Etnografik yaklaşımda gerçeklik çok önemlidir. Gelenekleri, bozmadan olduğu gibi yansıtmak esastır. Ancak sinematografik dürüstlük biraz farklıdır. Birçok sinema okulunda gerçeği nasıl çevirip, estetik etkiye dönüştürecekleri öğretilir.

Etnografik filmde yöntem, saha araştırmalarındakinden farklı değildir. Filmi çekmeye başlamadan önce, konu belirlenmelidir. Nerede çekileceğine karar vermek bir ön araştırmayı gerektirir. Konu ve yer seçiminden sonra, sahaya gidildiğinde ve gidilmeden önce konu olanlar hakkında bilgi toplamak gereklidir. Rehber, danışman vb. kişilerin seçimi, bulunması film çekimi sırasında zorlukların yaşanmamasını sağlar. Konu olanlar tarafından kabul görmek çok önemlidir. Çekim yapacak ekibin sayısı abartılı olmamalıdır ve ekip üyeleri daha önce birlikte çalışmışlarsa daha rahat edebilirler. Çekimler boyunca konaklanacak yerler sahaya gidilmeden önce ayarlanmalıdır. Konu olanlara filmin amacı doğru olarak anlatılmalıdır. Bölgenin özelliğine bağlı olarak özel izin almak gerekebilir bunlarda sahada çekim öncesinde alınmalıdır. Çekimler yapılırken kişileri rahatsız etmemek gerekir. Davranışlarına müdahale yapılmamalı veya çekim yapabilmek için ücret, hediye vb. verilmemelidir. Çekim sonrası kurgu aşamasında da görüntülere müdahale olmamalı ve farklı zamanda çekilmiş görüntüler tek seferde çekilmiş izlenimi vermemelidir. Bu tarz görüntülere boşluk verilerek seyirciye durum yansıtılmalıdır.

Bu çalışma da etnografik filmlerde olması gereken noktaları esas alarak hazırlanan sorular doğrultusunda incelenen belgesel filmlerin yönetmenleriyle görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerin ışığında belgesel filmler incelenmiştir.

Heider'in *Ethnographic Film* kitabında önerdiği boyutlu şemayı kullanarak incelediğimiz üç belgesel filmi çizgisel olarak sunmayı amaçladık. (Şema 1, Şema 2)

Bu şemada da bahsedilen özelliklere kısaca değinmekte yarar görüyoruz. Temel teknik özellikler, odaklanma ve poz süresi gibi bazı basit sinematografik yeterliliklerdir. Eğer bir film bu özellikler açısından çok yetersizse dağıtımı yapılamayacak ve eğer gösterilirse anlaşılamayacak ve yanlış anlaşılabilecektir. Bir filmde en iyi teknolojilerin kullanılması avantajdır.¹⁸⁰ İncelenen belgesel filmlerin üçü de

¹⁸⁰ Heider, s. 98

zamanının en yeni teknolojisi ile çekilmiştir ve teknik açıdan yeterli özelliklerdedir. Yönetmenler, dağıtımları konusunda herhangi bir sıkıntıları olmadığını belirtmişlerdir.

Kamera ekibinin varlığı davranışlar üzerinde bazı etkiler yapar. Bu etkilenmedeki iki temel faktörden biri kameranın fark edilebilir açıda olmasıdır. Çekim ile çekilen arasındaki enerji ilişkisi önemlidir, kamera önünde tedirginlik yaratabilir. Müdahalenin kasıtsız, kontrolsüz ve etnografik anlayışı kapsamayacak olması halinde, filmin etnografik değeri azalır.¹⁸¹ Kameranın varlığı kimi yerlerde kişileri etkilemiştir ancak müdahale kasıtlı ve etnografik anlayışı kapsamayacak şekilde değildir.

Her kareyi ve çekimi açıklamak mümkün değildir fakat film yapımcıları ve etnografik filmi nasıl yaptıklarını etnografik kayıtlar veya filmle birlikte bulunan çalışma rehberi gibi kısa detaylarla anlatılmalıdır.¹⁸² Belgesellerde böyle bir çalışma yoktur ancak yönetmenler katıldıkları söyleşi ve panellerde veya bizim yaptığımız gibi özel görüşmelerde yapım süreçlerini ve diğer detayları anlatırlar.

Filmde sesin uygunluğu sahneden sahneye çeşitlilik gösterir.¹⁸³ Üç belgeselde de doğal ses kullanılmıştır. Aynı zamanda sahada kaydedilen müziklerde yer almıştır.

Anlatıcı sadece davranışı görsellikle yeterince anlatamayınca anlaşılır hale getirmek için kısa bilgi vermek amacıyla kullanılmalıdır.¹⁸⁴ Bu açıdan da *Işık Sesini Arıyor* ve *Anadolu Düşleri – Muş* belgesellerinde dış ses (anlatıcı) kullanılmış ve izleyiciye bilgi aktarımı yapılmıştır. *Sırtlarındaki Hayat* belgeselinde ise yönetmen sadece kişileri konuşturmuş ve mimiklere, jestlere detay yaklaşmıştır.

Neredeyse her durumda, etnografik yapıda yüz ve vücudun diğer parçalarının yakın çekimleri vücudun tamamını tek çerçevede gösteren uzun çekimlere tercih edilir.¹⁸⁵ *Işık Sesini Arıyor* ve *Sırtlarındaki Hayat* belgesellerinde hem yakın hem uzak çekimler kullanılmıştır. *Anadolu Düşleri – Muş* daha çok yakın detay çekimleri tercih etmiştir.

¹⁸¹ Heider, s. 99

¹⁸² Heider, s. 103

¹⁸³ Heider, s. 104

¹⁸⁴ Heider, s. 105

¹⁸⁵ Heider, s. 107

Doğal olarak ortaya çıkan davranış incelenebilir ve bir dizi hareketin eş zamanlı meydana gelişi anlaşılabilir, fakat genellikle bitişik olmayan ve her hareketin bir başlangıcı, çıkışı ve sonu vardır.¹⁸⁶ Üç belgeselde de bir hareketin başlangıcı, çıkışı ve sonu olabildiğince yansıtılmaya çalışılmış ancak etnografik film olma kaygısı yaşamadıklarından bazı sahnelerde hareketlerin başlangıcı, çıkışı ya da sonucu kesilmiş ya da farklı görüntüye bindirilmiş olarak kullanılmıştır.

Yüzleri olmayan insan gruplarını göstermektense kişileri/kişiler üzerinden genellemek filmi özel yapar.¹⁸⁷ İncelenen üç belgesel filmde de anlatılan kültür unsurlarını daha iyi aktarabilmek için belki de şahıslar üzerinde durulmuştur. Kalabalık insan gruplarından çok kişiler gösterilmiştir.

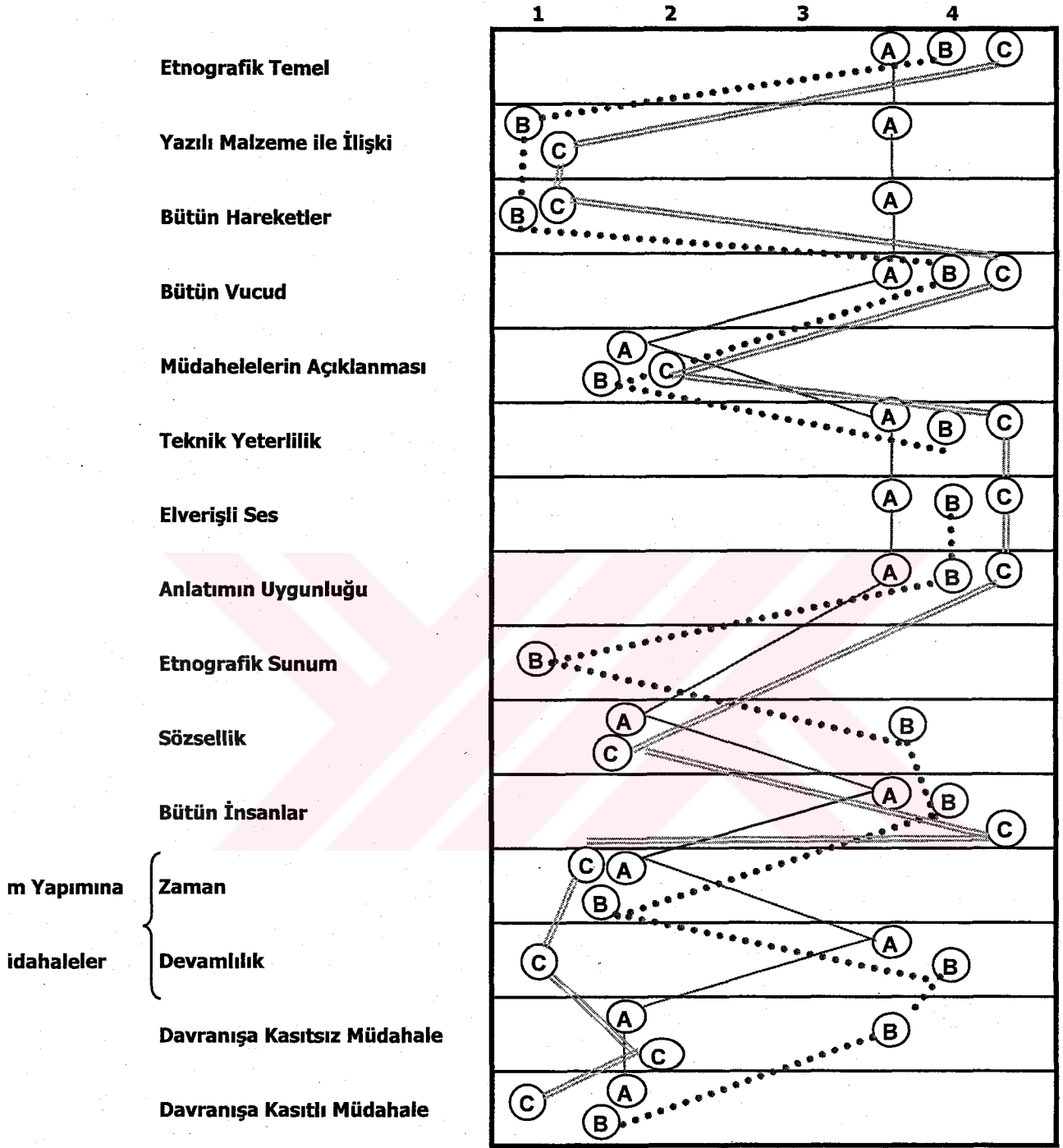
Sonuç olarak ideal bir etnografik film yapılabilmesi için bir etnografin yaptığı çalışmayı, film yapımcısı ile işbirliği halinde görselleştirmesi gerekir. Etnografin film yapımı konusunda ve film yapımcısının da etnografik çalışmalar konusunda bilgili olması, doğru mesajları içermeyi kolaylaştırır. Belgesel film yapımında da araştırma önemli yer tutmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi etnografik film olmayan ancak gerçeği estetik kaygı ile sunmaya çalışan belgesel filmler, filme aldıkları kültürün var olan ve kaybolmakta olan unsurlarını dikkate almış ve izleyici ile paylaşmayı hedeflemiştir.

¹⁸⁶ Heider, s. 108

¹⁸⁷ Heider, s. 109

Etnografik Temel	etnografik olarak bilgilendirilmemiş	etnografik olarak bilgilendirilmiş
Yazılı Malzeme ile İlişki	hiç yazılı malzeme yok	az yazılı malzeme kullanılmış yeteri kadar kullanılmış
Bütün Hareketler	hareketleri ufak parçalara ayırmak	hareketlerin başlangıçları çıkışları ve sonları
Bütün Vucud	ölçüsüz parçalara ayrılmış yakın çekimler	mümkün olduğu kadar gerekli
Müdahalelerin Açıklanması	filimde yazılı ve sözlü hiçbir bilgi yok	biraz gayret var yeterli açıklama
Teknik Yeterlilik	yetersiz	makul yeterli
Elverişli Ses	uygunsuz	orta anlatım doğal senkronize ses
Anlatımın Uygunluğu	gereğinden fazla sözlü	görüntülerle uygunca anlaşılır ve doğrudan ilgili
Etnografik Sunum	etnografın tavrı film tarafından önemsendi	etnografın tavrından bahsedildi etnograf etkileşim halinde gösterilirken
Sözsellik	sözün dışında gösterilen tek davranış	el kol hareketleri ile sözselliğe doğru iyi sözselleşmiş
Bütün İnsanlar	yüzleri görülmeyen halk yığınları	tek bir kişi için geliştirilmiş duygu
Film Yapımına Zaman	kısa süreli sahneler yeniden düzenlendi	kısaltılmış zaman gerçek zaman
Müdahaleler	Devamlılık gerçek olaydan meydana geldi	gerçek sahneler olduğu gibi korundu
Davranışa Kasıtsız Müdahale	çok fazla	orta derecede az derecede
Davranışa Kasıtlı Müdahale	çok fazla	orta derecede az derecede

ŞEMA 2 ETNOGRAFİK FİLMLERİN ÖZELİKLERİNİN BOYUTSAL SİSTEMDE SUNUMU



Işık Sesini Arıyor
Sırtlarındaki Hayat
Anadolu Düşleri - Muş

KAYNAKÇA

- Adalı, Bilgin. **Belgesel Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları, 1986
- Adanır, Oğuz. *"Fransız Gerçekçi Okulundan Jean Rouch"*, **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 1, Güz 2002
- Altıntaş, Mustafa. *"Jean Rouch ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not"*, **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 1, Güz 2002
- Aanadolu Düşleri – Muş film künyesi
<http://www.kameraarkasi.org/belgesel/g/gulmuyan/mus.html> ,
<http://www.anthropology-works.org/duyurular> (01 Haziran2005)
- Ayar, Mehmet. *"Ana Hatlarıyla Dünya Belgesel Film Tarihi"*
http://www.kamarearkasi.org/belgesel/makaleler/belgeseltarihi_dunya.html, (11 Aralık 2003)
- Aydın, Mehmet ve Kayhan, Saffet.
"Etnoloji ve Bilimsel Belgeleme", **Antropoloji Dergisi**, Sayı:3, İstanbul: 1979
- Aytekin, Hakan. **Kişisel Görüşme**, 31 Mayıs 2005
- Barbash, Ilisa ve Taylor, Lucien.
Cross-Cultural Filmmaking,a handbook for making documentary and ethnographic films and videos, London: University of California Press, 1997
- Barnouw, Erik. **Documentary-A History Of The Non-Fistion Film**, New York: Oxford University Press, 1993
- Battamore, Tom B. **Toplumbilim**, Çeviren Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları 3. Basım, 1994

- Bazin, André. **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000
- Betton, Gerard. **Sinema Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993
- Cereci, Sedat. **Belgesel Film**, İstanbul: Şule Yayıncılık, 1997
- Collier, John. **Visual Anthropology: Photography as a Research Method**, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967
- De Brigard, Emilie. **"The History of Ethnographic Film", Principles of Visual Anthropology**, Ed: Paul Hockings, New York: 1995
- Devereaux, Leslie. **"Cultures, Disciplines, Cinemas", Fields of Vision**, Ed: Leslie Devereaux, Roger Hillman, Berkeley: University of California Press, 1995
- Evren, Burçak. **Değişimin Dönemecinde Türk Sineması**, İstanbul: Leya Yayıncılık, 1997
- Fetterman, David M. **Ethnography**, Second Edition, New Delhi: SAGE Publications, 1998
- Gökmen, Mustafa. **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi, 1989
- Grimshaw, Anna. **The Ethnographer's Eye-ways of seeing in anthropology** Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Güngör, A. Şefik. **Sinemada Görüntü Yönetmenliği**, İstanbul: Kitle Yayınları, 1994
- Güvenç, Bozkurt. **İnsan ve Kültür**, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991

Harper, Douglas. *"Interpretive Ethnography From "Authentic Voice" to "Interpretive Eye", Eyes Across The Water*, The Amsterdam Conference on Visual Anthropology and Sociology, Amsterdam, 1989 s.33-41

Haviland, William A. **Kültürel Antropoloji**, Çev: Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2002

Heider, Karl G. **Ethnographic Film**, 7. Basım, Austin: University of Texas Press, 1994

Işık Sesini Arıyor film künyesi

http://www.kameraarkasi.org/belgesel/h/hakanaytekin/isiksesini_ariyor.html (01 Haziran 2005)

Kartarı, Asker. **Farklılıklarla Yaşamak**, Ankara: Ürün Yayınları, 2001

Makal, Oğuz. *"Jean Rouch'lu Öğrencilik Yılları"*, **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 1, Güz 2002

Mead, Margaret. *"Visual Anthropology in a Discipline of Words"*, **Principles of Visual Anthropology**, Ed:Paul Hockings, New York:1995

Mutlu, Erol. **Televizyonu Anlamak**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991

Muyan, Gül. **İnternet Kanalıyla Kişisel Görüşme**, 08 Haziran 2005

Onaran, Alim Şerif. **Türk Sineması (I. Cilt)**, 2. B., Ankara: Kitle Yayınları, 1999

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

Özön, Nijat. **Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000

- Özuyar, Ali. **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Ankara: Öteki Yayınları, 1999
- Rabiger, Micheal. **Directing The Documentary**, London: Focal Press, 1987
- Rotha, Paul **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000
- Rotha, Paul **Sinemanın Öyküsü**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000
- Ruby, Jay. **Picturing Culture-Explorations of Film and Anthropology**, Chiago & London: The University of Chiago Press, 2000
- Saran, Nephani. **Antropoloji**, İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1993
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998
- Scognamillo, Giovanni. **Cadde-i Kebir'de Sinema**, İstanbul: Metis Yayınları, 1991
- Sırtlarındaki Hayat film künyesi
http://www.kameraarkasi.org/kisafilm/yonetmenler/dir_turk/y/yesimimustaoğlu/sirtlarindekihayat.html (01 Haziran 2005)
- Süyür, Şehriban. *"Türkiye'deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları"*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1999
- Tuncer, Ömer. *"Gerçek Kavramı Üzerine"*, **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 2, Kış 2003

- Ustaoğlu, Yeşim. Kişisel Görüşme, 03 Haziran 2005
- Yel Kavaklı, Nurhan. “*Türkiye Belgeselci İçin Bir Cennet*”, **4. Boyut Dergisi**, Sayı: 2, 1992
- Yüce, Tuncay. “*Belgesel Sinemada gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye’deki Örnekleri*”, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Televizyon Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2001
- Wolf, Gotthard **Bilimsel Filmin Gerçeğe Uygunluğu**, Çev: Fuat Kortel, İstanbul, 1980