



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ETNOGRAFİK BELGESELDE
HALK BİLİMCİNİN ROLÜ**

Emine ÇAKIR

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Nuray Hilal TUĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

KASIM 2024



ETNOGRAFİK BELGESELDE HALK BİLİMCİNİN ROLÜ

Emine ÇAKIR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KASIM 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Emine ÇAKIR

08/11/2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Emine ÇAKIR tarafından hazırlanan “Etnografik Belgeselde Halk Bilimcinin Rolü” tez çalışması 08/11/2024 tarih ve 13.30 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan: Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE		
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Doç. Dr. Nuray Hilal TUĞAN		
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Dr. Öğr. Üyesi Sena COŞKUN		
Afyon Kocatepe Üniversitesi	☒	☐

ETNOGRAFİK BELGESELDE HALK BİLİMCİNİN ROLÜ

(Yüksek Lisans Tezi)

Emine ÇAKIR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Kasım 2024

ÖZET

Toplumların yaşam biçimlerini, geleneklerini, ritüellerini, inançlarını ve sosyal yapısını derinlemesine inceleyen ve kültürel gerçekliği seyirciye en doğru ve samimi şekilde aktarmayı amaçlayan etnografik belgesel, kültürün belgeselidir. Belgesel çekimlerinde farklı disiplinlerin iş birliğine ve birlikteliğine ihtiyaç duyulabilmektedir. Bu çalışma, etnografik belgesellere danışmanlık ve metin yazarlığı yapan halk bilimcinin katkısını konu edinmektedir. Çalışmada “etnografik belgesel türünün çekiminde neden etnoloğun danışmanlığına başvurulduğu, etnoloğun danışmanlık ve metin yazarlığı yaparken yönetmenle nasıl bir etkileşim içinde olduğu, halk bilimcinin etnografik belgeseli nasıl tanımladığı ve aynı etnoloğun farklı yönetmenlerle çalışmasının etnografik belgeselin içeriğini etkileyip etkilemediği, halk bilimcinin sahada ya da masa başında çalışmasının etnografik belgesele etkisi ve etnografik belgesel danışmanlığında dikkat edilmesi gereken etik hususların neler olduğu” sorularını yanıtlamak amaçlanmıştır. Nitel bir araştırma tasarımının tercih edildiği bu çalışmada halk bilimci Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Kutlu’nun birlikte çalıştığı birçok yönetmen olup bu çalışma Ertuğrul Karşlıoğlu’nun *Fırat’ın Türkü*sü (1991) ile Daver Atabey’in *Kaf Dağının Ardı Asya* (2001) adlı dizi belgesellerle sınırlandırılmıştır. Amaçlı örneklem kullanılmıştır. Çalışma, birinci bölüm olarak ifade edilen giriş bölümü dâhil dört bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde kavramsal çerçeveye, üçüncü bölümde Kutlu’nun biyografisine, danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı belgesellere, etnografik belgesel konusundaki görüşlerine yer verilmiştir. Dördüncü bölümde Kutlu’nun danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı etnografik belgeseller, “anlatı yapısı, sinematografik özellikler ve etnografik unsurlar” kategorileri açısından incelenmiştir. Araştırmada etnografik belgesel çekimlerinde halk bilimcilerin danışman olarak yer almasının, belgeselin kültürel derinliğini artırdığı ve topluma dair inceliklerin daha doğru şekilde aktarılmasını sağladığı tespit edilmiştir. Belgesel çekiminde yönetmen ile etnoloğun kendi rol ve sınırlarının olduğu ve bunların aşılması gerektiği vurgulanmıştır. Her iki yönetmenin benzer sinematografik dile sahip olmakla birlikte anlatı yapısı konusunda farklı yöntemleri benimsediği görülmektedir. Etnografik çözümlemede Karşlıoğlu ve Atabey’in belgesellerinin öznesinin “gelenek” olduğu, Şamanizm ile ilişkili olarak “ateş, su, taş, ağaç, demir ve atalar kültürü” ritüellerin odak noktasını teşkil ettiği, İslamiyet önce ve sonrası Türk inancı ve yaşayışının birlikte sunulduğu, örneklendirilen coğrafyanın Orta Asya ve Anadolu olduğu belirlenmiştir. Kutlu’nun danışmanlık yaptığı belgesellere katkısının “görsel kültür ve göçer kültür” odaklı akademik çalışmalarıyla birebir uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

Bilim Kodu	: 41210
Anahtar Kelimeler	: Etnografik Belgesel, Halk Bilimi, Ertuğrul Karşlıoğlu, Daver Atabey, M. Muhtar Kutlu
Sayfa Adedi	: 223
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Nuray Hilal TUĞAN

THE ROLE OF THE FOLKLORIST IN ETHNOGRAPHIC DOCUMENTARY

(M.Sc. Thesis)

Emine ÇAKIR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

November 2024

ABSTRACT

Ethnographic documentary, which analyses the lifestyles, traditions, rituals, beliefs and social structure of societies in depth and aims to convey cultural reality to the audience in the most accurate and sincere way, is defined as the documentary of culture. The cooperation and expertise of different disciplines may be needed in documentary filming. This study titled 'The Role of Folklorist in Ethnographic Documentary' focuses on the contribution of folklorist who acts as a consultant and text writer to ethnographic documentaries. In the study, it is aimed to answer the questions of 'why the consultancy of the ethnologist is used in the shooting of the ethnographic documentary genre, how the ethnologist interacts with the director while consulting and copywriting, how the folklorist defines the ethnographic documentary, whether the same ethnologist working with different directors affects the content of the ethnographic documentary, how the work of the folklorist in the field or at the desk affects the ethnographic documentary, and what are the ethical issues to be considered in ethnographic documentary consultancy'. In this study, in which a qualitative research design was preferred, semi-structured interviews were conducted with folklorist Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu. Kutlu has worked with many directors, and this study is limited to the documentaries of Ertuğrul Karslıoğlu's *Euphrates' Song* (1991) and Daver Atabey's series of documentaries titled *Asia Behind the Kaf Mountain* (2001). The study consists of four chapters, including the introduction as the first chapter. While the second part describes the conceptual framework, the third part tells about Kutlu's biography, the documentaries he has worked as a consultant and copywriter, and his views on ethnographic documentaries. In the fourth chapter, the ethnographic documentaries that Kutlu worked as a consultant and copywriter were analyzed in terms of 'narrative structure, cinematographic features and ethnographic elements'. In the research, it was found that the involvement of folklorists as consultants in ethnographic documentary filming increases the cultural depth of the documentary and enables the subtleties of the society to be conveyed more accurately. It was emphasized that the director and ethnologist have their own roles and limits in documentary filming and that these should not be exceeded. Although both directors have similar cinematographic language, it is seen that they adopt different methods in terms of narrative structure. In the ethnographic analysis, it has been identified that the subject of all of Karslıoğlu and Atabey's documentaries is 'tradition', rituals related to Shamanism such as 'fire, water, stone, tree, iron and the cult of ancestors' constitute the focal point, Turkish beliefs and life before and after Islam are presented together, and the geography exemplified is Central Asia and Anatolia. It has been found that Kutlu's contribution to the documentaries he consulted is in line with his academic studies focused on 'visual culture and nomadic culture'.

Science Code : 41210
Key Words : Ethnographic Documentary, Folklore, Ertuğrul Karslıoğlu,
Daver Atabey, M. Muhtar Kutlu
Page Number : 223
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Nuray Hilal TUĞAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLERİN LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ.....	1
2. ETNOLOJİ VE ETNOGRAFİK BELGESEL	9
2.1. Etnoloji ve Etnografya.....	11
2.2. Halk Bilimi (Folklor).....	13
2.3. Belgesel Sinema	17
2.3.1. Belgesel Sinemada Türler.....	23
2.3.2. Etnografik Belgesel ve Halk Bilimi (Folklor).....	28
2.3.3. Türkiye’de Etnografik Belgesel Çalışmaları	40
3. ETNOGRAF VE ETNOGRAFİK BELGESEL İLİŞKİSİ.....	47
3.1. Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu’nun Biyografisi, Metin Yazarlığı ve Danışmanlık Yaptığı Belgeseller	47
3.2. Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu’nun Etnografik Belgesel Konusundaki Görüşleri	52
3.2.1. Görsel Kültür, Etno-Fotoğraf ve Etnografik Belgesel.....	53
3.2.2. Kurgu, Canlandırma ve Gerçeklik Eşiğinde Etnografik Belgesel.....	63
3.2.3. Çatışmak ve Uzlaşmak: Yönetmen ve Danışmanın Benzer ve Farklı Kaygılara Sahip Olması	67
3.2.4. Etnolog Gözünden Etnografik Belgesel	76
3.2.5. Aynı İpte Yürümek: Etik ve Estetik.....	81
3.2.6. Yerli Katılımı: Özneden Kültüre Kültürden Etnografik Belgesele.....	85
3.2.7. Sine-etnografi: Antropolog İsterse Her Film Antropolojiktir	86

3.2.8. Gözlemci ve Katılımlı Gözlemci Olmak ya da Uzun Süre “Orada” Kalmak	89
3.2.9. Sınırını ya da Haddini Bilmek	98
3.2.10. Somut Olmayan Kültürel Miras ve Etnografik Belgesel.....	100
4. ETNOGRAFİK BELGESEL İNCELEMELERİ	111
4.1. Anlatı Yapısı ve Sinematografi	111
4.2. Ertuğrul Karşlıoğlu ve Yönetmenliğini Yaptığı <i>Fırat’ın Türküsü</i> Belgeseli	115
4.2.1. <i>Fırat’ın Türküsü</i> ve Anlatı Yapısı	119
4.2.2. <i>Fırat’ın Türküsü</i> ve Sinematografi	124
4.2.3. <i>Fırat’ın Türküsü</i> Belgeselinde Etnografik Unsurlar.....	133
4.3. Daver Atabey ve <i>Kaf Dağının Ardı Asya (2021)</i> Belgeseli	163
4.3.1. <i>Kaf Dağının Ardı Asya</i> ve Anlatı Yapısı	167
4.3.2. <i>Kaf Dağının Ardı Asya</i> ve Sinematografi	174
4.3.3. <i>Kaf Dağının Ardı Asya</i> ’da Etnografik Unsurlar	182
4.3.3.1. <i>Bozkırın Sesi</i>	182
4.3.3.2. <i>Anadolu Düğünleri</i>	189
5. SONUÇ	199
KAYNAKLAR.....	211
EKLER.....	217
EK-1. A 24.04.2024 Tarihinde “Araştırma Kod No: 2024/195” ile Etik Görüşme İzni Kabul Edilen ve Kaynak Kişi Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu ile 5 Mart 2024 ve 11 Haziran 2024 Tarihinde Yapılan Görüşmelerde Sorulan Sorular	217
EK-2. Genç Fırat Gazete Haberi	222
ÖZ GEÇMİŞ	223

GÖRSELLERİN LİSTESİ

Görsel	Sayfa
Görsel 4.1. İndirme tekniğiyle kesme ve geçiş	122
Görsel 4.2. Üst açı.....	122
Görsel 4.3. Alt açı.....	122
Görsel 4.4. <i>Fırat'ın Türküsü</i> belgeselinde dört mevsim (kış, ilkbahar, yaz, sonbahar).....	123
Görsel 4.5. Yüz plan.....	125
Görsel 4.6. Yakın plan	126
Görsel 4.7. Omuz plan	126
Görsel 4.8. Bel plan.....	126
Görsel 4.9. Boy plan	127
Görsel 4.10. Diz plan	127
Görsel 4.11. Orta Plan.....	127
Görsel 4.12. Gölge plan	128
Görsel 4.13. Çerçevelemede aynanın kullanılması	128
Görsel 4.14. Sırasıyla geniş plan, orta plan ve yakın plan	129
Görsel 4.15. Geniş plan.....	129
Görsel 4.16. Ana ışık kaynağı, gündüz çekimi	130
Görsel 4.17. Rembrandt aydınlatma tekniği	130
Görsel 4.18. Dış mekân ışık	132
Görsel 4.19. İç mekân ışık.....	132
Görsel 4.20. <i>Fırat'ın Türküsünde</i> katılımcı gözlemci halk bilimci Dr. M. Muhtar Kutlu (boynunda fotoğraf makinası olan kişi).....	134
Görsel 4.21. Girlevik Çağlayanı.....	134
Görsel 4.22. <i>Halk tarımı</i> geleneksel ve modern yöntemlerle fasulye hasadı.....	135
Görsel 4.23. <i>El sanatı</i> geleneksel ve modern yöntemlerle bakır işleme	135

Görsel	Sayfa
Görsel 4.24. Geleneksel alet çıkırık	136
Görsel 4.25. Geleneksel giysi ehram.....	136
Görsel 4.26. Olta ile balık tutan çocuklar	136
Görsel 4.27. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türmenlere ait koç başlı mezartaşları	137
Görsel 4.28. Koyun sürüleri ve göç	138
Görsel 4.29. Feribotla koyunların taşınması	138
Görsel 4.30. Şavak yarı göçerlerinin çadırları	139
Görsel 4.31. Çobanın koyunlarla iletişimi	139
Görsel 4.32. Şavaklarda bab geleneği	140
Görsel 4.33. Koyunun derisinden tuluk yapımı	140
Görsel 4.34. Tulukun bitkilerden elde edilen tozla boyanması	141
Görsel 4.35. <i>Ritüel</i> , koç katımı esnasında koçların boyanması ve sünnet çocuğunun koça bindirilmesi	142
Görsel 4.36. Bereket ritüeli sırık ya da rakaço oyunu.....	142
Görsel 4.37. El sanatı, yün tiftiklenmesi ve halı dokurken aynanın kullanılması....	143
Görsel 4.38. Halı dokuma geleneği ve halı motifleri	143
Görsel 4.39. Taş işçiliği ve geleneksel motifler	143
Görsel 4.40. Geleneksel bir yöntem dama lov çekilmesi.....	144
Görsel 4.41. Halı dokuduktan sonra el değirmeninde buğday çeken kadınlar.....	145
Görsel 4.42. Yönetmen Ertuğrul Karşlıoğlu'nun tandır başında Emine Bibi ile görüşmesi	146
Görsel 4.43. Tandır için tagarın hazırlanması	146
Görsel 4.44. Tandır başında erkeğin kalem tutması kadının nakış işlemesi	147
Görsel 4.45. Kırgöz Pınarının imece usülle temizlenmesi	147
Görsel 4.46. <i>Haztaşı</i>	148
Görsel 4.47. Haztaşı için kurban kesilmesi	148

Görsel	Sayfa
Görsel 4.48. Kemaliye halk mimarisi	149
Görsel 4.49. Taştan ev yapan ustalar.....	150
Görsel 4.50. Yemeni ustası Nurettin Usta	150
Görsel 4.51. Demirci Mustafa Usta.....	151
Görsel 4.52. Geleneksel mimaride kapı tokmakları.....	151
Görsel 4.53. Misafirlik kültürü ve kahve	152
Görsel 4.54. Kapı önü komşuluk kültürü	152
Görsel 4.55. Akşam vakti el değirmeni kullanan kadınların mani türkü söyleyerek eğlenmesi	153
Görsel 4.56. Halk mimarisinde çinko	153
Görsel 4.57. Halk mutfağı, evin bahçesinde cevizli sucuk (orcik) yapımı	154
Görsel 4.58. Halk mimarisi değirmen ve değirmende un yapımı	155
Görsel 4.59. Yazın bitimi güzün başlamasının ateş yakılarak duyurulması, cılbanın küreğinin bu ateşte yakılması	156
Görsel 4.60. Eğinde güz düğünü geleneksel kıyafetler ve halk oyunları.....	157
Görsel 4.61. <i>Kaf Dağının Ardı Asya</i> açılış ve kapanış jeneriği.....	169
Görsel 4.62. Üst açılı-Anadolu Düğünleri	172
Görsel 4.63. Alt açılı-Anadolu Düğünleri	172
Görsel 4.64. Şamanizm ve resim	173
Görsel 4.65. Şamanizm ve fotoğraf.....	174
Görsel 4.66. Anne ve çocuğun ritüeli birlikte seyretmesi	174
Görsel 4.67. Bindirme karartma tekniği ile geçiş (Jenerik)	175
Görsel 4.68. Göz Hızası Çekim-Anadolu Düğünleri	176
Görsel 4.69. Çerçeve plan-Anadolu Düğünleri.....	176
Görsel 4.70. Geniş plan-Bozkırın Sesi.....	177
Görsel 4.71. Boy plan-Bozkırın Sesi	177

Görsel	Sayfa
Görsel 4.72. Omuz plan- <i>Bozkırın Sesi</i>	177
Görsel 4.73. Bel plan- <i>Anadolu Düğünleri</i>	178
Görsel 4.74. Diz plan- <i>Bozkırın Sesi</i>	178
Görsel 4.75. Orta plan- <i>Bozkırın Sesi</i>	178
Görsel 4.76. Orta plan- <i>Anadolu Düğünleri</i>	178
Görsel 4.77. Yüz plan.....	179
Görsel 4.78. Yakın plan.....	179
Görsel 4.79. Amors plan- <i>Bozkırın Sesi</i>	180
Görsel 4.80. Amors plan- <i>Anadolu Düğünleri</i>	180
Görsel 4.81. Ana ışık kaynağı	180
Görsel 4.82. Mum ışığı aydınlatma- <i>Anadolu Düğünleri</i>	181
Görsel 4.83. Lamba ışığı aydınlatma- <i>Bozkırın Sesi</i>	181
Görsel 4.84. Işık kaynağı olarak ateş	181
Görsel 4.85. Rembrandt aydınlatma- <i>Bozkırın Sesi</i>	182
Görsel 4.86. Ters ışık- <i>Anadolu Düğünleri</i>	182
Görsel 4.87. Şaman duası	183
Görsel 4.88. Yerel giysiler.....	184
Görsel 4.89. Şaman ayini ve ilahiler	184
Görsel 4.90. Kansız kurban ritüeli ve ateş	185
Görsel 4.91. Ağaç ve atalar kültü	185
Görsel 4.92. Kadın şaman	186
Görsel 4.93. Kanlı kurban ritüeli	188
Görsel 4.94. Kuşaklararası aktarım.....	188
Görsel 4.95. Keşkek yemeği	190
Görsel 4.96. Kıl çadır kurulması	191
Görsel 4.97. Düğün bayrağının taşınması	191

Görsel	Sayfa
Görsel 4.98. Sıkma ve ezik kapma.....	193
Görsel 4.99. Düğün ve Köy Seyirlik.....	193
Görsel 4.100. Gelin ağlatma ve kına.....	194
Görsel 4.101. Damat traşı	194
Görsel 4.102. Duvak kapama geleneği	194
Görsel 4.103. Yol kesme âdeti.....	195
Görsel 4.104. Gelinin kucağına erkek çocuk verme	195
Görsel 4.105. Damadın damdan çömlek atması.....	196
Görsel 4.106. Geline ayna tutma.....	196

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
akt.	Aktaran
bak.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
DTCF	Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi
Ed.	Editör
ES	Etnografik Sinema
Fr.	Fransızca
Haz.	Hazırlayan
KEMAV	Kemaliye Kültür ve Kalkınma Vakfı
mm.	Milimetre
Prof. Dr.	Profesör Doktor
S.	Sayı
SOKÜM	Somut Olmayan Kültürel Miras
ssy	Sayfa Sayısı Yok
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜBİKAM	Türkiye Bilimsel Kültürel ve Stratejik Araştırmalar Merkezi
UNDP	Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı
UNESCO	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri
vs.	ve saire
WHO	Dünya Sağlık Örgütü

TEŞEKKÜR

Tez yazım sürecinde deneyim ve tecrübelerini paylaşan rehberliği ve manevi destekleri için kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan’a, tez savunma sürecinde yapıcı eleştirilerde bulunarak eksiklerini görmemi sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Filiz Erdemir Göze’ye ve Dr. Öğr. Üyesi Sena Coşkun’a, tezin redaksiyonunu yapan kıymetli meslektaşım Dr. Kadirhan Özdemir’e,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nde tezsiz ve tezli yüksek lisans döneminde ders aldığım kıymetli hocalarıma, eğitim hayatımda üzerimde emeği geçen tüm hocalarıma,

Yıllardır ilmek ilmek dokuduğu “görsel kültür ve göçer kültür” ile ilgili bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, öğrencisi olmakla gurur duyduğum saygıdeğer hocam Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu’ya,

Maddi ve manevi desteklerini her zaman hissettiğim sevgili babam Mustafa Çakır ve sevgili annem Nuriye Çakır’a, aileme ve arkadaşlarıma müteşekkirim.

1. GİRİŞ

Etnografik belgesel yapımında halk bilimcinin rolünü derinlemesine ele alan ve etnografik belgeselle halk bilimi arasındaki tarihsel ve kavramsal ilişkiyi inceleyen bu çalışmanın konusu “etnografik belgeselde halk bilimcinin rolü”dür. Sinema tarihinde etnografik belgesel örnekleri incelendiğinde etnografik amaçla çekilmemelerine rağmen, içerdikleri yerel ve kültürel unsurlar nedeniyle bunların etnografik unsurlar barındırdığı söylenebilir. Bu durum, etnografinin kültürel kayıt oluşturma amacı doğrultusunda gelişen ve evrilen bir bilim dalı olduğunu göstermektedir. Halk bilimcinin etnografik belgesel üzerindeki rolü, kültürel bir aktarım ve koruma görevini üstlenmesi ile daha da belirgin hâle gelmiştir.

Etnografik kavramı etimolojik olarak etnoloji sözcüğü ile aynı kökenden türetilmiş olup “öteki halk” anlamına gelen *ethno* ile yazma, çizme anlamına gelen *graph* ve bilim anlamına gelen *loji* sözcükleriyle ilişkilidir. Kavim, budun ve halk sözcüklerinden kastedilen etnostur. Farklı kavimlere ait toplulukların kültürlerini incelemek amacıyla ortaya çıkan, günümüzde başlı başına bir disiplin olan ve *folklor* olarak nitelenen bu araştırma alanının kapsamı ve tanımı zamanla değişmiştir.

Latince “ethnos” yani ırk veya kavim ve “logia” yani teori veya bilim sözcüklerinin birleşmesinden oluşan etnoloji, Türkçe literatürde “ırkiyat”, “budunbilim” ve “halkbilim” olarak da kullanılmıştır (Emiroğlu ve Aydın, 2020: 393). İnsanı konu alan bilimlerden biri olan etnoloji, özellikle ilkel diye nitelenen halkları ve onların kültürlerini inceler (Örnek, 2017: 80). Fakat günümüzde etnolojinin sadece uzaklardaki “ilkel”i değil, “içimizdeki ötekine” odaklandığı görülmektedir. “Etnografya, kültürü betimsel olarak ele alır. Gözlem altında tutulabilecek şeyleri ayrıntılarla kaydeder. Tek bir kültürü ayrıntılı olarak inceler. Etnologlar, etnografların elde ettiği verileri kullanırlar” (Tezcan, 2008: 3). “Etnografya, halkın yaşayış tarzını tipik iptidaî unsurlara inerek bütün teferruatıyla tasvir eder. Konusu halkın maddi kültürüdür” (Koşay, 1974: 43). İlk dönem çalışmalarında etnograf, gidip gördüğü yerlerde uzun süre yaşamış farklı kültürlerle ait notları yazarak, çizerek ve fotoğraf çekerek kayıt altına almıştır. Özellikle 19. yüzyıldaki teknolojik gelişmelere bağlı olarak sinema alanındaki icat ve keşiflerle birlikte farklı toplulukların kültürlerine duyulan merak ve onlara ait maddi ve manevi unsurların belgelenme ve paylaşılma isteği, belgesel sinema türü içinde etnografik belgesel türünü ortaya çıkarmıştır. “Öteki

halk” olarak nitelenen topluluklara ait gelenek ve ritüeller, giyim kuşam âdetleri, dans, müzik ve eğlence anlayışları, yeme-içme alışkanlıkları, doğum evlenme ölüm törenleri gibi daha birçok yerele ait kültürel unsurların fotoğraf ve sinemanın imkânlarıyla belgelendiği görülmektedir.

Gerçek olayları, kişi ve mekânları, olguları konu alan ve bunları seyirciye tarafsız bir şekilde açıklayıcı veya eğitici bir şekilde sunmayı amaçlayan bir film türü olan belgesel, kurmaca unsurlardan ziyade gerçekçi bir anlatıma sahiptir ve gözlem, katılımlı gözlem, röportaj, arşiv görüntüleri ve araştırma gibi yöntemlere başvurur. Bu minvalde belgeselin niteliği toplumsal, tarihî ve doğa ile ilgili olayları, insanın yaşayışının çeşitli yönlerini detaylı bir biçimde aktararak seyirciyi bilgilendirerek farkındalık yaratan film türü olarak açıklanabilir.

Tarihî belgesel, doğa belgeseli, biyografik belgesel, etnografik belgesel, dijital belgesel, gözlemci belgesel, katılımcı belgesel ve propaganda belgesel gibi türlere ayrılan belgeselin birçok alt kategorisi mevcuttur. Bu çalışmada belgesel türlerinden etnografik belgesel türü örneklendirilerek incelenmiştir.

Etnografik belgesel, belirli bir topluluğun veya kültürün yaşam tarzını, gelenek ve göreneklerini, ritüel ve inançlarını, kısaca günlük yaşantıyı belgelemeyi amaçlayan belgesel türü olup seyirciye topluma ait kültürel dinamiklerin içeriden bir bakışla ele alınmasını sağlar. M. Kutlu, etnografik belgeselin belgesel film olma özelliğiyle beraber etnografyadan aldığı çalışma disiplinine özgü yöntem ve tekniklerle alanda konu edildiği kültürü aktardığını ifade eder. Ona göre kültür ki; toplumların, yaşam biçimlerini, düşünüş şekillerini; maddi manevi tüm öğelerini içerir (05.12.2024)

Etnografik belgeselde incelenen kültürü anlamak ve yorumlamak için o kültürü yakından gözlemlemek ya da bizzat katılımcı olmak, sahada uzun süre kalmak ve insanlarla samimi ilişkiler geliştirmek gerekir.

Türkiye’de etnografik belgesel denildiğinde akla ilk gelen Süha Arın, Ertuğrul Karşlıoğlu ve Daver Atabey gibi isimlerdir. “Kültürün belgeseli” olarak nitelenen etnografik belgeselde yönetmenlerin kimi zaman ilgili konu için uzman danışmanlığına başvurduğu görülmektedir. Etnografik belgesel türü kapsamında başvuru alan uzmanlardan biri de etnolog ya da halk bilimcidir. Sinematografinin her türlü teknik ve teori bilgisine hâkim, ancak çalışılacak alanın kültürel koduna ve birikimine yabancı olan yönetmenler -istisnai olarak bazı yönetmenler kültüre vakıf

olabilir ya da etnografik donanıma sahip olabilir- için bir halk bilimcinin danışmanlığına başvurmak “kimin ya da neyin, neden, nasıl, ne zaman, nerede” çekileceği konusunda yönetmene yol göstermekte, aynı zamanda belgeselin niteliğini yükselterek, belgeselin etnografik içeriğine hayati katkılar sunmaktadır. Belgeleyerek gerçeği kaydetme ve paylaşma amacı taşıyan yönetmen için bu danışmanlık çok önemlidir. Bu açıdan yönetmenle etnoloğun nasıl bir iş birliği içinde olduğunu çözümlemek gerekir. Çalışmada etnografik belgesel çekiminde yönetmenle birlikte çalışan, belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı yapan halk bilimcinin etki ve katkısını belirlemek amacıyla şu soruları yanıtlamak amaçlanmıştır:

1. Etnografik belgeselde etnoloğun danışmanlığına neden başvurulur?
2. Etnolog, danışmanlık ve metin yazarlığı yaparken yönetmenle nasıl bir etkileşim içindedir?
3. Etnoloğa göre etnografik belgesel nedir?
4. Aynı etnoloğun farklı yönetmenlerle çalışması etnografik belgeselin içeriğini etkiler mi, etkilerse nasıl etkiler?
5. Etnoloğun alanda/sahada ya da masa başında çalışması etnografik belgeselin içeriğini nasıl etkiler?
6. Bir etnoloğun etnografik belgesel danışmanlığında dikkat etmesi gereken etik hususlar nelerdir?

Çalışma giriş mahiyetindeki birinci bölüm dâhil dört ana bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm kavramsal çerçeveyi oluşturmakta olup burada “etnoloji, etnografya, halk bilimi¹” kavramları açıklanmış, sonrasında belgesel sinema özelinde “belgesel sinemada türler, etnografik belgesel ve halk bilimi ilişkisi, Türkiye’de etnografik belgesel ile ilgili çalışmalar” hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölümdeki literatür incelendiğinde etnografik belgesel türü özelinde yönetmen-etnolog ilişkisine doğrudan odaklanan herhangi bir çalışmanın ele alınmadığı görülmüştür.

“Etnograf ve Etnografik Belgesel İlişkisi” adlı üçüncü bölümde Ertuğrul Karşoğlu’nun *Fırat’ın Türküsü* (1991) belgeseli ile Daver Atabey’in *Kaf Dağının Ardı Asya* (2001) adlı seri belgesellerine danışmanlık ve metin yazarlığı yapan halk

¹ TDK’ye göre “halk bilimi” olarak yazılması gereken kelimenin birçok kaynakta halkbilimi olarak yazıldığı görülmektedir. Çalışmada doğrudan alıntılarda bu yazıma müdahale edilmemiş, genel yazımda ise halk bilimi ifadesi kullanılmıştır.

bilimci akademisyen Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu'nun etnografik belgesel konusundaki görüşlerine yer verilmiştir.

Bu bölümde öncelikle Kutlu'nun "biyografisi, metin yazarlığı ve danışmanlık yaptığı belgeseller" hakkında bilgi verilmiş, sonrasında Kutlu'nun yönetmenlerle çalışırken kazandığı deneyim ve tecrübeleri incelenmiştir. "Halk bilimci etnografik belgeseli nasıl tanımlar, kurgu ve gerçeklik konusunda ne düşünür, yönetmenlerle yaşadığı uzlaşma ve çatışma nedir, etnografik belgeselde etik ve estetik ne anlama gelir, alanda olmak ve sınırını bilmek ne anlama gelir, somut olmayan kültürel miras ile etnografik belgesel arasındaki ilişki nedir?" gibi sorular bu bölümde yanıtlanmıştır.

Etnografik belgesel üzerine yapılan çalışmalarda daha ziyade yönetmenlerle görüşüldüğü, halk bilimcilerin etkisinin ne olduğunun göz ardı edildiği belirlenmiştir. Etnografik içerikli belgeselerde yönetmenle halk bilimcinin ilişkisinin derinlemesine sorgulanması çalışmanın özgünlüğüdür. Bu kapsamda pek çok etnografik belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı yapan ve alanında uzman olan halk bilimci Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu ile görüşülmüş, bu konudaki deneyim ve tecrübeleri kayıt altına alınmıştır.

Nitel bir araştırma tasarımının tercih edildiği tez çalışmasının çözümleme kısmında yarı yapılandırılmış mülakat tekniği kullanılmıştır. Araştırma için 24.04.2024 tarihinde "Araştırma Kod No: 2024/195" ile etik görüşme izni alınmıştır. Bu kapsamda kaynak kişi M. Muhtar Kutlu ile üç kere yüz yüze ve belli aralıklarla telefonla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler video ve ses kaydına alınmıştır. Görüşme soruları ekte verilmiştir. Eklerde ayrıca Kutlu'nun 1990'lı yıllarda *Fırat'ın Türküsü* belgeseline dair *Genç Fırat* gazetesine verdiği röportaj da bulunmaktadır.

"Etnografik Belgesel İncelemeleri" başlıklı dördüncü bölümde ise genel olarak "anlatı yapısı ve sinematografi" hakkında bilgi verildikten sonra Ertuğrul Karslıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* belgeseli ile Daver Atabey'in *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeseli "anlatı yapısı, sinematografi ve etnografik unsurlar" kategorileri başlığı altında incelenmiştir. Etnografik unsurlar, belgeselden seçilen görsellerle desteklenmiştir. Daver Atabey'in yönetmenliğini yaptığı *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeseline internet ortamından erişilmiş, Ertuğrul Karslıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* adlı belgeseli ise M. Muhtar Kutlu aracılığı ile Ertuğrul Karslıoğlu'nun bizzat kendisinden temin edilmiştir. Söz konusu belgeseller dizi belgesel niteliğindedir.

Ertuğrul Karşlıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* belgeseli “anlatı yapısı, sinematografik ve etnografik analiz” kategorileri başlıkları altında ele alınmıştır. İlgili bölümler belgeselden görsel örnekler ve üst sesin konuşmalarıyla desteklenmiştir.

Kutlu, 1990-1991’de Ertuğrul Karşlıoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı ve sekiz bölümden oluşan *Fırat'ın Türküsü* adlı dizi belgeselin 3. ve 4. bölümlerine katkı sağlamıştır bu nedenle çalışmada sadece bu iki bölüm incelenmiştir. Yönetmenliğini Daver Atabey’in yaptığı ve 2001 yılında çekilen, altı bölümden oluşan “1. Bozkırın Sesi, 2. Asya’nın Gelinleri, 3. Zamana Göçenler, 4. Men Bahar Gızıyam, 5. Anadolu Düğünleri, 6. Göç Yolunun Yolcuları” adlı belgesellere yer verilmiştir. Bu seri belgesellerden *Bozkırın Sesi* ve *Anadolu Düğünleri*, “anlatı yapısı, sinematografi ve etnografik” açıdan ele incelenmiştir. Bu iki bölümün seçilmesinde *Bozkırın Sesi*’nin Orta Asya’da, *Anadolu Düğünleri* ise Anadolu’da çekilmiş olması belirleyici olmuştur. Karşlıoğlu ve Atabey’den ikişer bölüm seçilmiştir.

Daver Atabey’in bu belgeselleri 2000’li yılların başında çekmiş olması teknolojik anlamda da belgesellerin biçim ve içeriğine katkı sağlamıştır. Kutlu, Atabey’in bu belgesellerine danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı süreçten bahsederken alana çıkmadan aylarca masabaşı çalıştığını sonrasında alanda bizzat bulunarak uzmanlaştığını vurgular.

Literatür taramasında sinema özelinde belgesel türü ile ilgili birçok çalışmanın ele alındığı görülmüştür. Fakat etnografik belgeselle ilgili çalışmaların bir elin parmağını geçmeyecek kadar az olduğu ve mevcut çalışmaların ise benzer yaklaşım ve kuramlarla incelendiği anlaşılmaktadır. Bu çalışmalardan bazıları şunlardır:

Gülsemi Aygöl Alan’ın 2005’te yayımlanan “Sinema ve Antropoloji Etnografik Veri İçeren Belgeseller Örnek Üç Belgesel Film İncelemesi” adlı yüksek lisans tezinde üç yönetmenin belgeseli incelenmiş, her yönetmenle ayrı ayrı görüşülmüş, filmler, Karl Heider’in şematik sunumuna göre ele alınmıştır.

2009 yılında Özlem Karasu tarafından yazılan “Kültürün Aktarılmasında Etnografik Belgesel” adlı yüksek lisans tezinde etnografik belgeselin kültür aktarımındaki işlevi beş etnografik belgesel üzerinden Karl G. Heider’in etnografik şemasına göre incelenmiştir.

2010 yılında Bilgen İnce tarafından yazılan “Belgesel Sinemada Etnografik Yaklaşımlar” adlı yüksek lisans tezinde kültürel antropoloji kavramına dikkat çekilmekte ve Jean Rouch’un kuramsallaştırdığı yöntemlerin belgesel filmin biçimsel ve içeriksel yapısını nasıl etkilediğini yanıtlanmaktadır.

2018 yılında Tayfun Belet tarafından yayımlanan “Türkiye’de Belgesel Sinema ve Türk Belgeselciliğinde Ertuğrul Karşlıoğlu Belgesellerinin Yeri ve Önemi” adlı yüksek lisans tezinde çalışmalarıyla kendi sinema ekolünü meydana getiren yönetmen Ertuğrul Karşlıoğlu’nun belgesel sinemacılığı ele alınmıştır. Bu çalışmanın Ertuğrul Karşlıoğlu ile ilgili olması ayrıca önemlidir. Belet, tezinde *Keçenin Teri* ve *Suyla Gelen Kültür* belgesellerini örnek olarak seçmiştir. Bu çalışmada ise Belet’ten farklı olarak Karşlıoğlu’nun *Fırat’ın Türküsü* belgeseli ele alınmıştır.

2019 yılında Mert Kaplan tarafından yazılan “Belgesel ve Etnik Kimlik İlişkisi: 2000 Sonrası Türk Etnografik Belgesel Sinemasında Etnik Kimlik Olgusu” adlı yüksek lisans çalışmasında altı belgesel seçilmiş ve bunlar Karl G. Heider’in etnografik film şemasından istifade edilerek çözümlenmiştir.

2019’da Serap Duman İnce tarafından yazılan “Kültürel Antropoloji Bağlamında Etnografik Alan Araştırması ve Etnografik Bir Film Uygulaması: Yaşam Ağacı Film Çalışması” adlı sanatta yeterlilik çalışmasında sosyal/kültürel antropolojik bağlamda etnografik bir alan araştırması gerçekleştirilmiş, değişmekte ve kaybolmakta olduğu saptanan fındık kültürünün değeri Clifford Geertz’in savunduğu yorumsamacı yaklaşımla ele alınmıştır.

2023 yılında Simge Nur Babalık tarafından yazılan “Kültürel Hafızanın Hatırlatıcısı Olarak Etnografik Türk Belgeselleri” adlı yüksek lisans tezinde etnografik ve kültürel öğeler seçilen yedi belgesel film üzerinden Karl G. Heider’in etnografik film çözümleme şemasına göre incelenmiştir.

Mevcut çalışmalarda belgesel ve halk bilimi ilişkisine doğrudan değinen kişi ise Remziye Köse Özelçi’dir. “Belgesel Film Çalışmalarında Halkbilimi Eğitiminin Önemi ve Gerekliliği Üzerine Bir Değerlendirme” (2020) ve “Belgeselsiz Halkbilimi, Halkbilimsiz Belgesel Olabilir mi?” (2021) adlı makalelerinde yazar, özellikle yönetmenlerin halk bilimcilerle iş birliği yapması gerektiğini vurgulamaktadır. Onun tespiti, bu çalışmanın konusuyla doğrudan ilişkilidir. Köse Özelçi’nin işaret ettiği bu durum, tez çalışmasıyla derinlemesine örneklendirilerek ortaya konmuştur.

Literatürden hareketle etnografik belgeselle ilgili mevcut çalışmaların özellikle radyo televizyon ve sinema bölümlerinde ele alındığı ve bu çalışmalarda etnografik belgesel konusunun genellikle Karl G. Heider'in etnografik belgesel çözümleme şemasına göre incelendiği ya da yönetmelerin görüşlerine yer verildiği anlaşılmaktadır.

Mevcut çalışmalarda yönetmenin birlikte çalıştığı ve ekibin bir parçası olan, belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı yaparak katkı sağlayan etnoloğun rolünün ne olduğu derinlemesine daha önce sorgulanmamıştır. Etnografik içerikli her belgeselde etnoloğun danışmanlığına başvurulmamaktadır, zira etnolog olup da etnografik belgesellere danışmanlık yapabilecek nitelikte etnolog sayısı da azdır. Türkiye’de bu konuda akla ilk gelen uzman kişilerden biri halk bilimci Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu’dur. Kutlu, akademik kimliği ile üniversitede açtığı, adını ve içeriğini kendi oluşturduğu “Anadolu Göçer Kültürü” ve “Görsel Halkbilimi/Etnografi” derslerinde bu konudaki bilgi ve birikimlerini yıllardır üniversitedeki öğrencilerine aktarmaya devam etmektedir.

Kutlu’nun danışmanlık yaptığı belgesellerdeki konular ile uzmanlık alanının birebir uyumlu olduğu görülmektedir. Kutlu’nun göçer ve görsel kültürün gerek fotoğrafla gerek belgeselle kaydedilmesi ve aktarılmasına yönelik farkındalık ve vurgusu, onun meseleye somut olmayan kültürel mirasın koruma perspektifiyle yaklaştığını göstermektedir.

Gelenek ve ritüellerin aktarılmasında sözlü ve yazılı kaynaklar kadar önemli olan bir başka unsur, görsel kaynaklardır. Geleneğe ait kültürel unsurların uzun uzadıya tasvir edildiği yazılı metinler, fotoğraf ve belgesel sayesinde daha anlaşılır kılınmakta, belgesel türü kültürün kayıt altına alınması ve geleceğe aktarılmasına katkı sağlamaktır.



2. ETNOLOJİ VE ETNOGRAFİK BELGESEL

Avrupalıların kendilerinden başkaları için kullandığı ve “öteki halklar” olarak gördüğü toplumları ve kültürleri öğrenmeye ve tanımaya duydukları merakla ilişkili olarak ortaya çıkan ve antropoloji disiplininin “kültürel antropoloji” alt dalıyla ilgili olan alan etnoloji disiplini 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Kültürsüz bir toplumun olamayacağı düşünüldüğünde ve her kültürün bir başka kültür için yabancı, bir başka ifadeyle öteki olduğu kaçınılmaz gerçeğinden hareketle etnolojinin her dönemde işlevsel bir disiplin olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte “öteki”ne yüklenen anlamın da geçmişten günümüze değişimi söz konusudur. Başlangıçta çerçevesi belirlenmiş etnoloji tanımının günümüze geldikçe mekân ve zaman kavramlarını anlamsal olarak aşındırdığı, bugün toplumsal cinsiyet özelinde bile kadınlık ve erkeklik rollerinin öteki kavramıyla ilişkilendirilerek incelendiği görülmektedir. Bu durumda etnolojik bağlamda “Kim, kimin ötekisidir?” sorusuna verilecek yanıtın da bahsedilen zaman ve mekân kavramıyla ilişkili olarak değişeceği gerçeği vurgulanmalıdır. Örneğin Türkiye’de yaşayan bir Türk için Afrikalı, Kızılderili ya da Eskimo’nun hayatı bilinmeyen bir kültürdür, uzaktır ve ötekidir. Afrikalı ya da Eskimo için de Türk kültürü farklı ve ötekidir.

Kültürlere ait doğum, evlenme, ölüm gibi geçiş törenleri, kutlamalar, festivaller, yeme-içme ve giyim kuşam âdetleri, barınma biçimleri, doğa ve evrenle ilgili uygulamalar gibi daha birçok ritüel ve pratik bakılan yerden “tuhaf” ya da “garip” karşılanabilir. Bu durum saha çalışmasında *yerli olmak* ve *yabancı olmak* ifadeleriyle karşımıza çıkar. Günümüzde sadece uzaktaki ötekini değil, içteki ötekini de içine alan etnoloji, Türkiye özelinde “çingene olmak, Arap olmak, Alevi olmak, Laz olmak ya da erkek-kadın olmak” gibi Ortodoks düşünceden ziyade farklılıkların bir aradalığı anlamına gelen heterodoks kesimi işaret eden bir araştırma alanına evrilmiştir. Ayrıca farklı ve uzak halklara ait kültürlerin öteki olarak görülmesinin tekno-kültürel değişim ve küreselleşme kavramlarıyla değişiminden söz etmek gerekir. Uzakları daha çabuk yakınlaştıran ve merak edilenleri yerinde görmeden de bilinir kılan bu teknolojik değişim, etnolojinin de özneye ve bağlama bakışını değiştirmiştir. Herkesin birbirinin ötekisi olduğu bir dünyada küreselleşmeyle birlikte tek tipleşen bir başka ifadeyle birbiri gibi giyinen, estetik anlamda birbiri gibi görünen, aynı müzikleri dinleyen ya da aynı yemekleri yiyen farklı etnik ya da dinî toplumlar, gruplar, aynı kültür potasında

eriyerek, özgünlüklerini hâkim kültürler karşısında koruyamadıkları için yok olma tehlikesiyle yüzleşmektedir. *Erime potası* farklılıkları ortadan kaldırmaktadır. Küreselleşmeyle birlikte kültürel farklılıklar kaybolma tehlikesiyle karşılaşmakta, bu durum kültürel otantikliğin korunması gerektiğine işaret etmektedir. Aynı zamanda etnolojinin günümüzde sadece uzak kültürlerle değil, toplumun içinde de ötekileştirilen farklı gruplara yöneldiği söylenebilir.

Tarihî olarak öteki halklara duyulan merakın İstanbul'un Türkler tarafından alınması ile Uzak Doğu'ya gidebilmek için yeni yollar bulmak zorunda kalan Avrupalıların Afrika ve Amerika'yı keşfetmesiyle başladığı söylenebilir. Avrupalıların bu yerlere giderken yanlarında göturdükleri seyyahlar, din adaları, tüccarlar ve özellikle de biyolog ve antropolog gibi bilim insanları karşılaştıkları farklı toplulukları yazılı ve görsel olarak kaydetme ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu kaydetme refleksi, hem kendi kültürlerini bu farklı kültürlerden haberdar etmeyi hem de bu farklı kültürlerle kendi kültürlerini karşılaştırmalı incelemek istemenin çıktısı olarak yorumlanabilir.

Teknolojik icatların gelişimiyle birlikte özellikle fotoğraf makinesi ve ardından sinematografinin keşfi, görüntü ve hareketi hapsedme düşüncesi 19. yüzyılda bilimsel araştırmalarda devrim etkisi yaratmıştır. Antropolog ve etnolog, bilinmeyen kültürleri görüntülü olarak kaydederken “Ben de oradaydım, ben de onlarla bir müddet yaşadım” notunu yerlilerle çektiği görüntülü belgelerle vurgular. Etnoloğun dâhil olduğu, sahada uzun süre kalma deneyimini ortaya koyan “katılımlı gözlem yaklaşımı” bu sürecin bir parçası ve ürünüdür. Böylece fotoğraf ve sinematograf ilk dönem antropoloji ve etnoloji çalışmalarında kanıt niteliğinde, malzeme ve veri olarak kullanılmaya başlanır. Sonra başlı başına belgeselin bir türü olarak da nitelenen “etnografik belgesel” ise bu doğal sürecin ürünü ve hatta ilk örnekleri olarak ortaya çıkar.

Etnografik araştırma, “Bu insan kümesinin kültürü nedir?” sorusu üzerine odaklanır (Mutlu, 2017: 115). Kültürün belgeseli olarak nitelenen etnografik belgeseli incelemenden önce, kültür, etnoloji ve halk bilimi kavramlarına göz atmak gerekir. Bu anlamda kültür, bir halkın yiyecek, içecek, giyecek, barınacak, korunacak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç-gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum ve davranış biçimleri, yaşama tarzı diğer bir ifade ile maddi ve

manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tamamı olarak tanımlanabilir (Örnek, 2017: 142).

İnsanın belli bir amaçla meydana getirdiği üretimin tümü olmakla birlikte insanın doğayı üretirken kendi kendisini de üretmesi anlamına gelen kültür, bütün bu üretimin toplamıdır. Bu ürünler vasıtasıyla insanoğlu ilkel doğanın karşısına yepyeni bir doğa, başka bir ifadeyle insansal bir doğa koyar (Hançerlioğlu, 2018: 231-232). Bir kültür için vazgeçilmez kıymetler arz eden unsurlar, diğer bir kültür için hiçbir kıymet taşımayabilir veya teferruat kabul edilebilir. Bu nedenle dünyadaki insan topluluğu sayısınca kültür ve kültür tanımları mevcut olduğu anlaşılmaktadır (Yıldırım, 1998: 37). Farklı kültürlerde olaya ve olguya yüklenen “kıymetli” ya da “kıymetsiz” olma algısının toplumdan topluma değişkenliği, “kültürel görelilik” kavramı ile açıklanabilir. Kültürlerin benzer ya da farklı olmasının nedenleri, etnolog ya da halk bilimcinin başlıca inceleme alanı olup bu durum sözlü, yazılı, görsel, hareketli ve sesli veriler üzerinden irdelenebilir.

2.1. Etnoloji ve Etnografya

Etnoloji sözcüğü Yunanca etnos ve logos sözcüklerinden oluşmuştur. Etnos halk, logos ise bilim demektir. İnsanı konu edinen bilimlerden biri olup, etnoloji özellikle ilkel olarak nitelendirilen halkları ve onların kültürlerini inceler (Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 34). Karşılaştırmalı bir disiplin olan etnolojinin amacı gerek eski ve günümüz toplumları gerekse çağdaş insan toplumları arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri betimlemek; insanlar arasındaki etkileşim, göç, gelişme tarihini yeniden inşa ederek açıklamaktır (Emiroğlu ve Aydın, 2020: 393).

Tezcan (2008: 3) ise etnolojinin eski kültürlerden ziyade günümüz insanını da ele aldığını vurgulayarak, bu disiplinin kültürleri dinamik bir süreç içinde incelediğini, kültürler arası karşılaştırmalar yaptığını ve kültürlerin değişimleri, neden ve sonuçları üzerinde durduğunu belirtmektedir. Ayrıca Emiroğlu ve Aydın’ın (2020: 393) etnolojinin günümüzde sadece eski değil hem eski hem çağdaş toplumları incelediği yönündeki tanımı, etnoloji kavramının kapsamının genişlediğini ortaya koymaktadır. Buna göre eski toplumların yanı sıra çağdaş toplumların gündelik yaşamı ve kültürünü karşılaştırmalı olarak inceleme konusu yapan etnoloji terimi ilk kez 1787’de Alman tarihçi Johann Ernst Fabri ve yine aynı yıl İsviçreli ilahiyatçı Alexandre-César Chavannes tarafından kullanılmasına rağmen, etnolojinin tarihi, pek çok araştırmacı

tarafından Herodot Tarihi ile başlatılmaktadır. Bir akademik disiplin olarak nitelikli etnografik çalışmaların ortaya çıkması, *Societe Ethnologique de Paris* (1839), *American Ethnological Society* (1842) ve *Ethnological Society of London* (1943) adlı enstitülerin tarihiyle belgelenebilir.

İngiltere’de sosyal antropoloji adı altında, Amerika’da ise birçok üniversitenin ders programında ve el kitabında genel antropoloji adı altında okutulan ve genel antropoloji adı altında görülen etnolojiye insan bilimlerinin bir disiplini gözüyle bakılmakta ve kültürel antropoloji denilmektedir (Örnek, 2017: 80). “Kültürler arasında dolayısıyla insanlar arasındaki benzerlik ve farklılıkları göz önüne alarak insanları karşılaştırmalı bir görüşle inceleyen antropoloji” (Tezcan, 2008: 2) ve onun alt dalı olan kültürel antropolojiden kastedilenin etnoloji olduğu anlaşılmaktadır.

Etnoloji ve etnografik araştırmaların bir disipline evrilme sürecini tarihsel bağlamda ele alan Örnek (2017: 81-82), etnografik ve etnolojik araştırmaların 17. ve 18. yüzyılda başladığını belirtmektedir. J. F. Lafitau, Amerika yerlilerinin âdet ve inanmalarını incelemiş; bunların Eski Çağ’daki izlerini aramayı denemiştir. Montesquieu de etnolojiyle ilgilenmiş, çevre teorisini savunmuştur. J.J. Rousseau, yerlilerin yaşama tarzlarından çok etkilenecek, yazılarında onların hayatlarını övmesi “Doğaya Dönüş” şeklinde bir slogan ortaya atmıştır. Darwin’in araştırmaları giderek etnolojiyi de etkilemiş, etnoloji de Evrimci Okul’un gelişmesini sağlamıştır.

Bu anlamda etnografi; ayrıntılı, betimleyici bir rapor ya da vaka çalışması sunarak, tek bir toplumun yaşamını detaylandırır. Etnoloji, kültürlerarası karşılaştırmalar yaparak teorik sonuçlar üretir. İnsan kültürü hakkında genel geçer yasalara ya da teorilere ulaşmayı amaçlar. Etnografi, sahaya inip doğrudan gözlem yaparak tek bir toplumu derinlemesine incelerken; etnoloji, bu ve benzeri etnografik çalışmaları karşılaştırarak geniş çaplı teorik çıkarımlar yapar. Benzerlikler, her iki disiplinin de insan kültürlerine odaklanmasında yatarken, farklılıklar ise yöntem ve amaçlarında görülür.

Örnek (2017: 83), etnolojinin ilkel diye nitelenen halkları incelediğini, bununla beraber, son zamanlarda hiçbir şekilde ilkel denilemeyecek toplumları incelemeye de yöneldiğini ifade eder. Etnolojinin ilkel toplumları incelediğine yönelik söylem, zamanla tartışmaya açılan “ilkel” ifadesiyle birlikte ilkel olarak nitelenen özneye bakışın da değiştiği görülmektedir. Etnografik belgesellerdeki ilk yaklaşımın da “ilkel”

ya da “eski” olarak nitelenen toplumlara kameranın yönelmesi açısından bakış açısının tanımla örtüştüğü görülmektedir.

Etnografya sözcüğü, etnos ve graphy sözcüklerinden meydana gelmiştir. “Etnos” halk ve “graphy” yazmak, tasvir etmek demektir. Bu sözcükler eski Yunancadır (Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 33).

Etnografik yöntemler geleneksel olarak antropologlar tarafından uzak bölgelerdeki okuryazar olmayan toplumların incelenmesinde kullanılmış, günümüzde bu yöntem çağdaş toplumların ve toplumsal sorunların araştırılmasında da giderek yaygınlaşmıştır (Mutlu, 2017: 115). Etnografinin günümüzde sabit ve tek bir yöntemden ziyade görelî bir terim olarak anlaşılması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu durum etnografinin artık disiplinler arası bir yaklaşıma dönüşmüş olup etnografinin günümüzde ne kadar esnek ve geniş bir uygulama alanına sahip olduğunu göstermektedir.

Etnografların bahsedilen bu farklı üslupları etnografik belgesel ya da etnografik fotoğraf çekme yaklaşımlarında yöntem ve teknik açısından belirleyici olduğu söylenebilir. Günümüzde etnografi yapanların yalnızca antropologlar ve sosyal bilimcilerle sınırlı olmadığını belirten Henley (2021: 582-583), bunların yanı sıra şehir planlamacıları, reklam şirketleri, pazar araştırmacıları ve farklı derecelerde, belgesel sinemacıların da bu grubun içerisinde yer alması gerektiğini ifade etmektedir

Etnografi, artık yalnızca antropologların veya sosyal bilimcilerin değil farklı alanların da inceleme alanıdır. Her disiplin, etnografik terimini kendi ihtiyaçlarına göre farklı bir anlamla kullanmakta ve farklı yaklaşımlar geliştirmektedir. Burada etnografinin özünde kültürel bir analiz yapma ve günlük gerçekliği anlama çabası vardır. Etnografinin sinema ile ilişkilendirilmesi de disiplinler arası bir yaklaşımın ürünüdür.

2.2. Halk Bilimi (Folklor)

Halk bilimi kelimesinin aslı İngilizce folk (halk) ve lore (bilim)’den gelmektedir. Belli bir ülkede yaşayan halkın kültür yaratmalarını; geleneklerini, âdetlerini, inanmalarını, törenlerini, müziğini, oyunlarını, masallarını, efsanelerini, türkülerini, geleneksel tiyatrosunu, halk hekimliğini, el sanatlarını, konut yapımını, araç-gereçlerini vb. inceleyen bilim olarak tanımlanabilir (Örnek, 2017: 87).

Hançerlioğlu'na (2018: 151) göre ise halk, bir ülkenin yurttaşlarının tümünü ifade eder. Dilleri, dinleri, kültürleri ayrı ve çeşitli uluslardan olan azınlıkları da kapsar. Folklor terimi ilk kez 1846 yılında W. John Thomas tarafından İngiltere'de ortaya atılmıştır. "Bölgesel Etnoloji" adı da verilen folklor, özellikle Avrupa halk kültürlerini, "halk yaşamını araştırma" adı altında inceleyen bir disiplin olarak kabul edilmekte ve etnoloji ile yakın ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, etnolojinin bir uzmanlık dalı olarak kabul edilmektedir (Örnek, 2017: 87).

Koşay'a (1974: 43-44) göre "Birleşik Amerika'da folklor ve etnografya, insan biliminin (antropolojinin) yardımcısı sayılmaktadır. Folklor, halkın yaşayış tarzında tipik iptidai unsurları arayarak nesilden nesile intikal eden yazısız an'anevî medeniyet hatıralarını toplamaktadır. Folklorun konusu halkın manevi kültürüdür". Erginer (1982: ssy) halk bilimin önemli görevlerinden birinin toplumun kültürel yapısının, kültürel değişime elden geldiğince sarsıntısız bir biçimde uymasına; bu süreç içinde ortaya çıkabilecek aksaklıkların önceden saptanmasına; alınacak önlemlerin ortaya konmasına ve uygulanmasına katkıda bulunduğunu ifade etmektedir. Başlangıçta halk bilimin kapsamı sadece "iptidai kabile" bir başka ifadeyle "ilkel" ya da "eski" olarak nitelenen toplumlarla sınırlı tutulmaktadır. Halk bilimi tanım ve kapsamının da etnoloji tanımında olduğu gibi kapsam ve sınırlarının zaman içinde değiştiği görülmektedir.

Halk bilimi, bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemlerle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vardırmayı amaçlayan bilim olarak tanımlanabilir (Örnek, 2014: 21). Koşay (1974: 47-48), halk biliminin ilkel insanla, ilkel kabilelerin hayat şartları ile insanın yarattığı eşya ve manevî hayat ile ilişkin ürünler (şarkı, masal gibi) ile ilgilendiğini ve medeniyete esas olan noktalardan hareket ederek, insanlığın hayatını en yüksek noktasına kadar takip ile tarihin gelişmesini takip ettiğini söyler ve bunun için halk biliminin tarihî bilim olduğunu belirtir. Boratav (1999: 8-13), etnoloji ya da halk biliminin bir bölge, bir dil, bir din birliği içinde birleşmiş bir topluluğun gelenek ve göreneklerini, kurallarını inceleyen birer bilim dalı olduğunu söyler ve "tarihlik etnoloji ve halk gelenekleri" başlığı altında toplanan konuların ancak "halkbilimi" diye adlandırılan bilim dalı içinde etnolojinin genel-ortak kurallarından başka, halk biliminin kendine özgü yöntemleriyle incelenebileceğini ifade eder.

Ayrıca Boratav (1999: 8-13), halk biliminin nitelikleri içinde en önemlisinin onun belli bir ülkede yaşayan “halk”a özgü kültür yaratmalarını, gelenekleri, ayrıntılarıyla ve derinliğine incelemeyi üzerine almış olduğunu, halk biliminin bununla da kalmayıp bir ülkenin bölgelerini ve bunların içinde de küçük toplum birliklerini, onların dil, ağız, din, mezhep ayrımlarını, onlardaki üretim ve tüketim özelliklerinden gelme farklı töreleri, törenleri, çeşitli kültür ürünlerini incelediğini vurgular. Oğuz (2013: 7) ise ilkel kültür yaklaşımlarının insanlığı medeniyet seviyeleri bakımından avcı-toplayıcı ve ikinci gibi tasniflere tabi tutarak “evrimci” teorileri güçlendirirken “antropoloji” ve “sosyoloji” disiplinlerinin doğuşunu hızlandırdığını, “soylu vahşi” yaklaşımının ise Avrupa’nın skolastik çağ öncesi kültürlerine ilginin artmasını sağladığını ve “folklor” disiplinine kaynaklık ettiğini ifade eder.

Oğuz’un (2013) yaklaşımı, insan toplumlarını farklı seviyelerde medeniyetler olarak ele almanın, evrimci teorileri ve sosyal bilimlerin gelişimini nasıl tetiklediğini göstermektedir. “İlkel” toplumların incelenmesi, insanlık tarihini anlamak için önemli bir araç hâline gelirken, Avrupa’nın kendi kültürel geçmişine olan ilgisinin folklor gibi disiplinlerin doğuşuna neden olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşımlar, modern sosyal bilimlerin metodolojisinin ve araştırma alanlarının temellerini oluşturmuş ve insan kültürlerine dair daha derin bir anlayış geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Buna göre Mutlu (2017: 114-115), folklor kavramı için seçilen yeni yaklaşım ve yorum için etnografya sözcüğünün önerildiğini belirterek, bu kelimenin Yunanca *ethno* ve *graphos* sözcüklerinin birleşiminde oluştuğunu ve halka ilişkin yazılı bir rapor anlamına geldiğini ifade etmektedir. Halka ilişkin söz konusu bu yazılar uzun süredir kültürler ve toplumlar hakkında bilgilenme kaynağı olmasının yanı sıra yakın zamanda toplumbilimlerdeki pek çok araştırmacı tarafından iletişim çalışmalarına da uyarlanmıştır.

Yıldırım (1998: 38) ise sözlü kültür kavramını folklor yerine kullanmayı uygun bulduğunu ifade eder. Folklor, bağımsız bir araştırma sahası olarak Osmanlı aydınlarının gündemine “dil”, “millet”, “vatan” ve “medeniyet” kavramlarıyla eş zamanlı olarak girmiştir (Öztürkmen, 2009: 19). Türkiye’de disiplin olarak folklorun kabul edilme tarihsel sürecinin ise Ziya Gökalp’ın 1913 yılında *Halka Doğru Dergisi*’nde yayımlanan “Halk Medeniyeti I Başlangıç” adlı makalesiyle başladığı, ardından Mehmet Fuat Köprülü’nün 1914 yılında *İkdam Gazetesi*’nde yayımlanan

“Yeni Bir İlim Halkıyat “Folk-Lore” adlı makalesinde halka ait unsurlardan bahsetmesiyle devam ettiği görülmektedir. Son olarak Rıza Tevfik Bölükbaşı’nın *Peyam Gazetesi*’nde yayımlanan “Folklor-Folklore” başlıklı makalesinde folk yani halkın avam olduğunu, leohre ve lor’un ise hikmet, kanun ve töre, yani görenek anlamına geldiğini kısaca hikmet-i avam (halk felsefesi) olarak nitelenebileceğini belirttiği görülmektedir (Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 72-78).

Yusuf Akçura’ya göre “Ne etnografi ne de folklor birer ilim değildir, ancak asıl ilme, etnologiyeye malzeme toplayan hadimlerdir” diğer deyişle, folklor derleme işinden ibarettir, değerlendirme ise etnolojinin işidir. Etnoloji, “etnografinin topladığı malzemeyi bir sistem üzere tanzim edip halk hayatının her nevi hadiselerini muayyen kanunlara irca ederek, bu hayatın tekamül seyrini gösteren ilim” olarak görülür (Öztürkmen, 2009: 36-37). Halk bilimi disiplininin kültür açısından önemini ve işlevini Örnek (2014: 22) şu şekilde açıklar:

1. Halkbilimi bir ülkenin, bir yöre halkının, bir etnik grubun yaşamının bütünü kapsayan ve temelinde o halkı oluşturan insanların ortak ve yaygın davranış kalıplarını, yaşama biçimini, belirli olaylar ve durumlar karşısındaki tavrını, çevresini ve dünyayı algılayışını açıklar.

2. Geleneksel ve törensel yaşamı düzenleyen, zenginleştiren, renklendiren bir dizi beceriyi, beğeniyi, yaratıyı, töreyi, kurumu, kurumlaşmayı göz önüne sermede; bir ucuyla geçmişe, bir ucuyla da zamanımıza uzanan gelenekler, görenekler, âdetler zincirini saptar.

3. Söz konusu zincirin köstekleyici ya da destekleyici halklarını tek tek belirlemede; halk kültürünün atar damarlarını yakalayarak bunlardan özgün ve çağdaş yaratmalar çıkarır.

Halk bilimi disiplini kapsamında incelenen özne olan “halk” a yüklenen anlamın değişimi söz konusudur. Dundes’a (1998:143) göre halk en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder ve bu grubu birbirine bağlayan faktörün -ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olanın ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır. Dundes’ın (1998) halk tanımına getirdiği bu bakış açısı, grup folkloru ve meslek folkloru odaklı çalışmaların artmasını sağlamıştır. Başlangıçta “ilkel” ve “vahşi” olarak ifade edilen uzak kültürleri ifade eden “etno”

yani halk, günümüze gelindiğinde “içimizdeki” çeşitli meslek gruplarını ve etnik toplulukları ifade etmek için kullanılmıştır. Son dönemlerde halk bilimi kapsamında “madenci folkloru, çoban folkloru, çiçekçi folkloru, simitçi folkloru, balıkçı folkloru, futbol folkloru, kadın folkloru, sağlık folkloru, taşıt folkloru” gibi çeşitli çalışmaların ele alınması bu durumu ispatlamaktadır. Ortak meslek ve alışkanlıkları, zevk ve hobileri, kısacası benzer yaşayış ve düşüncü paylaşan bireylerin toplum içinde grupları oluşturduğu ve bu grupların da kendi içlerinde kültürel üretime katkı sağladıkları görülmektedir.

Günümüzde fiziken aynı mekânı ve zamanı paylaşma zorunluluğunun olmadığı gerçeğinden hareketle halk olarak nitelenen bu gruba ait kültürün sözlü, yazılı, görsel ve sesli olarak kaydedilmesi etnoloji ya da halk bilimi olarak ifade edilen disiplinde odaklanılan öznenin değişimini gözler önüne sermektedir. Bu durum, etnografik fotoğraf ve etnografik belgeselde doğrudan öznenin değişimi demektir. Örneğin günümüzde ilkel topluluklara bir başka deyişle farklı kültürlerle gitmenize gerek kalmamıştır, artık kendi ülkenizdeki bir madencinin ya da balıkçının hayatını ve mesleğini fotoğrafla ya da belgeselle kayıt altına almaya çalışmak, etnografik bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. İster istemez burada bahsedilen “etno”ya yüklenen anlamın değişmesi etnografik belgeselle yüklenen anlamın değişmesi anlamına da gelmektedir.

2.3. Belgesel Sinema

Belgesel sinema, gerçekliği keşfetmenin ve onu izleyiciye aktarmanın bir yolu olarak kabul edilir. Bu tür, toplumsal ve insani konuları geniş kitlelere aktararak farkındalık yaratma, empati kurma ve toplumsal değişim yaratma kapasitesine sahip bir türdür. Robert Flaherty ve Dziga Vertov gibi öncü yönetmenlerin mirasını sürdürerek, belgesel sinema bugün çevresel, kültürel, ekonomik, siyasi ve daha pek çok konuda derinlemesine analizler sunan çeşitli yaklaşımlar geliştirmiştir. Belgeselin en güçlü yönlerinden biri, genellikle az bilinen veya göz ardı edilen yaşamları, olayları ve sorunları aydınlatabilmesidir. Günümüzde dijital medya ve teknolojinin gelişmesiyle belgesel yapımı daha erişilebilir hâle gelmiştir. Bu da yeni nesil yönetmenlerin ve bireylerin seslerini duyurabilmesine olanak sağlamakta ve yeni belgesel türlerinin ortaya çıkmasına vesile olmaktadır.

Belgesel tür, yapıntıya yer vermeyen ya da pek az yer veren, gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan, dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyarak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan bir türdür (Özön, 2008: 196). Onaran, sinemayı “filmsel mekân ve zamanı sağlama sanatı” olarak tanımlar ve sinemanın kendine özgü mekân ve zamanı yaratmak için başka hiçbir sanatta bulunmayan olanaklara sahip olduğunu söyler. Bu gerçek mekân ve zamanı filmi boyutlara dönüştürme olanağı, sinemasal yaratının sanat eseri olarak temel öğeleri oluşturur. Artık burada, bir olayı olanca sadakatiyle kaydeden bir makinenin tanıklığıyla bir alıcı aygıtın sırf pasif objektifliği değil, olayın süjesinin yeni bir gerçeğin yaratıcısına dönüştürülmesi söz konusudur (Onaran, 2012: 16-17).

Nichols’a (2017: 166) göre belgeseller, belge değildir. Belge ve olguları kullanır, ancak olan kendi bakış açılarına göre yorumlar ve bunu genellikle anlamlı ve etkileyici bir şekilde yaparlar. Belgesellerde, belgesel dışı filmlerde bulunmayan bir ses olduğu algısını yaratan da budur. Bu ses, belgeseli diğer filmlerden ayırır.

Belgesel, sinemanın alt türlerinden biri olup tarihi de sinemanın başlangıç tarihi ile paraleldir. Sinemanın ilk örnekleri “belgesel” tür içinde algılanabilir niteliktedir (Susar, 2004: 21). İlk kez 1926 yılında kullanılan belgesel terimi yaygın olarak gezi filmlerini tanımlamak için ifade edilmiştir (Katz, 1994: 373). Belgesel türün başlıca özellikleri konusunda Özön (2008: 196) belgeselin gerecini, konusunu, doğrudan doğruya doğadan aldığını, dolayısıyla bu gerci ve konuyu kendi doğal çevresinde ya da bu doğal çevrenin tıpkısı olan bir çevrede işlediğini, gerci ve konuyu nesnel bir tutumla yansıttığını söyler.

Kurgusal olmayan “sinema yapımları” için “belgesel” (fr. Documentarie) sözcüğünü ilk kullanan ve böylece türe adını veren Grierson, sinemanın (temelde belgesel sinemanın) temel prensiplerini ve nasıl algılanması gerektiğini de yazılarında duyurmaya başlar. Ona göre sinema, bir sanat eseri gibi görülmemeli, sinemacının amacı bilgilendirmek, eğitmek ve insanlık durumunu ortaya koymak olmalıdır. Dolayısıyla sinema, sanatın hizmetinde olmak zorunda değildir. Tam tersi; ekonominin, politikanın, ideolojinin ve ahlakın hizmetine girmelidir (Akbulut, 2012: 22).

“Etnografik çalışmalarda amaç, gelenekleri bozmadan olduğu gibi yansıtmaktır. Ancak sinematografik dürüstlük biraz farklıdır. Birçok sinema okulunda gerçeği nasıl

çevirip estetik etkiye dönüştürüleceğinin öğretildiği de bilinmektedir” (Ernek Alan, 2007: 30).

Belgesel sinema üzerine yapılan bu tanımlamalar “Kurgu olmadan belgesel çekmek mümkün müdür?” sorusunu akla getirmektedir. Esasında tamamen kurgu olmadan belgesel yapmak, ideal olarak belgeselin özüdür; ancak çoğu belgeselde, olayları anlatmak veya anlamlandırmak amacıyla belirli bir kurgusal yapı ya da anlatım düzeni kullanılmaktadır. Belgesel sinemanın ana hedefi gerçekliği yansıtmak olsa da yönetmenlerin, montaj ve anlatı gibi teknikleri kullanarak izleyiciye bir hikâye veya mesaj sunma çabası belgesellerde sıkça görülür. Bu durum da ister istemez, belgesele müdahale olarak ele alınabilir. Örneğin, Dziga Vertov’un “Sinema Göz” yöntemiyle gerçekliği saf hâliyle yakalamaya çalıştığı *Kameralı Adam* filmi, olaylara müdahale etmeksizin bir anlatı sunma çabası taşır. Fakat Vertov, günlük yaşamı izleyicilere sunarken bile bir yapısal kurgu kullanmıştır. Bu örnek bile kurgu olmadan belgesel yapmanın ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, herhangi bir kameranın bir olayı çekmesi bile belirli bir bakış açısını yansıtır; seçilen açı, sahne veya ses bile gerçekliğe müdahale olarak görülebilir. Kısaca kurgusuz belgeselden söz etmek mümkün gözükmemektedir.

Grierson’ın “gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve yorumlanması” tanımında yer almasına rağmen, belgeselin “gerçekten olmuş bir şey hakkında” olmasının anlamı üzerinde biraz daha durmak gerekir. Örneğin, pek çok kurmaca filmin de gerçekliğin farklı yönlerine değindiğini belirtmekle yarar vardır. Ne kurgusal bir buluş ne de olgusal bir yeniden üretim olan belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bir bakış açısıyla temsil ettiği bu tarihsel gerçekliğe gönderme yapar (Nichols, 2017: 27).

Belgesel film, sorgulama, gerçekleri açığa çıkarma, zamanı ve zamanın ruhunu, olayları, mekânları, kişileri, durumları, kültürleri belgeleme, düşündürtme, eğitme, bilgilendirme, tanıtmak, harekete geçirme, tanıklık gibi birçok amacın aracıdır (Demirkıran, 2015: 6). Dünya Belgesel Birliği’nin de vurguladığı gibi gerçeğin özüne ve aslına sadık kalmak belgeselin olmazsa olmaz faktörüdür (Belet, 2018: 6). Belgesellerin en temel dayanağının seyirciye gerçeği olabildiğince doğru ve objektif bir şekilde sunmak olduğu anlaşılmaktadır. Belgesel, olayları veya durumları

dramatize edebilir, anlatıyı güçlendirecek sanatsal unsurlar kullanabilir, fakat bu unsurlar, gerçeklikten sapmadan veya olayları çarpıtmadan yapılmak zorundadır.

Belgesel sinema kavramını tek bir boyutta ele almak veya tek bir tanıma sığdırmak mümkün görünmemekle birlikte belgeselin “gerçeklik” ile kurulan bağı ortak vurgu olarak ele alınabilir: “Belgesel sinema her ne kadar gerçekliği temel alıyor gibi görünse de ki temel kaynağı gerçeklik olan belgeselin, kurmaca ögelere başvurduğu göz ardı edilmemelidir. Belgesel filmin konusu ve bu konuyu yorumlayan arasında nesnel bir ilişki vardır” (Çakar Bikiç, 2019: 43-48). “1920’lere kadar yapılan çekimler, öncü münferit çalışmalar ve daha sonraki yıllarda yapılacak büyük belgesel film çalışmalarının temeli olarak kaldı” (Simon, 1973: 16). Belgesel film toplumların hafızası olarak dünü, bugünü ve yarını içinde barındırarak düne ışık tutup geleceği aydınlatmaktadır (Arda, 2020a: 9). Belgesel sinema toplumsal hafızayı yansıtmanın ve onu canlı tutmanın güçlü yollarından biridir. Belgeseller, tarihte yaşanmış olayları, toplumsal dönüşümleri, kültürel pratikleri ve toplumsal sorunları ele alarak, bir toplumun kolektif belleğinde kalıcı izler bırakır. Birçok belgesel, zamanla unutulmaya yüz tutabilecek konuları belgeleyerek gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlar ve böylece bir hafıza kaynağı olarak işlev görür. Belgeselin sunduğu bu arşivsel güç, kolektif hafızanın parçalanmasının veya unutulmasının önüne geçerek, toplumsal kimlik, aidiyet ve tarih bilinci yaratmada büyük rol oynar.

Armes’e göre Lumiere Kardeşler’in “gerçek yaşam”a yer vermesi sinema ve belgesel türü kapsamında da tartışılan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır: Pek çok sinema tarihçisi belgeselin tarihini sinema tarihinin başlangıcına kadar dayandırmakla birlikte tarihte 1895’te gösteren Lumiere’in filmi ilk belgesel olarak kabul görür. Gerçek yaşamın sinemada gösterimi ve sinemadaki gerçekliğin ilk örneklerini vermesi yönüyle Lumiere, belgesel sinemada önemli isimlerden biridir (Armes, 2011: 23). Sinemanın ortaya çıkışından itibaren belgesel çalışmalara önem verilmiş, bu yüzyılın başında Fransa’da Lumiere’ler, Pathe ve Gaumont kuruluşlarının İngiltere’de Charles Urban’ın dünyanın her yanına gönderdikleri film operatörleri tarafından belge filmi çekilmiş, sonradan bu filmler Fransa ve İngiltere’de çoğaltılarak dünyanın her yanına dağıtılmıştır (Onaran, 2012: 129).

Sinemada görüntü toplayıcının kökenine bakıldığında Lumiere Kardeşler’e kadar dayanır. Onlar da ilk çektikleri filmlerde kamerasını belli bir yere

konumlandırmışlar ve sıradan insanların görüntülerini toplamışlardır (Ak, 2022: 158). Lumiere Kardeşler'in "sıradan" insanın gündelik hayattaki eylemlerini çekmeleri sinemanın gerçekliğin temsili olup olmadığı ve bu çekimlerin de belgesel türünün ilk örnekleri kabul edilip edilemeyeceği konusunu gündeme getirmiştir. Sessiz sinema döneminde adını duyuran Robert Flaherty, *Nanook of the North* (Eskimo Nanook, 1919), *Moana of the South Seas* (Moana, 1924) ile ünü bütün dünyaya yayılmıştır. Flaherty daha sonra W.F. Murnau'yla sesli dönemde *Tabu* (1931) filmini çekmiş, bu filmlerde egzotik yaşamın sosyal ve psikolojik yanlarını görüntü dünyasına başarıyla yansıtmayı başarmıştır. Flaherty, daha sonra İngiltere'ye geçerek İngiliz Belge Okulu paralelinde çalışmalar yapmıştır (Onaran, 2012: 129-130).

Demoglu'na (2014: 95-96) göre belgesel sinema, yıllar boyunca geleneksel yaşamın dramatize edilmiş temsili, mesajı olan film, hayali değil sadece gerçekleri içeren bir iletişim aracı ve olayların kontrolünü elinde tutmayan, olağan akışıyla yansıtan film olarak tanımlandı. Bazı film teorisyenleri ise belgeselin, kendi kurmacalıklarını saklayan, kurmacadan hiçbir farkı bulunmayan bir film türü olduğunu vurgulayarak aradaki farkı bulanıklaştırmıştır.

Belgesel olarak adlandırılan film yapım yöntemi, sinema tarihi içinde herhangi bir zamanda apayrı özellikleri olan bir tür değildir. Belgesel türü, birdenbire bir manifesto şeklinde belirli bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmamıştır. Belgesel filmler, daha çok özdeksel nedenlere bağlı olarak bir zaman döneminin ötesinde olarak oluşmuşlardır; bu kısmen amatör çalışmaların sonucu, kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur. Eğer tarih belirlemek yararlı olacaksa belgesel filmin gerçek başlangıcının Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmi olduğu söylenebilir. 1920 yapımı *Nanook*'u 1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri izlemiştir. Fransa'da Cavalcanti'nin *Rien que les heures* (1927) filmi ve İngiltere'de Gierson'un *Drifters* (Balıkçılar, 1929) yapımları ilk belgeseller olarak sıralanabilir (Rotha, 1995: 49-52).

Dziga Vertov, "Sinema Göz" ve "Sinema Gerçek" olarak adlandırdığı bir dizi belge filmleriyle devrimci sinemanın sinema tarihine geçmiş önemli örneklerini vermiştir. Onun kendine özgü film çekme teknikleriyle, sessiz sinema döneminde gerçekleştirdiği *Dünyanın Altıda Biri*, *Sinema Aygıtlı Adam* adlı belge filmlerini izleyen sesli dönemde çevirdiği *Bir Parça Ekmeğin Öyküsü*, *Dünyanın Altıda Biri*,

Lenin Üstüne Üç Şarkı ve özellikle 1928’de yaptığı Donetz Havzası’ndaki madencilerin yaşamıyla ilgili *Onbirinci Yıl* adlı filmleri anılmaya değerdir (Onaran, 2012: 130). Vertov’un “Kamera Göz” kavramı, sinemanın öznel bir hikâye anlatımından çok, toplumsal gerçekliği belgelemeyi ve onu dönüştürmeyi amaçlayan, devrimci bir sinema dili oluşturmayı hedefler. Bu yaklaşım, belgesel sinemanın modern kurgu ve gözlem tekniklerinin de temelini oluşturmuş ve toplumsal olayları aktarmada nesnel bir araç olarak sinemanın gücünü ortaya koymuştur.

Belgeselde gerçeklik, görüntünün inandırıcılığıyla yakından ilişkilidir. Seyirci gerçek bir olay veya durumu izledikleri izlenimini verebilmek için, belgesel yapımcıları genellikle doğallığı ve gerçekliği vurgulayan çeşitli görsel ve anlatım teknikleri kullanır. Kamera açıları, sahne düzenlemeleri, kurgu ritmi, ışık kullanımı ve bazen renk tonu gibi unsurlar, görüntünün inandırıcılığını artırmada önemli rol oynar.

Flaherty, Eskimoların hayatını belgelerken, onların gündelik hayatlarında yer bulmayan bazı sahte imgeleri de belgeseline başarılı bir biçimde dâhil etmiş, görüntünün inandırıcılığını ve güvenirliliğini arttırmak amacıyla kameranın kaydedemeyeceği olay ve durumları betimleyen sahte sahneler yer vermiştir. Buradaki fark Flaherty’nin, sahte belgesellerde olduğu gibi sahte imgeleri gerçeklik ile oyun oynamak amacıyla değil; filminin gerçeklik katsayısını arttırmak amacıyla kullanılmış olmasıdır (Demoğlu, 2014: 99-100). Saunders ile kurgusal sinemanın yöntemlerini eğlenceli ve etkili bir şekilde özümseyen ilk belgesel film -bir protip- olması açısından Nanook büyük bir boşluğu doldurduğunu ve kusurlarına rağmen ve hatta kusurları sayesinde sinema tarihinde kendine dokunulmaz bir konum kazandırdığını, kaçınılmaz olarak ticari sebeplerle kimi tavizler vermek zorunda kaldığını ifade eder (Saunders, 2014: 111).

Henley (2021: 581) belgesel ve gerçeklik konusunda, belgesel filmin gerçeği olduğu gibi yansıttığına dair paradigmalar kameranın gerçekliğin kanıtını verme kapasitesine dayandırılarak yapıldığını söyler. Belgesel film böylelikle (beşeri ve sosyal bilimler gibi) farklı bilimler için yeni kayıtlar yapılması adına hazır şablonlar önermiştir. Antropologlar bu imkânı değerlendirenlerin başında gelir. Belgeselin, konvansiyonel olarak kurucu başlığı olarak *Kuzeyli Nanook* (1922) filminin aynı zamanda “etnografik değere” de sahip olması (öyle de olmalıdır) rastlantısal değildir.

Belgeseli antropolojinin hizmetine verecek girişimler belgeselin kendisiyle yan yana yürür ve benzer bir şekilde pek çok formun evrim geçirmesine neden olur.

Belgesel film, bireylerde ve içinde yer aldığı toplumun genelinde tutum ve davranışların ortaya konmasını, irdelenmesini, sorgulanmasını, değiştirilmesini hedeflemektedir. Belgeselin doğası gereği, bireysel olmayıp daha çok toplumsal olması gerekmektedir (Pembecioğlu, 2018: 24-25). Epik bir yaklaşımı benimseyen belgesel film de öğretici ve ansiklopedik olma niteliğini tartışma konusu yapar (Kutay, 2016: 40).

2.3.1. Belgesel Sinemada Türler

Sinemada türlerin konu olarak birbirinden ayrılmasındaki güçlüğü Özgüç, François Truffaut'tan alıntılarla "Bazı filmleri belli bir kalıba, bir tür sınıfına sokmak olanaksızdır ve de çok zor. Örneğe *Moby Dick*, hem belgesel hem fantastik hem de serüvenler dizisi, hem de metafizik bir masal..." (Özgüç, 2005: 14) şeklinde vurgular. Özön (2008: 200-201) sinemanın türlerini "araştırma filmi, bilimsel film, öğretici film, haber filmi, gezi-görüşüm filmi, belgesel film-yarı belgesel film, derleme film, siyasal film, sanat üzerine film" başlıkları altında inceler. Bunların içerisinde yer verdiği "belgesel film ve yarı belgesel film" in ise sinemacının gerçeğe bağlılığından doğduğunu belirterek, bir belgesel filmcinin, kendi yaşadığı çağı, kendi yaşadığı toplumun en önemli sorunlarını konu olarak aldığını; bu sorunla ilgili bütün bilgileri topladığını ve sorunla ilgili olarak yerinde incelemeler yaptığını ifade eder. Buna göre sorunu, konuyu anlayınca bir taslak hazırlar. Sonra filmini konunun geçtiği yerlerde, çevrede gerçekleştirir. Bundan da anlaşılacağı gibi belgesel filmci için önemli olan herhangi bir sorunun, konunun ardında yatan gerçektir, bu gerçeği yansıtmaktır. Belgesel filmci bu gerçeği yansıtırken elinden geldiği ölçüde nesnel davranmaya çalışır.

Belgesel filmdeki "gerçeklik" yönetmenin dünya görüşü ve bilgi birikimine göre şekillenmektedir. Belgesel film, yalnızca "kuru" bir bilgi aktarımı olmanın ötesine geçer; seyirci üzerinde derin bir etki bırakabilecek, akıcı ve sürükleyici bir anlatıya dönüşür. Bu yönüyle belgesel film hem bilgilendirici hem de estetik bir deneyim sunarak izleyicinin dikkatini toplumsal gerçekliklere çekmeyi hedefler.

Özön'ün (2008: 200) başlıklarından biri de "Gezi-görüşüm filmi" olup adından da anlaşılacağı gibi bu çeşit filmler, dünyanın genellikle pek bilinmeyen yerlerini,

çeşitli yönlerden tanıtmak ereğiyle çevrilmiş filmlerdir. Görüşüm (röportaj) filmi de önemli bir olayın geçtiği herhangi bir bölgede, orada yaşayan kimselerle konuşarak, onların tanıklığıyla çeşitli görüşleri yansıtarak çevrilen filmlerdir. Gezi ve görüşüm (röportaj) filmlerinde tıpkı öğretici filmlerde olduğu gibi bilgi vermek, bir şeyler öğretmek kaygısı; haber filmlerinde olduğu gibi olayları, durumları yansıtmak kaygısı söz konusudur.

Tağ (2003: 55-61) belgesel türü tasniflerine kapsamlı olarak yer verir: Wolf Rilla belgeselleri; 1. Film gazeteciliği, 2. Genel konulu filmler, 3. Doğa belgeselleri, 4. Belirli bir amaca yönelik belgeseller, 5. Sponsor destekli belgeseller, 6. Eğitim filmleri, 7. Sinema-gerçek olarak tasnifler. Bill Nichols belgeselleri; 1. Açıklayıcı belgeseller, 2. Gözlemci belgesel, 3. Etkileşimli belgesel, 4. Yansıtıcı belgesel biçiminde sınıflandırır. John Izod ve Richard Kilbom belgeselleri 1. Açıklayan, 2. Gözlemsel ya da doğrudan sinema, 3. Etkileşimli, 4. yansıtıcı biçim şeklinde başlıklandırır.

Rotha (1995: 177) farklı bir film türü olan belgesel yöntemi, toplumsal doyum ve felsefi düşünceleri, öykülü filmlerin eğlence dünyasından biraz farklı olarak yorumlanması anlamına geldiğini söyler. Ona göre belgesel geleneğinden çıkarımlarda bulunarak, belgesel filmin bağımsız bir sinema türüdür. Bunun ötesinde günlük yaşantının betimleyici resimleri (seyahat resimleri, doğa resimleri, eğitim yapımları ve haber gerçekleri) ile belgesellerin gereklilikleri ve güncelliğin yaratıcı dramatikleştirilmesi karşılaştırılır ve belgesel yöntemin toplumsal çözümlemeleri yapılır. Daha geniş bir değerlendirme yapıldığında belgesel yapımlar dört gruba ayrılabilir.

Rotha (1995: 52-64) göre belgesel türleri şunlardır:

1. Doğalcı (Romantik) Gelenek
2. Gerçekçi Gelenek
3. Haber-Gerçek Geleneği
4. Propaganda Geleneği

Rotha'ya (akt. Belet, 2018) göre bu yaklaşımlar romantik (doğalcı) gelenek, gerçekçi gelenek, haber-gerçek gelenek ve propaganda geleneği olarak sınıflanmaktadır. İçeriklerine göre belgesellerden ise haber belgeselleri, gezi-doğa belgeselleri, savaş belgeselleri, bilim belgeselleri, araştırma belgeselleri, tarih belgeselleri, dramatik belgeseller ve toplumsal belgeseller türlerden öne çıkanlarıdır

Eric Barnouw (akt. Tağ, 2003: 64) keşif belgeselleri, muhabir geleneğindeki belgeseller, resim geleneğindeki belgeseller, taraf tutan belgeseller, savaş propagandası belgeselleri, savaş suçları üzerine belgeseller, şiir geleneğindeki belgeseller, tarihi derleme belgeseller, sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller, gözlemci belgeseller, katalizör belgeseller ve gerilla belgeselleri şeklinde tasnifler. Bu bağlamda “Keşif belgeselleri”, gözlemci ve doğal gelenek gibi belgesel içerdikleri için etnografik belgeselle ilişkilendirilebilir.

Nichols’a (2017: 147) göre belgeselin temelini oluşturan dört unsur vardır: Belirtisel belgesel, şiirsel deneme, öyküsel anlatı, retorik konuşma. Bu özellikler, belgeselin türlerini de belirlemektedir. Nichols (2017: 17), “Belgesel Filmde Gözlemci, Katılımcı, Dönüştürücü ve Edimsel Biçimleri Nasıl Tanımlayabiliriz?” sorusunu ortaya atar ve bu belgeselleri şu şekilde türlerine ayırarak tanımlar:

- Açıklayıcı Biçim: Sözel anlatıyı ve tartışmacı bir mantığı öne çıkarır. Genellikle, çoğu insanın belgesel denince akla gelen biçim budur.
- Gözlemci Biçim: Dikkat çekmeyen bir kamera tarafından gözlemleniyormuşçasına, öznelin günlük yaşamlarıyla doğrudan ilişki kurmayı öne çıkarır.
- Katılımcı Biçim: Yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkarır. Çekimlerde röportajlar, hatta karşılıklı konuşmalar ya da kışkırtma şeklinde daha doğrudan bir katılım göze çarpar. Genellikle, tarihsel meseleleri ele almak için arşiv görüntüleriyle birlikte kullanılır.
- Dönüştürücü Biçim: Belgesel sinemaya hükmeden ön kabul ve uygulamalara dikkat çeker. Filmin gerçekliği temsilinin ne kadar yapılandırılmış olduğuna dair farkındalığımızı artırır.
- Edimsel Biçim: Yönetmenin işlediği konuyla girdiği ilişkinin öznel ve etkileyici unsurlarını öne çıkarır, izleyicinin bu ilişkiye vereceği tepkiyi arttırmayı amaçlar. Çağrışım ve etki oluşturmak amacıyla nesnellik kavramını reddeder (Nichols, 2017: 52).

Çakar Bikiç’in (2019: 59) bahsettiği belgesel türlerinden bazıları şunlardır:

- Açıklayıcı Belgeseller: Açıklayıcı belgesellerde bir bakış açısı ya da sav öne sürülen ses ve metinlerle izleyici doğrudan yönlendirilmektedir. Bazen bu dış ses “tanrının sesi” olarak tanımlanır.

- Gözlemci Belgeseller: Gözlemci belgeseller Bill Nichols’a göre denetimden uzak, yaşamı olduğu gibi gözlemleyen belgesel türüdür. Gözlemci belgesellerde genellikle tamamlayıcı müzik ya da ses efekti, ara başlıklar, tarihsel yeniden sahnelemeler, kamera için tekrar edilmiş davranışlar kullanılmamaktadır. İzlediğimiz görüntü gerçekleşmek olan bir olaydır ya da biz öyle algılamaktayız.
- Katılımcı Belgeseller: Belgesel film yönetmeni katılımcı belgesel türünde gözlem yerine kendini göstermeden öznesiyle iletişim hâlinde sorular sorup röportajlar yapabilmektedir.
- Dönüşlü Belgeseller: Katılımcı belgesellerde yönetmen ve özne ilişki içindeyken dönüşlü belgeselde odak noktası yönetmen ve izleyici arasındaki ilişkidir. Yani yönetmen toplumsal oyuncularla değil izleyici ile ilişki içine girmektedir. Yönetmen genellikle anlatılan olaylara müdahale etmemektedir, izleyici de izlediğinin bir film olduğunu unutup kendini olayların içinde hissetmektedir.
- Edimsel Belgeseller: Oyunculuk geleneğine dayanan bu tür belgeseller, bilginin duygusal yoğunluğunu ön plana çıkarmaktadır. Belirli bir durum ya da deneyimin nasıl hissettirdiğini anlamamıza yardımcı olmak için yapmaktadır (Çakar Bikiç, 2019: 64-65).

Yüce’ye (2012: 159) göre belgeseller, ilk örneklerinde hayatın tümünü konu edinmiş, bugünkü temsillerinde ise zamanla kendi içerisinde özgün alanlara ayrılmıştır. Bunlar; siyasi belgeseller, eğitim belgeselleri, tanıtım belgeselleri, tarih belgeselleri, doğa belgeselleri, gezi belgeselleri, eğitim belgeselleri ve etnografik belgesel şeklinde tasniflenebilir.

Belgesel sinema, içeriği, anlatımı ve yapım teknikleri bakımından birçok türe ayrılır. Her tür, gerçekliği farklı bir perspektiften yansıtmaya amacını taşır ve belgesel yapımcıları, konularını en etkili şekilde işleyebilmek için bu türlerin sunduğu anlatı tekniklerinden yararlanır.

Mevcut literatürden hareketle belgesel türleri şu şekilde tasniflenebilir:

1. Gözlemci Belgesel: Yönetmenin, gözlemci bir tavırla kamerayı bir tanık gibi kullandığı türdür. Kamera, olayları dışarıdan izler, çoğu zaman arka planda kalır ve karakterlerle etkileşime girmez. Olayların akışını bozmadan, doğal halleriyle

izleyiciye sunar. Çalışmada ele alınan Daver Atabey'in *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeseli gözlemci belgesele örnek gösterilebilir.

2. Katılımcı Belgesel: Bu belgesel türünde yönetmen, belgeselin bir parçası hâline gelir ve karakterlerle veya olaylarla doğrudan etkileşime girer. Röportajlar, yönetmenin olaylara müdahale etmesi veya karakterlerle konuşması yaygındır. Yönetmenin kişisel bakış açısı ve etkisini görmek mümkündür. Etnografik belgesel türü özelinde sıkça kullanılan bu yöntemin bir örneği olarak çalışmada ele alınan Ertuğrul Karşlıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* belgeseli örnek olarak gösterilebilir. Yönetmen Karşlıoğlu tandır başında Emine Bibi ile söyleşi gerçekleştirir. Belgeselin tamamı düşünüldüğünde röportaj tekniğinin belgeselin tamamına hâkim olmadığı söylenebilir.

3. Anlatıcı Belgesel: Bu belgesel türünde genellikle dış ses kullanılır ve izleyiciye doğrudan bilgi vermek amaçlanır. Görseller, anlatıyı destekleyici görev üstlenir. İzleyiciye bilgi vermek, açıklamak veya öğretmek amaçlandığı için daha didaktik ve bilgilendirici bir yaklaşım benimsenir. Çalışmada yer verilen Ertuğrul Karşlıoğlu ve Daver Atabey'in belgeselleri “anlatıcı belgesel” türünün özelliğini taşımaktadır. Tanrı sesi ya da üst ses adı verilen konuşmalar görsellerle birebir desteklenmektedir. Bilgilendirici bir üslup her iki yönetmenin de ortak özelliğidir. Bilgilendirme kısımlarında etnologdan yardım alındığı belirtilmektedir.

4. Yeniden Canlandırma Belgeseli: Geçmişte yaşanmış olayları yeniden canlandırarak sunan belgesellere denilir. Oyuncular veya gerçek kişilerle yapılan bu tür, olayın dramatize edilmiş hâlidir. Tarihî olayları veya unutulmuş gerçekleri yeniden anlatmak; izleyiciye olayları görselleştirilmiş şekilde sunmak amaçlanır. Bu belgesel türünde tamamen kurgu ön plandadır.

5. Propaganda Belgeseli: Belli bir ideoloji veya görüşü destekleyen belgeseller olup genellikle izleyiciye belirli bir mesajı aşılama amaçlanır. Toplumsal veya siyasi bir görüşü yaymak, izleyiciyi yönlendirmek gayesiyle çekilir.

6. Tarihî Belgesel: Tarihsel olayları anlatan, genellikle arşiv görüntüleri, röportajlar ve grafikler içeren belgeseller olup geçmişte yaşanmış olayları belgelemek, tarihsel bilgi sunmak amaçlanır. Burada didaktik ve açıklamalı bir üslup söz konusudur, bilgi vermek ön plandadır. Bütün belgesellerin bir şekilde bilgi verdiği düşünüldüğünde, burada söz konusu alan “tarih”tir.

7. Etnografik Belgesel: Belirli bir kültürü, topluluğu veya etnik grubu inceleyen belgeseller bu türdendir. Genellikle antropologlar veya etnologlar tarafından çekilir. Farklı kültürleri belgelendirerek izleyicilere tanıtmak ve toplulukların yaşam biçimlerini, geleneklerini göstermek amaçlanmaktadır. Çalışmada ele alınan *Fırat'ın Türküsü* ve *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselleri bu türü örneklandırmektedir. Bu belgeseller etnolog olan yönetmenler tarafından çekilmemiş olsa da etnolog olan M. Muhtar Kutlu'nun danışmanlığına başvurularak çekilmiştir. Bahsedilen kültür, Anadolu ve Orta Asya Türk kültürüdür.

Belgesel türleri, konunun ve seyirci kitlesinin gereksinimlerine göre günümüzde ve gelecekte çeşitlenmeye devam etmesi kuvvetle muhtemeldir. Her tür, gerçekliğin farklı bir boyutunu açığa çıkarmaktadır. Belgesel sinema dijital teknolojilerin, internetin ve sosyal medya platformlarının yaygınlaşmasıyla yeni tür ve alt türlere evrilebilir. Dijital çağın getirdiği interaktif özellikler, farklı anlatım tarzları ve seyirci etkileşimi, geleneksel belgesel türlerini dönüştürürken yeni türlerin de ortaya çıkmasına imkân sağlayabilir. Örneğin “selfie belgesel” türü dijital kültürün bir çıktısı olarak ele alınabilir. Özetle belgesel türüyle ilgili tasniflerden hareketle belgeselin belli temalar etrafında ya da belli çekim üslubuna göre yeni sınıflamaları gündeme getireceği kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca tasniflerdeki sınırların geçişken olduğu bir başka ifadeyle bir belgeselin aynı anda hem katılımcı hem açıklamalı hem de tarihsel belgesel türüne örnek teşkil edebileceği anlaşılmaktadır.

2.3.2. Etnografik Belgesel ve Halk Bilimi (Folklor)

Etnografik belgesel ve halk bilimi (folklor) arasında yakın ilişki vardır. Her ikisi de toplumların kültürel yapılarını, ritüellerini, geleneklerini, değerlerini, inançlarını ve günlük yaşam pratiklerini anlamaya çalışır. Etnografik belgesel, toplumların kültürlerini doğrudan gözlem, röportaj ve katılımcı gözlem gibi yöntemlerle kayıt altına alırken halk bilimi de benzer yöntemlerle kültürel ifadeleri ve sözlü gelenekleri daha teorik ve yorumlayıcı bir yöntemle inceler. Etnografik belgesel ile halk bilimi arasındaki benzerlikler birkaç yönden ele alınabilir. Kültürel belgeleme ve temsil açısından etnografik belgeseller, halk biliminin konuları olan mitoloji, efsaneler, masal, türkü ve ritüeller gibi öğeleri görsel bir arşiv olarak korur ve daha geniş bir kitleye tanıtmayı amaçlar. Bu durum, halk bilimi araştırmalarının belgelenmesine ve popülerleştirilmesine katkı sağlar. Hem etnografik belgesel hem de halk biliminin

benzer yönlerinden bir diğeri ise yöntemidir. Her ikisi de katılımcı gözlem ve sahada yapılan görüşmeler gibi nitel yöntemi benimser. Bu yöntem, toplumların derinlemesine anlaşılmasını sağlar ve kültürel öğelerin otantik bir biçimde yansıtılmasına olanak sağlar. Bir başka ilişki ise halk bilimi, kültürel öğeleri yorumlama ve onlara anlam verme konusunda daha teorik bir çerçeve sunarken etnografik belgesellerin görselliğin gücünden yararlanarak doğrudan bir anlatı yapısı ortaya koyar. Her iki alanın etkileşimi, seyircide hem bilimsel hem de duygusal bir etki uyandırır. Halk bilimi ve etnografik belgeseli birbirine yaklaştıran bir diğer unsur ise görselden beslenmedir. Halk bilimi alanında sözlü ve yazılı olduğu kadar görsel unsurlar da araştırmalarda kullanılır. Etnografik belgeseller görsel unsurları kullanarak kültürel pratiklerin daha çarpıcı bir şekilde aktarılmasını sağlar. Görsellik, halk biliminin sınırlı kalabileceği alanların daha iyi anlaşılmasını sağlar ve toplumların hikâyelerinin daha erişilebilir hâle gelmesine yardımcı olur. Kısaca etnografik belgesel ve halk biliminin toplumsal yapılarının ve kültürlerinin anlaşılmasında birbirini tamamlayıcı işleve sahip olduğu söylenebilir. Etnografik belgeseller halk biliminin içeriğini geniş kitlelere ulaştırırken, halk bilimi de belgesel yapımcılarına daha derin bir kültürel anlayış ve anlam katmanı sunar.

Türkiye’de etnografik fotoğraf ve etnografik belgesel çalışmasına dikkat çeken isimlerin başında Sedat Veyis Örnek gelmektedir. Örnek, halk bilimin kaynaklarından olan “Görsel Kaynaklar”ı; “Sinema; Televizyon; Resim; Şenlikler, Bayramlar, Yerel Günler” başlığı altında inceler. Türk sinemasının Anadolu gerçeklerini, halk yaşamının özgün yanlarını, geleneksel değerlerimizi, özellikle kırsal alanda etkinliğini sürdüren töre ve âdetlerimizi konu edinen başarılı yapıtları giderek arttığını, sinema sanatının sağladığı olanaklardan yararlanılarak çarpıcı bir anlatım kazanan bu ürünlerde hem ele alınan konuların organik bütünlükleri, hem “otantik” olma titizlikleri, hem de yerel özellikleri yansıtmaya bakımından dikkati çeken bir dizi filmlerin var olduğunu ki bunların da tiyatro yapıtlarında olduğu gibi halk bilimini doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ilgilendirdiğini ifade eder (Örnek, 2014: 58-59).

Arda’ya (2020a: 64) göre etnografik belgesel film, belgesel filmin “var olanı” kayıt altına alma prensibi ile “insan” a dair alanın kaydedilmesi olup bu alanda, sahada var olanın gözlemlenmesi ve kaydedilmesi çalışmalarında belgeleme; katılımcı gözlem, mülakat ve sosyal bilimlerin sunduğu diğer çalışma prensipleri ışığında

yapılabilmektedir. Bir yerdeki yaşamın, var olanın kaydı ise etnografik belgesel filmin varoluşudur.

Görsel antropolojinin kavram olarak antropoloji içinde bir alt dalı içerecek şekilde kullanılmasını tarihsel olarak ele alan Yıldırım (2005: ssy), II. Dünya Savaşı sonrasında görsel antropolojinin genel antropoloji içerisinde alt çalışma alanı olarak kabul görmesine rağmen gerek tanımlanması gerekse içeriğinin ortaya konulması açısından ülkeler arasında farklılıklar gösterdiğini belirtmektedir. Bu farklılıklar ise alanla ilgili yöntem ve teknik sorunlarından çok uygulamadan kaynaklı geleneksel farklılıklardır.

Yıldırım'a (2005: ssy) göre Fransa'da görsel antropoloji daha çok etnografik film yapımıyla yan yana kullanılır. Kavram Almanya'da kullanıldığında büyük ölçüde müzecilik ve film yapımıyla iç içe geçmiştir. İngiltere, etnografik alan araştırmasında fotoğrafı ve hareketli filmi ilk kullananların yer aldığı ülke olmasına karşılık burada görsel antropoloji, her iki tekniğin birbirinden büyük ölçüde ayrıldığı görülür. Fotoğraf daha yoğun bir kullanıma sahipken hareketli görüntü giderek belgesel film yapımı içerisinde yerini almıştır. Arda'ya (2020b: 55) göre etnografik filmi tanımlanması aynı zamanda etnografik belgesel filmin de betimlenmesidir; çünkü etnografik filmin literatürdeki karşılığı etnografik belgesel filmin karşılığıdır. Burada altı çizilmesi gereken nokta şudur ki; etnografik belgesel film, etnografik filmin ele alınan kültürün ve kültür öğelerinin betimlenmesi temelini kendisine temel alması ve bunu belgesel film anlayışıyla yapmasıdır. Buna göre bir filmi etnografik belgesel film olarak tanımlayabilmek için bazı öncelikli kriterleri taşıması gerekmektedir:

- 1- Film, kendi merkezinde etnografik olma özelliğini taşımalıdır. Etnografik olma, bir kültüre veya toplumsal bir yapıya / toplumsal bir gruba ait olma ile ilişkilidir.
- 2- İnsana dair olan her tür unsur ait oldukları toplumsal - kültürel bağlam içinde bilimsel teknik ve yöntemler kullanılarak aktarılmalıdır.
- 3- Film, belgelere dayanarak var olanı var olduğu gibi tespit etme amacını taşımalıdır.
- 4- Etnografik belgesel film, betimleme yaparken belgeleyen olmasının yanında film olma özelliği taşıdığı için film estetiğini yok saymamalıdır. Belgesel filmin elverdiği ölçüde, hakikati, kendi doğallığını en iyi yansıttığı biçimde kaydetmelidir.

Hareketli görüntüyü akarfilm olarak ifade eden Gürbüz Erginer (1982: 146-149), Türkiye’de halk bilimi alanında görsel kültür üzerine odaklanmış öncül isimlerden biridir. Ona göre halk bilimsel akarfilmde ses unsuru, kesinlikle, olguyu açıklayıcı; olguya ekler yapıcı; görüntü ögesini anlatı ile genişletici; belgelenen olgu içinde olmayan müzik ile besleyici nitelikte kullanılmamalıdır. Ses ögesi bu niteliklerde kullanıldığında, bilimsel belge yapılı akarfilme yapmacık bir eklentiden başka bir şey katmayıp, olgunun doğallığını bozmaktadır. Ses ögesi eğer olguda varsa ve belge için önem taşıyorsa, elbet ki çekim anında saptanıp kullanılmalıdır.

Erginer (1982: 146-149) yapılacak işin konuyla yakından ilgili resmî kuruluşların kısa sürede Türkiye’de halk bilimi içerikli konularını akarfilm ile belgeleme çalışmalarına girmeleri gerektiğini, Türk Halk bilimi Akarfilm Belgeselliği’nin sağlam temellere oturtmak ulusal görev olarak gelecek kuşaklara bırakılacak en büyük kalıt olduğunu söyler. Erginer’in, halk bilimi çalışmalarında akarfilmin kullanılmasını kültürün korunması dışında millî bir görev olarak da algıladığı anlaşılmaktadır.

Benzer şekilde Simon (1973: 15) da etnografya ve sinematografi hakkında etnografya müzelerinin, koleksiyonlarına film arşivi eklemesi gerektiğini söyler. Ona göre silahların, ilkel bir dokuma tezgahının ya da çömlek yapımında kullanılan bir aracın yalnızca varlığı ve kullanılışı onu anlatabilmek için yetersizdir. Bu amaca ancak tam ve sinematografik çekimlerle ulaşılabilir ve ancak bu şekilde bu konudaki bilgilerin sonraki kuşaklara geçişi sağlanabilir. Çalışmada incelenen belgesellerde yer verilen nesneler kadar nesnelerin nasıl kullanıldığı bilgisine yer verilmesi etnografik belgesel türü olarak bu bilgiyi desteklemektedir. Etnografik belgeselin de kendi içinde türlere ayrıldığını belirten Emiroğlu ve Aydın’a (2020: 391) göre alan kaydı (field footage), gözlemleyici (observational) film, katılımcı (participatory) film, düşünümsel (reflexive) film olmak üzere dört farklı kategoride etnografik belgesel bulunmaktadır.

İnsanla ilgili filmlere “etnografik” denilebileceğini ifade eden Arda’ya göre etnografyanın uzun süreli gözlem çalışmasına dayalı insan davranışının detaylı betimlemesi ve analizi olduğu, kültüre ait imajların, sözel malzemelerin kelimelerle resmedilmemeli, o kültürel öğeler, var olduğu toplumda gözlenmeli ve kaydedilmelidir (Arda, 2020a: 57-58).

Antropoloji içinde de görüntülere daha başından çok fazla anlam yüklendiğini belirten Yıldırım (2013: 112) etnografik film yapan ilk kişi olduğunu iddia eden, patolojik anatomi alanında çalışan ve 1888’de antropoloji ile ilgilenmeye başlayan Félix-Luis Regnault olduğunu ifade etmektedir. Buna göre aynı yıl “kronofotoğraf”ın mucidi olan Jules Étienne Marey de selüloid rulo film kullanan yeni makinesini Fransız Bilim Akademisi’ne sunmuş, 1895 yılı baharına gelindiğinde Regnault, Marey’nin çalışma arkadaşı Charles Comte’un yardımıyla *Batı Afrika Etnografik Sergisi*’nde Senegalli bir Wolof kadının çömlek yapımını filme almıştır. Film, Wolof kadının bir elle içbükey sığ bir tablayı döndürürken diğer eliyle de balçığa şekil vermesi esasına dayanan çömlek yapım tekniğini gösterir (Yıldırım, 2013: 112).

Ayrıca etnografik belgeseli örneklendirecek şekilde Yıldırım (2013: 116), Mead ve Bateson’ın çok sayıda fotoğraf ve film çektiğini vurgular ve görüntülerin alan araştırmasının merkezine yerleştirildiği ilk çalışmanın Mead ve Bateson’a ait olduğunu söyler ve Yeni Gine’de çektikleri fotoğrafları konularına göre, filmleri ise çekim zamanı sırasına göre dizen ikilinin bunları kullanmaktaki amacının kaybolmakta olan kültürün belgelenmesini sağlamak olduğunu ifade eder. Çeşitli bilim dallarında filmin geniş olanaklarının erken anlaşıldığını ifade eden Simon, etnografya alanında ise bu olanakların ancak yıllar sonra değerlendirilebildiğini, araştırma gezilerinde bir belgeleme aracı olarak filmin çok masraflı bulunduğunu; ancak bu durum bu yolda bazı deneylere girişilmesini de engellemediğini, 1930 yılında 16 mm. filmin yapılmasının ise bu alanda bir dönüm noktası olduğunu ifade etmektedir. Buna göre 1940’lardan itibaren belgesel film tekniği etnografya öğrencilerinin eğitim programında kendine yer bularak, sinemanın sunduğu parlak imkânlar, Finlandiya’da da filmin bilimsel alanda oldukça erken sayılacak bir zamanda kullanılmasına yol açmıştır. Etnografyada film kullanımına duyulan ilgi 1936 yılında Helsinki’de bir etnografik film anonim ortaklığı kurulmasını sağladı. Romanya’da etnosinematografinin 1930’larda yapılan ilk denemelerinde ünlü Romen sosyoloğu Gusti önemli rol oynarken, yine 1930’lar, Almanya’daki etnografik film çalışmaları açısından da dönüm noktası oldu (Simon, 1973: 15).

Antropolog Asen Balıkcı, etnografik filme ilişkin kuramsal ve yöntembilimsel tartışmalarıyla alanın bilinen diğer yönetmenlerindendir. *Netsilik Eskimo* film serisinin yönetmeni Balıkcı, filmlerini hem yerli kültüre hem Batılı izleyicilere göstermiş, bir

anlamda kendi filmlerine ırkçılık ve ayrımcılık testi yapmayı denemiştir (akt. Emiroğlu ve Aydın, 2020: 391). Dostal'a (1973: 13-14) göre edinilen tecrübelerden hareketle genellikle bilinmektedir ki etnograf için birtakım hareketlerin örneğin teknik oluşumların, âdetlerin, dansların vb. anlatıya detaylı bilgi verebilecek biçimde kelimelerle tasviri son derece güçtür. Kural olarak böyle tasvirlerin çoğu kez kompleks nitelik taşıyan oluşumlar karşısında sosyal gerçekler açısından yetersiz kaldığını bilmekteyiz. Film dokümantasyonları, sözlerle sosyo-kültürel fenomenleri tasvir etmek şeklindeki kişisel yeteneklere bağlı olmaksızın, ilmî değerlendirme konusunda daha büyük şanslar tanıyan bir göz yorumuna olanak tanımaktadır.

Türkiye örnekleri ile ilgili olarak akademik çalışmalarda etnografik film den ziyade, etnografik nitelikli veya etnografik veri içeren filmlerden söz edilmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2020: 391).

Örnek (2014: 95) kamerayı kullananın, halk bilimcinin ya da çekilen konunun uzmanının istek ve uyarılarına uyması gerektiğini söyler ve kameracının, konunun gerektirdiği nesnelliği, olayın akış ve gelişimini bozacak, saptıracak “kamera oyunları”ndan, yerli yersiz “zumlardan” (açıyı genişletme ve daraltmalardan) kaçınması gerektiğini vurgular. Ona göre çekim başlamadan önce, eldeki kameranın bütün düğmeleri sınanarak, işlevlerini tam olarak yapıp yapmadıkları denenmelidir. Bir başka önemli nokta da kameranın olanaklarının ve teknik özelliklerinin çekilecek olayı istenilen biçimde görüntülemeye yeterli olup olmadığını saptamaktır.

Bilimsel amaçla gerçekleştirilmek istenen filmlerde, gerek teknik olanakların, kamera türünün ve donatımının, ses alma aygıtının hazırlanmasından sonra, konunun ya da olayın nesnel olarak görüntü aracılığıyla saptanması için çekim sırasında dikkat edilecek noktaların başlıcaları şunlardır (Örnek, 2014: 95):

1. Olayın ve konunun akışına; daha önceden saptanmış geçiş bölümlerinin sırasına aynen uyulmalıdır.
2. Olayın ya da konunun oluşmasında rolü olan kimselerin hareketlerine karışılmamalı; konuda bulunmayan sahneler eklenmemeli; rejî düzenlemeleri yapılmamalıdır.
3. Olayın ya da konunun içeriği gerekli kıldığı sürece ağır ya da hızlı çekim yoluna başvurulmamalıdır.
4. Olayı ya da konuyu olumsuz yönde etkileyecek her türden dış etmenler elden geldiğince zararsız duruma sokulmamalıdır.

Bahsedilen bu kurallar, anlatının müdahalelerden ve yapay düzenlemelerden arındırılmış, saf bir biçimde seyirciye sunulmasını sağlamaktadır.

Erginer'e (1982: 144) göre belge nitelikli halk bilimsel akarfilmin çekiminde elden geldiğince tam bir tarafsızlık içinde davranılmalı, olguya dıştan bakılıp karışılmamalıdır. Olgu yinelenebilir türden ise çekim timi olanaklar ölçüsünde, olguyu gerçek çekim yaparcasına yine gözler çevreyi çekiciye ve çekim timinin yapacağı işe alıştırmalı, çekimin eksiksiz ve kusursuz gerçekleştirilebileceği kanısına varıldıktan sonra çekim yapılmalıdır. Bilimsel belgelemede, akarfilmle görüntüleme ilkelerini çok iyi bilen bir çekici kullanandan çok, belgesel akarfilm çekim ilkelerini iyi bilen bir çekici kullanan kişi tercih edilmeli ancak böylelikle ortaya konulacak belgesel akarfilm hem teknik hem bilimsel açıdan kusursuzluğa yaklaşacaktır.

Etnografik belgesel türünde öncü isimlerden biri de J. Ruby'dir. Ruby (Ruby, 2005: 79-80'den akt. Arda, 2020b: 53-54), etnografik sinemayı (ES) tanımlayan bir manifesto yayımlar:

1. ES akademik olarak eğitim almış ya da akademik olarak çalışan sosyokültürel antropologların işi olmalıdır. ES sadece düzenli olarak profesyonelce akademik söyleme dâhil eğitilmiş etnografik araştırmaların yaptığı etnografik araştırmaların bir sonucu olabilir. ES antropolog, entelektüel ve araştırmacı olarak çalışmaların bir uzantısı olmalıdır.
2. ES açık bir biçimde anti-realist, anti-pozitivist olmalı, belgesel gerçekçiliğin kurallarından ayrılmalı ve tüm sinema formlarından yararlanabilmelidir kurmaca olan ya da olmayan.
3. ES çok seslilik gibi tekniklerle görüntülenmiş olanların aracılığını artırmaya çabalamalı ve yapımcının otoritesini merkezden uzaklaştırmayı denerken yazarlığın ahlaki ağırlığını da kabullenmelidir.
4. ES antropoloji dışavurumunun bir ifadesi olarak görsel medyanın sınırlarını keşfetmelidir.
5. ES eğer başarabilirse ilk olarak seyircinin aklını karıştıracaktır. Bu nedenle filmi yapanların farkında olmaları ve izleyicilere yardım etmeleri çok önemlidir.
6. ES'nin, eğer ticari dünyanın kısıtlamalarından kaçması gerekiyorsa, yapım ve dağıtım için alçak gönüllü yapım değerleri, ufak bütçeleri ve düşük maliyetleri olmalıdır. ES bu nedenle, ekonomik bir potansiyele sahip değildir. Onun ürünlerinden kimse hayatını kazanamaz. Akademik bilgiyle iletişimi kurmak isteyen araştırmacının bir eylemidir.
7. ES kamu ve devlet televizyonlarının, popüler bir biçimde erişilebilir ürünleri kabul eden ajansların ve gelir getiren işleri dolaşıma sokan dağıtım şirketlerinin ekonomik diktasından çekilmelidir. Yeni finans kaynakları ve dağıtım olanakları yaratılmalıdır.

8. ES halen mevcut tüm film festivallerinin ve diğer gösterim merkezlerinin yetersizliğini kabul eder. Bu çalışmaların antropolojik söylemde yaratacağı tartışmaların ve gösterimlerin yapılacağı yeni yerler aranmalıdır.

Heider (1976) etnografik film özellikleri konusunda şunları söylemektedir: Bir bütünün parçaların birleşiminden daha fazla bir şey olduğu sosyal bilimlerde kabul gören bir anlayıştır. Parçaların bütünsellik içinde sunumu, nesnenin anlaşılmasını ve bağlamı içinde anlam kazanmasını sağlayacaktır. Buradan hareketle filme alınan her bir öge bağlamından koparılmadan sunulmalıdır. Örneğin bir toplumda seremonilerde kullanılan bir malzeme sadece tekil olarak resmediliyorsa bu etnografik anlamda kısır kalacaktır. Tekil olarak bu nesne pek bir şey ifade etmeyebilir. O kültüre ait olan bu etnografik unsur, törensel bağlam içinde sunulduğunda anlam kazanacaktır. Kültürü betimleme çalışmasının, kültürle olan bağlantılarının kurulup bir bütünsellik içinde belgesel sinemanın olanaklarıyla kaydedilmesi eylemi ise etnografik belgesel filmin çerçevesini vermektedir. Etnografik filmin tanımlanması aynı zamanda etnografik belgesel filmin de betimlenmesidir; çünkü etnografik filmin literatürdeki karşılığı etnografik belgesel filmin karşılığıdır. Etnografik belgesel film, etnografik filmin ele alınan kültürün ve kültür öğelerinin betimlenmesi temelini kendisine temel alır ve bunu belgesel film anlayışıyla yapar.

Encyclopaedia Cinematographica için etnografik belgesel film için geçerli kriterler şöyle sıralanabilir (Simon, 1973: 17):

1. Etnografik film gerçekleri yansıtan bir rapor, bir kaynak niteliği taşır.
2. Bu kaynak mümkün olan en yüksek derecede objektiflik niteliğini taşımalı, kaynak açısından yapılacak bir eleştiriye de kaldırabilmelidir. Eğlence ve kültür filmlerinde olduğu şekilde bir tertipleme bilimsel açıdan bu tip filmlerde kabul edilemez.
3. Gerçeğe en ileri derecede uygunluk, yine ana koşullardan biridir.

Simon'a göre (Simon, 1973: 16-17) ilk etnografik filmlerin çekimine yol açan düşünceler, bilimsel açıdan bugün de geçerliliğini korumaktadır:

1. Film yoluyla belgeleme, bu alandaki bütün diğer metotlardan üstündür. Karmaşık tipte olaylarda ise bu olayın kavranabilmesi için düşünülebilecek tek yoldur.
2. Filme alınan bir hareketin her zaman görünebilmesi olanağı, eskisine oranla çok değişen ya da artık silinip gitmiş bir olayın her zaman incelenebilmesi olanağını yaratmaktadır.

3. Film aynı hareketin dünyanın çeşitli bölgelerindeki tezahür şekilleri arasında bir karşılaştırma yapabilme olanağını vermektedir. 1930'larda görülen bu çok ümit verici gelişmeler, önce iktisadi krizler, sonra da ikinci dünya savaşı yüzünden kesintiye uğradı. Bundan sonraki hamle ise ancak 1950'lerde yapılabildi. Etnografik filmin bundan sonraki gelişmesi bakımından yine 1950'lerde kurulan Encyclopedia Cinematographica büyük önem taşır. Bu kurum 1952 yılında Almanlar tarafından kurulmuş olup amacı kendi tüzüğünde belirtilmiştir.

Etnografik film ve etnografik belgesel film terimleri literatürde birbirine yakın anlamlarda kullanılmaktadır. Her ikisi de kültürel öğelerin bir bütünlük içinde betimlenmesini ve belgesel sinemanın olanaklarıyla aktarılmasını amaçlar. Bir filmi etnografik belgesel film olarak tanımlayabilmek için Arda'ya (2020a: 61) göre aşağıdaki öncelikli kriterleri taşıması gerekmektedir:

1. Film kendi merkezinde etnografik olma özelliğini taşımalıdır. Etnografik olma, bir kültüre veya toplumsal bir yapı/toplumsal bir gruba ait olma ile ilişkilidir.
2. İnsana dair her türlü unsur ait oldukları toplumsal-kültürel bağlam içinde bilimsel teknik ve yöntemler kullanılarak aktarılmalıdır.
3. Film, belgelere dayanarak var olanı varolduğu gibi tespit etme amacını taşımalıdır.
4. Etnografik belgesel film, betimleme yaparken belgeleyen olmasının yanında film olma özelliği taşıdığı için film estetiğini yok saymamalıdır. Belgesel filmin elverdiği ölçüde, hakikati kendi doğallığını en iyi yansıttığı biçimde kaydetmelidir.

Ernst Klaey (1973) "Etnografik Belgesel Filme İlişkin Bazı Teorik Sorunlar", adlı sunumunda Türkiye'de çektiği etnografik belgesel filmlerden bahseder. Klaey'e (1973: 35) göre mümkün olduğu kadar gerçeğe uygunluk ve objektiflik ilkesinden ayrılmamak gerekir ki bunun anlamı şudur: Etnografik belgesel film çekiminde sahne hazırlanmaz, filme alınacak kişilere hareketleri empoze edilmez ve teknik koşullar gerektirmediği sürece görünümde bir değişiklik yapılmaz; filmin normalden daha ağır ya da daha hızlı çekimine, ancak muhteva açısından gerekli ise başvurulur. Bir yandan gerçeklik ve objektiflik ilkelerine bağlı kalabilmek öbür yandan bir olayın dinamizmini canlandırmak için *Encyclopaedia Cinematographica* şu koşulların varlığını aramaktadır:

1. Filme alınacak bir olay, her biri bağımsız bir bütün teşkil eden birimlere bölünür ve bunlar ayrı ayrı filmler hâlinde hazırlanır.
2. Film çekilecek olan etnolog, çekime başlamadan önce konuyu bütün ayrıntıları ile incelemelidir. Söz konusu olay önceden bilimsel olarak bütün

ayrıntıları ile incelendikten ve etnografya tanındıktan sonradır ki filmin çekimi ya da etnografik filmin hazırlanışına ilişkin bir görüşün kazanılması mümkün olur.

3. Film yapmaya çalışan bir etnolog için muhtevanın önemli bir unsuru olan hareketlerin çoğunun filme çekilmesinin söz konusu olamaması demektir. Yani basit film makinesi kullanan bir etnolog hiçbir dansı ya da sesin önemli rol oynadığı bir dinî geleneği filme alamayacaktır.
4. Göttingen'in etnolojik filmin koşulları açısından ortaya koyduğu altıncı nokta yine gerçeklik ilkesiyle ilgilidir. Filme sözlü bir açıklama ya da fon müziği koyarak seyirciyi ya da bu filmdeki konuyu bilimsel açıdan değerlendirecek olan kişiyi şaşırtmamak gerekir.
5. Zaman faktörü önemlidir. Bilimsellik açısından objektiflik ne kadar sağlanmak istenirse istensin, örneğin üç gün süren bir olayı üç gün boyunca filme çekebilme olanağı yoktur. Teknik ve mali açılarından imkansız olduğu olan bu durumda dikkat edilmesi gereken çekilen konunun neden-sonuç ilişkilerini gözden kaçırmamaktır.

Etnografik film çekiminde dikkat edilmesi gereken diğer hususlar farklı yazarlar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda Walter Dostal'ın çalışmasında yer alan gruplandırılmış üçlü ilişki basamağı şu şekildedir (Aydın ve Kayhan, 1979: 86):

A-Gidilen yerin toplumu içerisinde, etnologun ve kameramanın durumu,

B-Yerli yardımcının sosyo-kültürel kişiliğinin kökeni (sosyo-kültürel durumu),

C-Üçüncü alanda ise ortaklaşa ilişkiler ele alınmalı ve şu noktalar daha yakından, ayrıntılı olarak işlenmelidir:

1. Etnolog ve kameraman ortak çalışması
2. Etnolog ve yerli yardımcının ortak çalışması
3. Kameraman ve yerli yardımcının ortak çalışması.

Aydın ve Kayhan'a (1979: 86) göre etnolojinin herhangi bir konusunu ilgilendiren başarılı bir belgesel film, etnologla kameramanın iş birliği sonucu gerçekleşir. Nasıl ki etnologun kamera hakkında oldukça geniş bir bilgisi varsa kameramanın da etnoloji alanında bilgi sahibi olması gerekir. Bu kameramanın da bir etnolog olduğunu varsaymak ulaşılması istenen en iyi olasılıktır. Aksi olduğunda etnolog-kameraman ilişkisinin oldukça güçlü olması ve kameramanın etnologun etki sahası içinde bulunması gerekir. Aksi hâlde teknik açıdan en iyiyi çekme uğraşısı içindeki kameraman konunun gerektirdiği nesnelliği, olayın akım ve gelişimini

bozacak çeşitli kamera oyunlarına, yerli yersiz “zoom”lara kaçabilir. Etnografik belgesel filmlerde görsel ve bilimsel öğelerin bir araya getirilmesi, etnolog ve kameraman arasındaki güçlü bir uyuma bağlıdır. Bu uyum, hem seyirciye kültürel anlamı en doğru şekilde aktarmayı hem de belgeselin bilimsel bütünlüğünü korumayı amaçlar.

Klaey (1973: 38-39) filmleri çekerken etnologların bazı şartlara sahip olmasını vurgular: Bütçenin dar oluşu, bazı tedbirler alma zorunluluğunu doğurmaktadır. Bu tedbirler şöylece özetlenebilir: Etnolog, aynı zamanda hem etnolog hem de kameraman olmak zorundadır. Etnolojinin, antropolojinin ve tarihin ilk çağlarını araştırma bilimlerin çalışma metotlarının yanı sıra belirli bir film tekniğine ilişkin bilgilere de sahip olmalıdır. Etnolog, filme çekeceği konuyu çok iyi bilmelidir. Bunun yanı sıra filme girecek kişilerle arasında çok iyi bir ilişki kurmayı da başarabilmelidir. Bu da İslam ülkelerinde ya da geleneklerine çok bağlı toplumlarda her zaman kolay değildir. Filme çekilecek olanlar, filme çekileceklerini bilmelidirler. Söz gelimi bir ağacın arkasına saklanıp gizlice film çekmek, bilimsel çalışma açısından düşünülebilecek bir davranış değildir. Filme çekilecekler buna razı edilmeli ve bilmelerine rağmen çok tabii hareket edip sahtelikten kaçınabilmelidirler. Her şeyden önce bir toplumu, halkı çok iyi tanımak gerekir. Klaey’in burada bahsettiği çekimlerde çekilenin haberdar olması aynı zamanda etik bir mesele olup öncelikle iletişim kurulması öncelenmelidir.

Etnografik belgesel film, belgesel film olma özelliği ile etnografiyle buluşur. Bu birleşiminde altı çizilmesi gereken noktalar şunlardır. Arda’ya (2020a: 65-66) göre etnografik belgesel film, öncelikle neyi anlatmak istiyorsa onu merkeze koyarak işe ilk başlangıcını yapmış olacaktır. Bu ilk başlangıç, konuya karar vermektir. Neyin anlatılacağına karar verdikten sonra hemen ön araştırmalara başlanır. Ele alınacak kültürle ilgili her tür bilgi ayrıntısıyla incelenir. O kültüre yönelik farklı bakış açılarını taşıyan kaynaklara da başvurulmalıdır. Yapılan araştırmalar doğrultusundaki yapılan ön araştırma söz konusu kültür ve unsurları hakkında bir ön bilgi sağlayacaktır; çekimlerle ilgili mekânlara karar verilecektir. Belgesel filmin özelliği dolayısıyla elde bir senaryo olamayacağı için çekimlerin hangi düzlemlerde yapılacağının kararıdır. Çekimlere başlanmadan önce gerekli etnografik incelemeler yapılmalıdır. Ne, ne kadar, ne için ve nasıl sorularının cevabı bilinmelidir. O kültürün etnografyasının

çerçevesi çizilirken bu sorularının cevaplarından mutlaka faydalanılacaktır. O kültüre mensup kişilerle görüşme (mülakat), soru formu, o kültürü anlayabilmek, anlatabilmek-aktarabilmek için var olan gruba veya topluluğa katılarak katılımcı gözlemden faydalanılır. Kültürün gözle görünen unsurları yanında sözel unsurlar sözlü tarih çalışmasından yararlanarak, kişilerin tanıklıklarından yola çıkarak geçmiş gün ışığına çıkarılarak kaydedilir. Etnografik belgesel film, belgesel film olma özelliğini gösterir, ancak belgesel film olma kaygısının yanında etnik bir yapıyı; grubu, topluluğu, toplumu var olan biçimiyle, kendi gerçekliği ile aktarmak da söz konusudur.

Bir belgeselin etnografik olması alanda uzun süre kalma ile ilişkilendirilir. Henley bir çalışmanın ‘etnografik’ olarak nitelendirilebilmesi için gerekli olduğu düşünülen, topluluğun içinde bulunmanın derinliği ya da sürenin uzunluğu da hesaba katılması gerektiğini söyler ve antropologlar geleneksel olarak tam anlamıyla dâhil olma için bir yılı gerekli görürler (2021: 581- 583).

R. Flaherty’nin etnografik sinemanın babası olarak kabul edilmesine vurgu yapan Henley (2021: 589), bunun nedeni olarak Flaherty’nin bir eskimo ve ailesinin hayatından iki günün hikâyesinin anlatıldığı 1922 yapımı filmi *Kuzeyli Nanook* ile başlamak üzere, yapmış olduğu erken dönem çalışmaların belgesel teknikleri ile etnografik konuları birleştirmesi olduğunu belirtir.

Flaherty’nin de özel başarısı olarak değerlendirebilecek temel unsur şey kamera kullanımının salt teknik ustalığı değil, fakat yine de bundan daha önemli olan filmin etrafında yapılandırıldığı anlatıdır. Ancak Flaherty’nin katılımcı film yapım yöntemi, merkezî karakterlerden oluşan sempatik bir grubun deneyimlerine dayanan bir anlatı ile birleştirilerek ve yapay fakat doğalcı bir kronoloji doğrultusunda yapılandırılarak uygulandığında etnografik film yapımının gelecek nesilleri üzerinde derin bir etkiye sahip oldu (Henley, 2021: 592-594).

Türkiye özelinde etnografik anlamda “öteki”nin kim olduğu nerede yaşadığı, dönem ve mekâna bağlı olarak yanıtı değişen bir soru olduğudur. Avrupalının ve yahut Amerikalının gözünden öteki kimdir, denildiğinde bu ilk dönem filmlerinde özellikle 1900-1950’li yıllarda yerli kabileler sömürü toplumların dikkat çektiği, antropolojiyle benzer yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Batı menşeli etnografik filmlerde arka sesin İngilizce mi yoksa Fransızca mı olduğu o topluluğun kolonyal devlet olup

olmadığını da ortaya koyar. Zira etnografik belgeselle genelde ve ilk dönemlerde otantik toplumlar kastedilmektedir.

Alan'a (2007: 45-46) göre Türkiye'de ve dünyada etnografların film konusunda etkin olabilmeleri için etnograf gibi düşünebilen kameramanlara ihtiyaç vardır. Her iki alanında iç içe bilgiye sahip olması ideal olanı verebilir. Etnograflar yaptıkları saha araştırmalarında teknolojiyi daha çok kullansınlar ve gerekli iş birliğiyle inceledikleri kültürlerin özelliklerini görsel olarak en iyi kalite şekilde yansıtabilsinler. Antropoloji eğitimi alan pek çok kişi aslında film alanında çalışmalar yürütebilir. Jay Ruby'nin de belirttiği gibi antropolojik konulu belgeseller yerine antropologlar tarafından antropolojik bakış açısını yansıtan filmlerin yapılması hayal olmaktan çıkabilir.

Etnografik filmlerin derinlemesine ve doğru bir şekilde aktarılabilmesi için antropologların kamera ve film diline hâkim olmaları önemlidir. Türkiye'de ve dünyada etnografların film alanında daha etkin olabilmesi, kültürlerin incelenmesi ve görsel yolla yansıtılmasında katkı sağlar. Etnograf gibi düşünen kameramanlara ve film yapımcılarına olan ihtiyaç, hem teknik yeterliliği hem de kültürel duyarlılığı birleştirebilecek profesyonellerin gerekliliğini gündeme getirmektedir. Yukarıda da ifade edilen Jay Ruby'nin belirttiği gibi, antropologların kendilerinin film çekmesi düşüncesi, hem bilimsel bir derinlik hem de daha özgün bir kültürel bakış açısını seyirciye aktarma potansiyele sahiptir. Antropoloji eğitimi alanların film alanına adım atmaları, onların sahadaki deneyimlerini ve kültürel gözlemlerini estetik bir biçimde sinemaya taşımasına imkân sunar. Bu sayede yalnızca antropoloji konulu belgesellerle sınırlı kalmadan, antropoloji düşünce yapısını yansıtan filmler de yapılabilir. Bu adım, antropoloji ve sinema alanlarının kesiştiği, seyirciye hem eğitici hem de düşündürücü perspektifler sunan bir film yapımcılığı türünü teşvik eden bir katkı sağlar.

2.3.3. Türkiye'de Etnografik Belgesel Çalışmaları

Türkiye'deki etnografik belgeselcilikte, kırsal ve yerel kültürlerin yanında günümüzde modernleşme sürecinde bu kültürlerin geçirdiği değişim, şehirleşme, kimlik arayışı, kent kültürleri de ele alınmaktadır. Etnografik nitelikli ilk belgeselin hangisi olduğu konusu tartışma meselesi olmakla beraber özellikle Süha Arın ve Ertuğrul Karşlıoğlu'nun bu türün temsilcisi olarak ön plana çıktığı görülmektedir.

Özön (2013: 209), sinemacı yetiştirmenin en kestirme, en sağlam yollarından birinin dokümanter film çalışmaları olduğunu ve henüz kurmaca uzun film üzerinde

tecrübesi olmayan genç sinemacıların bu filmlerle bir bütünlük taşıyan kısa bir konuyu geliştirdiğini ve çalışma imkânı bulduğunu vurgular. Buna göre Türk sinemacılarının hemen hepsinde görülen ortak sorun tabiata bakmasını bilmekten doğan aksaklığın en iyi gidericisi belgesel film çalışmalarıdır. Öte yandan uzun zaman geri kalmış, nüfusunun büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir toplumun eğitilmesinde, aydınlatılmasında, devrimlerin benimsetilmesinde en etkili araç belgesel filmlerdir. Türkiye’de sinema çalışmalarının başında da hemen bütün sinemaların başlangıcında olduğu gibi bir belgesel film yer almakta, ancak olağanüstü birtakım şartların zoruyla meydana gelen bu çalışmanın arkası gelmemiş, Uzkınay’ın *Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı*’nın (1914) ardından bu yolda pek az örnek ortaya konmuştur. Bu anlamda belgesel sinemanın, sinema türünde ürün ortaya koymak isteyenler için başlangıç türü olduğu anlaşılmaktadır.

Benzer bir eksikliği vurgulayan Demirkıran (2015: 47) da Türkiye’de belgesel filmin Türk sinema tarihi içinde genellikle ikinci planda kaldığını belirterek, Manaki Kardeşler’in ilk filminden sonraki döneme bakıldığında belgesel sinema yapımında ordunun etkin olduğu görüldüğünü ifade etmektedir. Buna göre ilk dönemlerde bazı özel yapım şirketleri belgesel film alanına girmiş olsalar da yapımlar sınırlı kalmıştır. Belgesel sinema alanında Türkiye’de en önemli sayılabilecek kurum, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi olmuştur. İlk defa bir kurum belgesel çekmek amacıyla kurulmuş ve faaliyetini uzun süre devam ettirmiş, birçok film çekmiştir. Ardından gelen kurumların ve hareketlerin birçoğunun da İstanbul Üniversitesi Film Merkezi’nden ilham aldıkları görülür.

Örnek (2014: 60, 94), sinema filmlerine ilaveten “folklorik” özlü bir olayı, bir gösteriyi, bir zanaat dalını, bir yöreyi işleyen belgesel nitelikteki kısa metrajlı filmleri de belirtmek gerektiğini vurgular. Genelde ön hazırlık gerektiren, uzmanlarına danışılarak çekilen bu türden filmler özellikle geleceğin araştırmacıları için değerli bir arşiv gerecidir. Halk bilimi çalışmalarında görsel ve ses kayıt cihazlarının kullanılması gerekliliği büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, halk bilimine kamera yoluyla belge kazandıracak araştırmacıların, film çekiminin temel bilgi ve kurallarını çok iyi bilmesi; bu bilgi ve kuralları deneylerle, pratik çalışmalarla pekiştirmesi zorunludur.

Ancak belgesel filmin halk bilimsel açıdan değer taşıması için, yalnızca teknik yeterliliğin değil, aynı zamanda konuya dair bilgi birikiminin ve alan uzmanlığının da

gerekliliği söz konusudur. Belgesel yapımında halk bilimci ile kamerayı kullanan kişinin iş birliği önemlidir; zira halk bilimcinin birikimiyle kameramanın teknik becerisi birleşmeden, ortaya çıkan ürün eksik ve yetersiz kalacaktır. Kameramanın halk bilimi konusunda bilgi sahibi olması veya en azından konuya aşina olması, daha derinlikli ve anlamlı bir yapım ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Aydın ve Kayhan (1979: 79-80) “Etnolojik ve Bilimsel Belgeleme” adlı çalışmalarında 1964 yılında *İstanbul Üniversitesi Film Merkeziyle Göttingen Film Enstitüsü* arasında iş birliği doğduğunu söyler. Enstitünün önerdiği gıda planlaması üzerine Film Merkezi müdürü Aziz Albek’in yönetiminde 1965’te Adana Karatepe’de yufka ekmeği yapımı filme alınmış, bunu 1970’te Trakya’da beyaz peynir yapımının çekimi takip etmiştir. 1971’de de Montreal ve Pensylvania Üniversitesinden J. Bordaz’la birlikte *Modern Türkiye’de Çakmak Taşı İşçiliği* adlı, Bursa yöresinde etnolojik ve prehistorik film çekilmiştir. 1900 yılında Paris’te yapılan etnografya kongresinde bütün etnografya müzelerinin koleksiyonlarına ek olarak etnolojik filmlerden oluşan birer arşiv kurmaları kararlaştırılmıştır.

“Etnografik” ve “etnolojik” filmlerin çekimine 1900 yılında Paris’te toplanan “Uluslararası Etnografya Kongresi”nde karar verilmiş, o günden bu yana da çeşitli kurum, kuruluş, enstitü ve Türkiye de üye olmuştur. Bu enstitünün yardımıyla 1970 yılında, *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi*’ne bağlı olarak kurulan arşivde Türkiye’nin coğrafi ve kültürel çevresinde yer alan kimi ülkelerin maddi ve manevi kültürlerine ilişkin budunbilimsel içerikli konuları ele alan kırkı aşkın film vardır. Ayrıca arşivde “Encyclopedia Cinematographica”nın yayın organları, film katalogları da bulunmaktadır. İstanbul’daki Avusturya Başkonsolosluğu ilki 1973, ikincisi 1974 yıllarında olmak üzere “Etnografya ve Bilimsel Filmler Sempozyumu” ile “Etnografya Filmleri Kursu” düzenlenmiştir (Örnek, 2014: 97).

Albek (1973: 34), “İki Etnografik Filim Üzerine” adlı buradaki sunumunda iki etnografik belgeselden bahseder. Biri Çorum ilinin Sungurlu ilçesine bağlı Yazıt köyünde çekilmiş, bebek oyunu adını taşımaktadır. Bu oyun biri kız diğeri erkek iki çocuğun doğumu, yaşayışı ve ölümünü konu almaktadır. İkinci film ise, Türkmen köyünde yufka ekmeğin yapılmasını göstermektedir. Adana’nın Kadirli ilçesinin Karatepe köyünde çekilmiştir. Bu film, *Encyclopaedia Cinematographica*’nın etnolojik filmler, seksiyonunun gıda hazırlanması programı içerisinde yer almaktadır. Bundan

başka Türkiye’de beyaz peynir yapımı filminin de montajı, yine aynı enstitüde yapılmaktadır. *Göttingen Bilimsel Filmler Enstitüsü* ile 1964 yılından beri iş birliği hâlindeyiz. İstanbul Üniversitesinde yine *Encyclopaedia Cinematographica*’nın 300 filmlik kısmî bir arşivi mevcuttur. Bu arşivde biyoloji, etnoloji, teknik bilimler hakkında filmler vardır.

M. Kutlu ile yapılan görüşmede Sedat Veyis Örnek, Orhan Acıpayamlı, Gürbüz Erginer ve Aziz Albek gibi isimlere referans vererek konuştuğu düşünüldüğünde, onun etnografik fotoğraf ve etnografik belgesel konusunda kendisinden önceki bahsedilen araştırmacılardan doğrudan etkilendiği ve haberdar olduğu anlaşılmaktadır.

Bu sempozyumda sunum yapanlardan biri de W. Dostal’dır. Dostal (1973: 13-14) “İslâm Ülkelerinde Etnografi Araştırmaları ve Özellikle Etnografik Film” adlı çalışmasında UNESCO genel kurulu tarafından tavsiye edilmesi karar altına alınan programı hatırlatır. Buna göre geleneksel uygarlıklar, unutulup gitmezden önce yeterince belgeye bağlanması gerektiğini özellikle ülkenin iktisadi gelişmesi için dikkate değer çabaların harcandığı Türkiye’de UNESCO’nun tavsiyesine uyularak geleneksel kültürel varlıkların daha ileri ölçüde belgelenmesi gerektiğini savunur. Etnografik belgesel filmin görevi nedir ve nasıl yararlı olabilir, etnografik belgesel filmler, günümüzdeki genel sorunların çözülmesi açısından nasıl bir fayda sağlayabilirler?” sorusunu sorar ve “etnografik belgesel filmin iktisadi gelişme sırasında taşıyabileceği öneme işaret eder.

Bahsedilen sempozyumda bildiri sunan Ernest Klaey (1973: 35), “Etnografik Belgesel Filme İlişkin Bazı Teorik Sorunlar” adlı bildirisinde Türkiye’de çektiği etnografik belgesel filmlerden bahseder. Klaey, etnografik belgesel ile ilgili şu teorik problemlere değinir: 1. Tek kişi tarafından ve basit teçhizatla ve *Encyclopaedia Cinematographica*’nın ilkelerine uygun yapılacak bir etnografik film çekiminin koşul ve olanakları. 2. Türkiye’de etnografik film çalışmalarına ait ve kişisel tecrübelerle dayanan bazı düşünceler. Burada gerek mali gerekse teçhizat yönünden nispeten basit imkânlarla çekimi yapılan filmler göz önünde tutulacaktır.

Türkiye’de etnografik belgesel konusundaki bu sempozyumdan sonra doğrudan bu konu ile ilişkili tezlerin ya da akademik makalelerin, çalışmaların yazıldığı görülmektedir. Erginer (1982: 144) görüntü belgelerinin halk bilimsel çalışmalara araç olarak hizmet etmeleri düşüncesiyle kullanılması gerektiğini ifade ederek,

“Halkbilimsel Akarfilm Nasıl Olmalıdır?” soruna yanıt arar. Erginer’in (1982) bu çalışması “halk bilimi ve film” ilişkisine odaklanması açısından alanda öncül makalelerden biridir.

Özellikle 2000’li yıllardan sonra Türkiye’de etnografik belgeselin gelişimini inceleyen akademik çalışmaların arttığı görülmekte, bu çalışmaların yerli etnografik çalışmaları farklı yönleri ile inceledikleri anlaşılmaktadır.

Susar (2005: 145) Türkiye’de etnografik film, belgeleme çalışmalarının bireysel girişimleri bir yana bırakılırsa fazla bir gelişim göstermediğini, böyle olmakla birlikte, günümüzde görsel belgeleme alanında yaşanan teknolojik gelişmeler ve bu teknolojiye ulaşmanın nispeten kolaylaşması özellikle etnolojik araştırmalar yapan antropologların film, fotoğraf vb. görsel belgeleme çalışmalarına daha fazla yer vermeye iteceğini belirtmektedir.

Hakan Aytekin’in *Işık Sesini Arıyor*, Yeşim Ustaoglu’nun *Sırtlarındaki Hayat ve Gül*, Büyükbeşe Muyan’ın *Anadolu Düşleri-Muş* belgesellerini incelediği çalışmasında Alan (2005), dünyada etnografik filmlerin, belgesel yönetmenleri tarafından gerçekleştirildiğini belirterek, etnograf ve yönetmen iş birliğinde gerçekleştirilen belgesellerin olduğu, bu tarz iş birliğinde yönetmen ve etnologun bakış açısının farklılık arz ettiğini ifade etmektedir. Buna göre bu tür birlikteliklerde ideal olanın etnografin film yapımı ve kamera hakkında bilgi sahibi olması ve yönetmenin de etnografik çalışmanın mantığı ve işleyişi hakkında bilgi sahibi olmasıdır. Ayrıca günümüzde etnografik amaçlı film yapımından çok etnografik içerikli belgeseller yapılmaktadır.

Görsel antropolojinin Türkiye’deki gelişimini ve etnografik çalışmaların belgesel sinemayla olan ilişkisini kültür aktarımı bağlamında inceleyen ilgili çalışmalarda, etnografik film çalışmalarının Türkiye’de çok fazla gelişim göstermediğine dikkat çekilmektedir. Teknolojik gelişmelerin etnologları daha fazla görsel belgeleme yapmaya teşvik ettiği, etnografik filmlerin derslerde ve etnografik araştırmalarda kullanımı üzerine araştırmalar yapıldığı, ideal iş birliğinin yönetmen ve etnolog arasında bilgi paylaşımını gerektirdiği, görsel verilerin halk bilimi çalışmalarında kullanıldığı, etnografik belgeselin kültür aktarım işlevine sahip olduğu, etnografik filmlerde etik ve emik yaklaşımların, etnografik sinema ve kültürün belgelenmesinde temsil sorunlarının olduğuna ve etnografik belgesellerde etnik kimlik

olgununa yer verildiğine değinilmektedir (Yüce, 2012; Özdamar Akarçay, 2012; Depeli, 2014; Koçer, 2015; Belet, 2018; Kutlu, 2018; Kaplan, 2019; İnce, 2019; Özelçi, 2020; Kuzu, 2020; Kutlu, 2021; Babalık, 2023).

Etnografik fotoğraf, görsel antropoloji, görsel halk bilimi, görsel kültür, etnografik belgesel gibi anahtar kelimeleri kapsamında ele alınan bu çalışmalardan hareketle etnografik belgesel konusunun genellikle iletişim disiplini odağında ele alındığı söylenebilir. Halk bilimi odaklı çalışmalarda fotoğraf ve belgeselin, etnolog ya da antropolog için veri aracı olduğu vurgusu dikkat çekerken, iletişim alanında ise özellikle “gerçeklik ve kurmaca” kavramlarından hareketle belgesel tarihi içerisinde tartışıldığı görülmektedir. Ayrıca etnografik belgesel konulu çalışmaların daha ziyade Karl Heider’in (1976) *Etnografik Film* adlı eserinde ifade ettiği şablondan hareketle incelendiği anlaşılmaktadır. Mevcut çalışmalarda etnografik belgeselde etnolog iş birliğinin önemine değinilmekte fakat “Etnografik belgeselde etnoloğun rolü ve etkisi nedir?” sorusunun yanıtı detaylı bir şekilde ele alınmamaktadır. Bu çalışmada mevcut tespitlerden farklı olarak etnografik belgesel türünde eser ortaya koyan yönetmenlerden Ertuğrul Karşlıoğlu ve Daver Atabey’in belgesellerine “danışmanlık ve metin yazarlığı” yaparak katkı sağlayan M. Muhtar Kutlu’nun etnografik belgesel hakkındaki görüşleri, yönetmenlerle iş birliğinde kazandığı deneyim ve tecrübelerden hareketle ortaya konulmuştur.



3. ETNOGRAF VE ETNOGRAFİK BELGESEL İLİŞKİSİ

3.1. Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu'nun Biyografisi, Metin Yazarlığı ve Danışmanlık Yaptığı Belgeseller

M. Muhtar Kutlu, 1952 yılında Isparta'nın Uluborlu ilçesinde doğmuştur. İlkokulu Eskişehir'de, ortaokul ve liseyi ise Merzifon'da bitirmiştir. 1973 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji (Etnoloji) Bölümü'nde lisans eğitimini tamamlar. Sonrasında Sağlık Bakanlığı İstanbul Körler Rehabilitasyon Merkezinde (1973–1975) ve Ankara Hıfzısıhha Okulu'nda WHO, UNDP ve Sağlık Bakanlığı'nın ortaklaşa yürüttüğü Sağlık Alanında İnsan Gücü Geliştirme Projesinde Araştırmacı antropolog olarak (1976–1978) çalışmıştır. 1978 yılında Fırat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Antropoloji Bilimleri Bölümüne Halkbilim asistanı olarak atanan Kutlu, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde “Şavak Aşireti'nde Göçer Hayvancılık-Halkbilim Açısından Bir İnceleme” konulu çalışmasıyla 1985 yılında doktorasını tamamlamıştır. Ankara Üniversitesi DTCF Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Bölümü'nde Yardımcı Doçent olarak atanan Kutlu, 2002 yılında doçent, 2010 yılında profesör olarak atanır. 2019 yılında emekliye ayrılmıştır (Gürçayır Teke, 2021: 6). Kutlu, emekli olmasına karşın Ankara Üniversitesi Halkbilimi Bölümünde ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesinde ders vermeye devam etmiştir. Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilimi Bölümünde *Anadolu Göçer Kültürü, Folklor ve Kültür I, Türkiye'de Halkbilim Çalışmaları* lisans, *Etnografik Araştırmanın Temel Sorunları, Kültürel Kimlik ve Etnografik Araştırmanın Temel Sorunları* yüksek lisans derslerini vermeyi sürdürmektedir. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümünde *Anadolu Göçer Kültürü* adlı yüksek lisans dersi ile *Görsel Halk Bilimi* ve *Halk Bilimi Metodolojisi* adlı doktora derslerini vermeye devam etmektedir.

Ulusal ve uluslararası birçok projede etnografik alan çalışmaları yapan Kutlu, Başkent, Ankara, Gazi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitelerinin değişik fakültelerinde alanı ile ilgili lisans ve lisansüstü dersler vermiştir. “Kültür ve Turizm Bakanlığı Somut Olmayan Kültürel Miras Uzmanlar Komisyonu üyeliği ve Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müze Köşkü Danışma Kurulu üyeliği görevlerinde

bulunmuştur” (Gürçayır Teke, 2021: 6). UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi Başkan Vekilliği görevi mevcuttur.

Gürbüz Erginer’in “Etnoloji’de Ses ve Görüntü ile Belgeleme” adıyla açtığı ve uzun yıllar bölüm ve bölüm dışı öğrencilerin yoğun ilgisini çeken dersin kapatılmasıyla ve hemen ardından açılan Kutlu’nun “Görsel Etnografi” adlı dersi bu birikimin uzantısıdır (Kutlu, 2011: 7).

Kutlu, göçer kültürü ve etno-fotografi alanındaki çalışmalarıyla tanınmaktadır. Ancak bu konulardaki ününü yürüttüğü etnografik alan araştırmaları sayesinde kazandığı ileri sürülebilir. Kutlu’ya göre etnograf olmak ve etnografik araştırma yürütmek, uzun bir süreçte kazanılan bilgi ve yetenekler sayesinde mümkün olabilmektedir. Kutlu, ilk alan araştırmalarını Nermin Erdentuğ, Sedat Veyis Örnek ve Attila Erden’in Seminer adlı dersleri kapsamında, lisans eğitimi sırasında hazırlamıştır (Kutlu ve Kara, 2021: 21). Kutlu’nun etkisinde kaldığı meslektaşlarından biri Gürbüz Erginer olup onun bilgisini kamusal alanda paylaşma hususunda, halktan aldığı ve üniversitede özenle işlediği bilgiyi yeniden halka ulaştırma yolunda hiçbir çekince duymadan, istekle ve içtenlikle çaba harcar. Anadolu’nun değişik yörelerinde kurban, büyü, nazar, ekmek ve pişirme teknikleri üzerine hazırlanmış birçok belgesel danışman ve metin yazarı olarak imza atar (Kutlu, 2011: 9). Kutlu, alanda ilişki kurmanın her etnografin ya da halkbilimcinin sorunlu bir süreci olduğunu söyler. Ona göre bir aşiret gibi kapalı topluluklar içine girmenin, onların içinde uzun soluklu, etkin, yoğun çalışma yapmanın önce iyi ilişkiler kurmaktan geçer (Kutlu ve Kara, 2021: 25).

Kutlu’nun etnografi özelinde ele aldığı akademik çalışmalarından bazıları şunlardır: “Şamanizmden Modern Zamanların Neo-Şamanizmine.” *Folklor/Edebiyat*, 7(27), 2001, 23-30; “Etnofotografi (7).” *Folklor/Edebiyat*, 15(58), 2009, 7-7; “Etnofotografi (6).” *Folklor/Edebiyat*, 15(58), 2009, 7-7. “Yaşamın Üç Hali Doğum Düğün Ölüm.” *Fotografya* (20), 2008; “Etnofotografi (5).” *Folklor/Edebiyat*, 14(54), 2007, 5-5; “Etnofotografi (4).” *Folklor/Edebiyat*, 13(51), 2007; “Etnofotografi (3).” *Folklor/Edebiyat*, 13(51), 2007, 7-7; “Etnofotografi (2).” *Folklor/Edebiyat*, 13(50), 2007, 7-7; “Etnofotografi(1).” *Folklor/Edebiyat*, 13(49), 2007, 7-7; “Geleneksel Kültürümüz ve Göçerler.” *Bilim ve Ütopya* (22), 1996; “Şavaklı Türkmenlerde Hab Geleneği.” *Türk Kültürü*, 24(273), 1986, 27-31; “Yarı Göçebe Şavak Aşiretinde Geleneksel Hayvancılık.” *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi*, 4, Ankara, 1982,

297-314. “Doğu Anadolu Göçer Topluluklarında Karaçadır: Karşılaştırmalı Bir Araştırma.” *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi*, 5, Ankara, 1987, 239-254; “Geleneksel Çoban Bayramları ve Fırat Havzasında Yaşayan İzleri.” *Fırat Havzası II. Folklor ve Etnografya Sempozyumu*, Elazığ, 1989, 199-206; “Fırat Havzası Yaylacılığında Şavak Aşireti Göçer Hayvancılığına Tipolojik Yaklaşım.” *Fırat Havzası Coğrafya Sempozyumu*, Elazığ, 1990, 199-205; 8. “Türk Göçebeliği ve Anadolu’da Göçerler.” *Türk Dünyasının Sosyal, Kültürel ve Ekonomik İlişkileri Kurultayı*, Kayseri, 1991; “Şavaklı Türkmenlerde Hab Geleneği.” *Fırat Havzası Folklor ve Etnografya Sempozyumu*, Elazığ, 1992, 225-230; “Yaşayan Bir Alt Kültür Geleneği: Anadolu Göçer Kültürü.” *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, 1, Ankara, 1992, 59-66; “Yörüklerde Mekân Düzenlemeleri ve Bunun Günümüze Yansımaları.” *Osmanlı’nın 700. Yıl Dönümünde Yörüklerde Yerleşik Kültür ve Yörük Şehirleri Sempozyumu*, Ankara, 1999; “Göçerlerde Mekânsal Düzenleme: Çadır ve Ev İlişkisi.” *Anadolu’da ve Rumeli’de Yörükler ve Türkmenler Sempozyumu*, Ankara, 2000, 211-216; “Anadolu’da Nevruz Kutlamalarının Ritüel Niteliği.” *Uluslararası Nevruz Sempozyumu*, Ankara, 2001, 109-114; “Halkbilim Araştırmalarında Yeni Bir Yaklaşım: Etnofotografi.” *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Gaziantep, 2006; “Etnografik Araştırmada Etnofotografik Yaklaşım.” *Yeditepe Üniversitesi Antropoloji Bölümü Kolokyumu*, İstanbul: 2006; “Altay Şamanizminde Bir Ayinin Etnofotografisi.” *Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu*, Ankara, 2006; “Göçebe Mimarisinde Karaçadır.” *Yörük-Türkmen Çadırı/Türk Kültürü Çalıştayı*, İstanbul, 2007; “Anadolu Göçer Çadırları: Topak Ev, Alaçık, Karaçadır.” *Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu*, Ankara, 2008; “Kimlik(ler) Sembolü Olarak Giyim, Kuşam ve Süslenme.” (A. Özmen ile birlikte) *Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*, Eskişehir, 2008, 309-314; “Umudun Efendisi Hızır ve Hıdrellez.” *Komşu Kültürler ve Diyalog (Balkanlar, Bulgaristan ve Türkiye)*. Diyalog İçin Halk Bilimi Projesi, Ankara: Ayrıntı Basımevi, 2012; “Göç, Nostalji ve Festival.” (İ. Yıldırım ile birlikte) *Halk Kültüründe Göç Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul, 2012, 657-663; Kutlu, Muhtar. “Etnofotografi: Etnografik Araştırmada Fotoğrafın Çok Yönlü Kullanımı”, *4th Language, Culture & Literature Symposium*, May 17-18/ 2018, Akdeniz University, Faculty of Letters, Department of English Language & Literature, Editors: Arda Arikan, Serhat Cem Bilgin, Antalya, 2018.

Kutlu, İhsan Hınçer Türk Halk Kültürüne Hizmet Ödülü'nü 2002 yılında, Troya Folklor Araştırmaları Derneği "Pertev Naili Boratav Halkbilim Ödülü" 2014 yılında, Uluslararası "Manas'ın Mirasçıları: Türk Dünyası Kültürüne Hizmet Ödülü" 2018 yılında almıştır. Üniversitedeki eğitim-öğretim faaliyetlerinin yanı sıra, geleneksel kültür, Anadolu göçer kültürü, görsel etnografi, somut olmayan kültürel miras başlıca çalışma ve ilgi alanlarını oluşturmakta; bu alanlara ilişkin lisans ve lisansüstü dersler, yayınlanmış kitap, makale, konferans ve söyleşileri bulunmaktadır (Gürçayır Teke, 2021: 6). Kutlu, çalışmalarında "Etno-fotoğraf, Şamanizm, Hıdırellez ve Nevruz gibi mevsimsel ve toplumsal uygulamalar, doğum, düğün ve ölüm geçiş ritüelleri, giyim kuşam kültürü, göçer kültürü, göçebe mimarisi, çadır, çoban kültürü" gibi konulara yoğunlaşmıştır. Kısaca görsel kültür ve göçebe kültür odaklı akademik çalışmaları mevcuttur. Kutlu'nun bu akademik birikiminin danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı belgesellerle de doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir.

Danışmanlığını ve metin yazarlığını yaptığı *Kafdağı'nın Ardı Asya (Bozkırın Sesi)* adlı belgeselle 2002 yılı televizyon dalında Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Ödülünü alan Kutlu, çeşitli festival ve yarışmalarda dereceler almıştır (Gürçayır Teke, 2021: 6).

M. Muhtar Kutlu'nun etnolog olarak danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı belgeseller, yıl sırasına şu şekilde sıralanabilir:

- 1991 *Fırat'ın Türküsü* belgeselinde (3. ve 4. Bölümlerde danışman ve metin yazarı olarak) görev almıştır.
- 2001'de TRT'de yapımı "Can Kardeşi / Müsahip Cemi" adlı belgeselde danışman ve metin yazarı olarak görev almıştır.
- 2001'de TRT'de yayımlanan "İnançların Kavşağında Anadolu İnsanı" adlı dört bölümlük şu belgesellerde danışmanlık ve metin yazarlığı yapmıştır: (Kurban (1. Bölüm) 1 Mart 2001 / Danışman; Bayramlarımız (2. Bölüm) 8 Mart 2001 / Danışman ve Metin Yazarlığı; Kem Göz / Nazar, Batıl İnanç ve Fal (3. Bölüm) 15 Mart 2001/ Danışman; Komşunun Külü / Yardımlaşma ve Dayanışma (4. Bölüm) 22 Mart 2001 /Danışman ve Metin Yazarlığı).
- Daver Atabey'in yönettiği 2001'de çekilen, 2002'de TRT yapımı "Kafdağı'nın Ardı Asya" adlı 6 bölümlük belgeselde Kutlu danışmanlık ve metin yazarlığı yapmıştır. Sadece "Zamana Göçenler"de metin yazarlığı

yapmamış, fakat danışmanlık yapmıştır. Bu etnografik belgesel de aşağıda belirtildiği gibi dizi olarak hazırlanmıştır:

Birinci Bölüm, “Bozkırın Sesi”nde (Altaylı Şamanlar) danışman ve metin yazarı,

İkinci Bölüm, “Asyanın Gelinleri”nde (Orta Asya Düğünleri) danışman ve metin yazarı,

Üçüncü Bölüm, “Men Bahar Gızıyam”da (Bahar Şenlikleri) danışman ve metin yazarı,

Dördüncü Bölüm, “Zamana Göçenler”de danışman,

Beşinci Bölüm, “Anadolu Düğünleri”nde (Düğünler) danışman ve metin yazarı,

Altıncı Bölüm, “Göç Yolunun Yolcuları”nda (Göçerler)e danışman ve metin yazarı olarak görev almıştır.

- 2002’de TRT yapımı yönetmenliğini İlknur Dalkıran’ın yaptığı “Köçek” adlı belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı,
- 2003’te TRT yapımı “Asya’da Uyanan Zaman” adlı dört bölümlük belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı yapmıştır. [Tuva /İnançların Aynası (1.Böl.), Hakasya / Zamanın Ruhu (2.Böl.), Sabantoy /Bereketin Adı (3.Böl.), El Oyun / Geçmiş Yaşamak (4.Böl.)]
- 2006’da Kemaliye Kültür ve Kalkınma Vakfı (KEMAV)- Kemaliye Kültür Turizm ve Folklor Derneği ortak yapımı olan “Eğin Dedikleri Küçük Bir Şehir: Kemaliye” adlı belgesele metin yazarlığı yapmıştır.
- 2007’de TRT yapımı yönetmenliğini Zübeyde Çetiner’in yaptığı “Türklerin Giyim Yolculuğu” adlı dört bölümlük belgele danışmanlık ve metin yazarlığı yapmıştır.
- 2008’de TÜBİKAM, Maltepe Üniversitesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi ortak yapımı olan “Anadolu’nun Renkleri Doğum Düğün Ölüm” adlı belgesele danışmanlık yapmıştır.
- 2017’de T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras kapsamında hazırlanan “Işık Dili” belgeselinde danışman ve metin yazarlığı yapmıştır.

- 2018 TRT yapımı “Bir Nergis Bir Leblebi Bir Ayvalık” adlı belgeselde metin yazarlığı yapmıştır.
- 2019 TRT yapımı Macaristan’daki kış kovma festivali anlamına gelen ve Cemalettin İrken’in yönetmenliğini yaptığı “Buşoyaraş (Busójárás): Bir Maske Yapın Bana” adlı belgesele danışmanlık yapmıştır.

M. Muhtar Kutlu; Ertuğrul Karşlıoğlu, Korkmaz Göçmen, Daver Atabey, İlknur Dalkıran, Zübeyde Çetiner, Yılmaz Yıldırım ve Cemalettin İrken olmak üzere birçok yönetmenle çalışmıştır. Hem bağımsız etnografik belgesel filmlerde hem de etnografik dizi belgesellerde danışmanlık ve metin yazarlığı yapan Kutlu, bazı belgesellerde bizzat konuşmacı olarak da yer almıştır. Bu belgesellerden bir kısmının başlı başına somut olmayan kültürel miras ile ilgili olması ayrıca dikkate değerdir. Kutlu’nun danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı belgeseller, doğrudan akademik yayınları ve araştırma konularıyla ilgilidir.

3.2. Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu’nun Etnografik Belgesel Konusundaki Görüşleri

Yönetmenler, belgesel türünde çektiği konunun içeriğine göre farklı disiplinlerden uzman kişilerin bilgi ve deneyimine başvurabilir. Belgesel türü içinde etnografik belgesel alanında danışmanlık yapabilecek ve iş birliği içinde çalışabilecek etnolog sayısının azlığı, bu çalışmada M. Muhtar Kutlu ile derinlemesine görüşme yapılmasının nedenidir. “Kutlu, halkbilimi alanında etnografik araştırmalar yürütmüş az sayıdaki isimden biridir” (Kutlu ve Kara, 2021: 22). Birçok etnografik belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı yapan Kutlu’nun bu konudaki bilgi ve birikiminin tespit edilmesi, görüş ve önerilerinin tartışılması disiplinler arası çalışmalara katkı sağlayacaktır. Bu kapsamda kaynak kişi Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu ile 5 Mart 2024 ve 11 Haziran 2024 tarihlerinde (mülakat soruları ve etik beyan formu için bak. **Ek.1**) yüz yüze ve belli aralıklarla telefonla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilerek veriler, *Görsel Kültür, Etno-Fotoğraf ve Etnografik Belgesel, Kurgu, Canlandırma ve Gerçeklik Eşiğinde Etnografik Belgesel, Çatışmak ve Uzlaşmak: Yönetmen ve Danışmanın Benzer ve Farklı Kaygılara Sahip Olması, Etnolog Gözünden Etnografik Belgesel, Aynı İpte Yürümek: Etik ve Estetik, Yerli Katılımı: Özneden Kültüre Kültürden Etnografik Belgesele, Sine-etnografi: Antropolog İsterse Her Film Antropolojiktir, Gözlemci ve Katılımlı Gözlemci Olmak ya da Uzun Süre “Orada” Kalmak, Sınırını ya da Haddini Bilmek ve Somut Olmayan Kültürel Miras ve*

Etnografik Belgesel kategorileri altında incelenmiştir. Söz konusu dokuz kategori Kutlu ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşmenin soruları ve Kutlu'nun verdiği cevaplarda tekrar eden örüntülerden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

3.2.1. Görsel Kültür, Etno-Fotoğraf ve Etnografik Belgesel

Halk biliminde “görsel kültür” odaklı çalışmalar, fotoğraf ve sinematografinin gelişiminden bağımsız değerlendirilemez. Sahada derleme yaparken “Ben de oradaydım” anlamına gelen kaynak kişilerle araştırmacının çektiği delil niteliğindeki ya da derleme yapılan alanın fiziki ve coğrafi görünümünü ortaya koyan fotoğraflara, ilk dönem antropoloji ve etnoloji çalışmalarında sıkça rastlanılmaktadır. Fotoğraf makinelerinin yaygınlaşması ve sinematografinin gelişmesine paralel olarak etnografik alan çalışmalarına daha fazla yer verilmeye başlanmıştır.

Alan (2005: 27-32), toplumları inceleyen, araştıran ve kültür noktasındaki kayıtlarını yapan ve bunu bilimsel bir disiplin içinde sunan etnografyanın, sinemayı özellikle de belgesel sinemayı beslediğini ve etnografik film tarihinin sinematografinin tarihinin bir parçası ve daha çok belgesel sinema film veya kurgusal olmayan filmin parçası olduğunu vurgular. Fotoğrafın daha sonra da hareketli filmin etnografik çalışmada kullanılması, zamanla antropoloji içerisinde yeni bir alt çalışma alanı olarak görsel antropolojinin belirginlik kazanmasına neden olmuştur. Yıldırım (2005: ssy) ise öncülüğünü Alfred Cort Haddon, Baldwin Spencer, Franz Boas, Margaret Mead ve Gregory Bateson gibi isimlerin yaptığı görsel antropolojinin kavramsal olarak ifade edilmesinin ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra mümkün olduğunu ifade eder, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde uygulamaya dayalı farklı geleneklerden kaynaklı olarak görsel antropolojinin gerek tanımında gerekse içeriğinde çeşitli farklılıklar olmakla birlikte bu alanın temelinin, etnografik görüntü kaydına ve görsel malzemenin antropolojik açıdan değerlendirilmesine dayandığını vurgular.

Bir kültüre ait özel davranışların görsel kayıtları film yoluyla oluşturularak kitlelere iletilir. Yani etnografik malzemenin görsel olarak iletilmesi amaçlanır. Etnografik filmin kuramsal anlamda çatısını oluşturan alan görsel antropolojidir. Antropolojinin alt alanı olan bu alanın netleşmesi fotoğraf ve film yoluyla yani görüntüyle belgelemeyle ve görsel gerecin antropolojik açıdan değerlendirilmesiyle gerçekleşmiştir (Yüce, 2012: 159-160). Emiroğlu ve Aydın (2020: 391) ise görsel antropoloji alanındaki filmlerin, etnografik filmler olarak adlandırıldığını vurgular ve

etnografik filmin, türsel olarak belgesel film den ayrı düşünölmüş; belgesel sosyolojinin, etnografik film ise antropolojinin bakışını somutlaştırdığını ifade eder. Onlara göre belgesel ağırlıkla Batı'daki kentsel yaşamı ve sosyal problemleri konu edinirken, etnografik merak vizörünü değişik olanı izlemek, yok olmaya yüz tutan kùltürleri incelemek ve kataloglamak amacıyla Batı dışı kùltürlere yöneltmiş, hâliyle kolonyal bakışıyla lekelenmekten kurtulamamıştır. Yok olmaya yüz tutan kùltürler için yazılı kayıt kadar görsel belgelemenin de önem kazandığı anlaşılmaktadır.

Görsel kùltürde fotoğraf ve etnografik belgeselin önemini ortaya koymadan önce, Kutlu etnografik belgeselde etnografin katkısının ortaya konulma gerekliliğini şu şekilde ifade eder: “Bu tezin adı “Etnografik Belgesel Halk Bilim/Bilimci İlişkisi” olabilir. Bu konuda, verdiğim derslerle ve alandaki deneyimimle halk bilimcinin gözünden etnografik belgesellere bakış şeklinde bir bölüm olabilir. Yani bir halk bilimci olarak etnografik belgesellere bakışımızdan söz edebiliriz” (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Kutlu, devamında antropoloji ve etnolojiden beslenen bir halk bilimcinin etnografik belgelele katkısını kendi biyografisinden hareketle özetler:

Etnografik belgelele katkı sadece danışmanlıklarla olmaz elbette...Mesela ben keşke bir etnografik film çekebilseydim. Benim filmim diyebilseydim. Sayılarını hatırlamıyorum ama birçok belgeselde danışmanlık, metin yazarlığı yaptım. Birçoğunun mutfağında oldum; belgesel çekim süreçlerini, kurgu aşamalarını, ekipleri, farklı görevleri görme, anlama ve deneyimleme imkânım oldu. Ertuğrul Karşıoğlu'nun yönetmeni olduğu *Fırat'ın Türküsü* bunların başında gelir. Bir akademisyen olarak etnografya ve halkbilimin bu belgesellerdeki yerini, önemini anlamaya, görmeye ve kullanmaya çalıştım (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, etnograf ile etnografik belgesel ilişkisi hakkında detaylı bilgi vermeden önce görsel kùltürün üniversitelerdeki aktarımını ortaya koymak için Türkiye’de halk biliminde iki farklı ekolün geliştiğini ve kendisinin etnografik belgelele ilgisinin de içinde bulunduğu ekol ile alakalı olduğunu ifade eder. Genel bir bakışla Türkiye’de iki halk bilimci profili olduğunu birinin Anlara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi bölümünün de içinde bulunduğu filoloji geleneğinden, edebî gelenekten beslenen halk bilimciler, diğerinin ise sayıca az da olsa antropolojiden/etnolojiden gelen ve antropolojik folklor yapan halk bilimciler (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024) olduğunu söyler.

Etnoloji ve halkbilimi disiplinlerinin akademideki gelişiminden bahsetmesini Kutlu şu şekilde gerekçelendirerek yorumlar:

Erken antropoloji çalışmalarından itibaren araştırmacıların, alan araştırması (etnografi) yöntemine dâhil ettikleri görüntüyle belgeleme (fotoğraf ve film), giderek etnografik araştırmanın sistematik, hatta bazı durumlarda zorunlu bir parçası hâline gelmiştir. Önceleri, başlangıçta diyelim; “egzotik öteki”ne ait üretilmiş imajlarla başlayan, evrimci tezlerin gölgesinde biyometrik çalışmalara eşlik eden görüntüler, fotoğraf ve filmler, sonrasında yok olan hatta yok edilmekte olan kültürlerin son görüntülerini kaydetmek için tasarlanmış biraz da ideolojik olarak inşa edilmiş görüntüler birbirini izlemiştir. Bugün ise “görsel etnografi” ya da “görsel halk bilimi” etnografik fotoğraf ve etnografik film, görsel etnografi bağlamında etnografik çalışmayı bütünleyen önemli ve farklı teknikler olarak değerlendirilmektedir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, fotoğraf ve sinematografiyi halka ait verilerin bir başka ifadeyle görsel kültürün kayıt altına alınarak korunmasını sağlayan araçlar olarak değerlendirir: “Kaydetmek, belgelemek gerek antropolojinin gerekse halk bilimin başlangıçta ortak motivasyonu olduğunu, Folklor da bu motivasyonla yani kaydetmekle başladı” (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Folklorun bir disiplin olarak ortaya çıkmasında kaydetme yaklaşımının olduğunu ise şu sözlerle ifade eder: “Kaydetme, kaybolma motivasyonu folklorun doğumuyla beraber var. Arşivler, enstitüler, müzelerin hepsinin kökeninde kaybolma ve kurtarma bu kaygı var. Bugün somut olmayan kültürel mirasın korunması da aynı şey değil mi? Yani değişen bir şey yok” (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Ona göre kaybolanı sabitleyerek koruma düşüncesi fotoğraf ve antropolojinin ortak gayesidir:

Kaybolanı kim kurtaracak, kaybolmayı kim sabitleyecek? İşte bu yüzden antropolojinin de folklorun da fotoğrafın da ortak bir arzusunun peşinde oldukları söylenir; Kaybolmakta olanı kurtarmak ve bunu sadakatle tekrarlamak... Etnografik filmin erken dönemlerine de damga vuran işte bu “kurtarma” düşüncesi hâkim olmuştur. Bu güçlü düşünce; etnografik filmin erken dönem yaklaşımı bugüne kadar devam etmiştir, denilebilir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu’nun “kurtarma, koruma, derleme, kaydetme” gibi sözcüklerle ifade ettiği yaklaşım hem antropologların hem etnografik belgeselcilerin ortak eğilimleridir. Farklı topluluklara olan merak, yazılı olduğu kadar fotoğraf ve hareketli görüntüyle de kayıt altına alınarak belgelenmek istenmiştir. Kurtarma ve koruma odaklı bu yaklaşımlar, aynı zamanda somut olmayan kültürel miras sözleşmesi ile de uyumludur. Kutlu, Türkiye’de etnografik belgesel çalışmalarının tarihi hakkında şunları ifade eder:

Etnografya Bilimler Sempozyumu Avusturya Büyükelçiliği düzenliyor İstanbul'da, Belgesel filmde etnografik nitelikli belgeseller tartışılıyor orada. 16 Nisan 1974'te Avusturya büyükelçiliğinde yapılan bir yayın bu. Bundan bir yıl önce yine Avusturya Başkonsolosluğunun Etnografik Filmler 13-16 Nisan 1973'te etnografik filmler tartışılıyor. S. Veyis hocanın kitabında var bu notlar. Bu çok rağbet görüyor, bir yıl sonra 1974'te tekrar düzenleniyor. Berlin Üniversitesi'nden gelmişler. İki tane birbirine izleyen yıllarda 1973 ve 1974'te toplantılar yapılıyor. Gürbüz Erginer, 1974'tekine katılmış. Buraya katılanlardan biri de Ayhan Eyikan, TRT yönetmeni. Yönetmenliğini yaptığı belgesel filmler; Anıtkabir, Sünger Avcıları, Karapınar'da Rüzgâr Erozyonu, Elif'in Çilesi gibi. Ayrıca İstanbul Üniversitesi'nde bir merkez var, filmler yapılmış, onlardan çok haberim yok. Yani hem prodüktör hem TRT'de dış ilişkiler müdürlüğü yapmış. Bu kursun akabinde Film Yapım Yönetim Tekniği diye kitap yazıyor (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Türkiye'de etnografik belgeselin akademik olarak ele alınmasının 1970'lerden sonra başladığı anlaşılmaktadır. Kutlu'nun belgesel sinemadan önce fotoğrafçılıkla ilgilenmiştir. Görsel etnografi alanına ilgisinin nasıl başladığını ise şu şekilde özetler:

Benim ilgim bu alana, neredeyse Sedat Veyis hocayı tanımamla başlıyor. Bugüne kadar hiçbir halk bilimci fotoğrafa, hiçbir kılavuz kitapta, giriş kitabında, başvuru kitabında bu denli yer vermemişti. Hoca, metin içinde de kitabın içinde de kameraya, fotoğraf makinesine, araştırma tekniği ve araçları bahsi altında değinir. Hoca, fotoğraf çekim çizelgeleri yapmış. Yani çektiğiniz fotoğrafları nasıl kodlayacaksınız. Ben onları kullandım Şavak çalışmamda, alanda. Öyle çizelgeler yaptım. O zamanlarda tabi dijital fotoğraf yok. Siyah beyaz filmlerin banyolarını çoğunlukla kendi kurduğum düzenekte, karanlık odada kendim yaptım (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, görsel kültür konusunda etkilendiği kişileri ve süreci şu şekilde özetler: “Beni etnografik kurslar ya da seminerler konusunda haberdar eden Veyis Hoca'nın kitabındaki satırlardır. Bu belki de ülkemiz antropoloji çevrelerinde ilk kez konuya dair önemli dikkat çeken bir toplantıdır ve buna İstanbul ağırlıklı hem TRT hem Millî Folklor Araştırma Dairesi uzmanlarının hem de etnoloji alanında çalışanların rağbet ettiği ve bu alanda belki de ülkemizde düzenlenmiş” (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Kutlu, kendisinden önceki çalışma ve araştırmacılarından söz ettikten sonra gelişimi ve deneyiminden bahseder: “Etnografik belgesel konusunda özel bir eğitim almadım, göçü yolda düzdüm. Bir anlamda etnografik film nasıl yapılır; pratiğine dair bir eğitim vermemiş olsam da kuramsal anlamda bu tür yapımın temel ilkelerini, etnografik filmin gerek antropolojinin gerek halk bilimin dünyasında nerede durduğunu öğrencilerimle paylaştığım” (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Halk bilimi öğrencilerine eğitim verdim, ama sinema bölümü ya da fotoğrafçılık bölümü öğrencilerine ders vermedim. Sadece çok sonraki yıllarda benzer workshoplara yani görsel antropolojinin film ya da etnografik yapımı konusunda teorik bilgilerin tartışıldığı birkaç workshop'a katıldım. Okumalar yaparak konuyla ilgili kaynakları taradım ve bunları öğrencilerimle paylaştım. Eğitim aldım deyince yani benim film yapım eğitimim yok. İşin teknik kısmını zaten bilmem ama bu işin uzmanı bir yönetmenle çalışırken bir halk bilimcinin kaygılarını, endişelerini, bu konuda olması gerekenleri paylaşmaya özen gösterdim (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu'nun burada da ifade ettiği sinema bölümü öğrencilerine ders vermemiş olması disiplinler arası çalışmalarının eksikliğini ortaya koymaktadır. Özelçi (2021: 320) bu eksikliği çalışmasında dile getirir ona göre sinema bölümü öğrencileri özellikle bitirme proje tezlerini belgesel film olarak sunmak istediklerinde, çekme tekniklerini bilse dahi konu önerisinde sınırlı kalmaktadır. Ancak müfredatlarında somut ve somut olmayan kültürel miras öğelerine ilişkin dersler bulunsa ve öğrenci ders seçiminde söz konusu derslere yönlendirilse, çeşitlilik de artacaktır. Görsel kültürle ilişkili olarak fotoğraf, etnografik belgesel, yönetmen ve etnolog konusunda Kutlu şunları dile getirir: "Görüntü temelli çalışmalar artık görsel kültür çağının en temel çalışmalarına dönüştü. Bir yandan da halk bilimcinin bu kaydetme, belgeleme, doküman etme bir an evvel kaybolmadan kaydedebilme arzusu, yani bizim bu dersleri bu bölümlerin altında vermemizin temel gerekçelerinden bir tanesidir" (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, TRT'nin ciddi kimi belgesellerinde, bir kısmı popüler de olsa kültür ağırlıklı kültürel pratiklerin işlendiği gerek Anadolu coğrafyasında gerek Asya coğrafyasında Türk toplulukları üzerinde gerçekleştirilen, Azerbaycan gibi Kazakistan gibi, Kırgızistan gibi, Hakasya ve Tıva gibi bölgelerde, yörelerde kültürel bağlamda belli başlı konuların çekimine eşlik ettiği belgeseller olduğunu ve bu süreçte farklı yönetmenlerle çalıştığını belirtir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Belgesel ve etnografik belgesel türünün ayrılmasında güçlüğün olduğunu ise şu sözlerle dile getirir:

Yani etnografik belgesele, halk bilimci bakışı, halk bilim ilişkisini kurmak gerçekten önemli. Yani belgesellerin önemli bir kısmı zaten kültür, kültürel pratikler, gelenekler, el sanatları, böyle görüntüye, görselliğe yatkın konular üzerinden başlamış. Özellikle Türkiye örneğinden baktığımızda o çok değerli üstatların ilk çektikleri belgeseller böyle başlamış. Şimdi burada belki en büyük handikaplardan bir tanesi belgesel filmle etnografik filmi ayırmak. Çünkü birbirini tamamlayan, birbirine geçişli gibi duruyorlar (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, fotoğrafın antropolojide kullanımı hakkında fotoğrafın antropolojide kullanım süreçlerine bakıldığında örneğin erken antropoloji çalışmalarında Malinowski'nin fotoğrafı sıkça kullandığını, Malinowski'yi hatırlamanın nedeni Flaherty'in etnografik filme bakışı ve yaklaşımlarının Malinowski'nin etnografik araştırmaya getirdiği ilkelerle çok benzeştiğini ifade eder. Malinowski alan çalışmasında fotoğrafı çok kullanan bir araştırmacı olup fotoğrafları açıklayıcı, tanımlayıcı, örnekleyici nitelikleriyle yer alıyor. Oysa daha sonraları M. Mead ve G. Bateson alan çalışmalarında fotoğrafı anlama ve anlatmanın aracı olarak kullanmışlardır. Açıklayıcı, tanımlayıcı eğilimden, anlamaya ve anlatmaya dönük bir yaklaşım söz konusudur. Bu durum etnografik filmin başlangıçta belgeselden çok belgelemeye yakındır. Sonraki evrelerde bir anlatım dili oluşturma çabasını görüldüğü bunun etnografi geleneğindeki kuramsal ve yöntemsel değişim ve dönüşümlerle de ilgilidir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, *Genç Fırat Gazetesinde* (bak. Ek 2) verdiği söyleşide belgeseli şu şekilde tanımlar:

Belgesel, öncelikle bir sinema türü, sinema dili. Sanırım burada da “Belgesel Sinema”dan söz etmek durumundayız. Sinema çok yönlü bir sanat dalı. Öyle ki sinema bir düş evreni yaratıyor, ticari alanda kimi zaman bir eğlence aracı oluyor. Öte yandan gerçekçi sinemaya yaklaşan, hatta ondan daha etkin bir yaklaşım biçimi olarak karşımıza “belgesel sinema” çıkmaktadır. Belgesel sinema, gerçeğin, kurulmuş bir öykünün çevresinde değil aksine kendi dramatik gerilimi içinde seyirciye aktaran ve seyircinin gerçeğe ve dünyaya yeni bir gözle bakmasını sağlamaya çalışan bir sinemadır. Belgeseli diğer sinema türlerinden ayıran en büyük fark eğitsel yanının olmasıdır. Belgesel sinemanın en önemli niteliği, seyirciden olaylar ve kişilerle kendinizi özleştirmek yerine, bunları tartıp, yorumlamasını beklemesidir. Toplum, ele aldığı konular ya da sorunlar üstünde bilinçlendirmeyi amaçlaması, belgesellerin eğitsel-kültürel önemini açıkça ortaya çıkarmaktadır (Genç Fırat, 1991: 6-7).

Tür olarak belgeseli sinemadan “eğitsel” ve “gerçekçi” olması özellikleriyle ayıran Kutlu'ya göre seyirci pasif değil, aktiftir. Ayrıca Kutlu, fotoğrafın sosyal bilimlerde pozitivist yaklaşımla doğrudan ilişkili olduğunu dile getirir: “Pozitivist bilim anlayışının giderek kırılması etnografi araştırmalarda da kendini gösterir. Pozitivizmin açıklayıcı yaklaşımı yerini anlayıcı yaklaşımlara bırakması, nitel araştırma yöntemlerine ilgi bunun sonucudur. Yeni kuramsal dönüşümlere örneğin yorumsamacı yaklaşımlara neden olmuştur. Etnografinin de sosyal bilimlerin değişen doğası gereği zaman içinde değişimine uğradığı görülmektedir” (M. Muhtar Kutlu,

11.06.2024). Yıldırım da benzer şekilde fotoğraf ile pozitivist yaklaşım arasındaki ilişkiyi etnografin nesnel bilgiyle olan bağına güçlendirmede görüntünün payının büyük olduğunu, önce fotoğraf daha sonra da film, etnograf için pozitivist bilim yapmanın imkânının sağlayan araçlar olduğunu söyler. Görüntüler etnografin nesnel kanıtları olup etnograf, yazdıklarını uzaklardan bizzat kendisi keşfetmiş; fotoğraflar da işte bu keşfin birer kanıtı (2013: 116-117) olarak görülmüştür.

Kutlu'ya göre etnografi, en karakteristik biçimi ile araştırmacının görece geniş bir zaman dilimi içinde incelediği toplumun ve insanların günlük yaşamına katılmasını, neler olduğunu gözlemesini, neler söylendiğini dinlemesini ve sorular sormasını kapsar. Bir başka deyişle, etnografya, orada olmayı “deneyimi ve gözlemi” imler. Aynı zamanda antropolojik bilginin üretim sürecidir. Bugün ise araştırma nesnesi hâline getirilen insan topluluğuna ya da herhangi bir kültürel kuruma, sürece dair eksiksiz bir betimlemeyi hedefleyen ve kendine özgü kuramlardan bunlarla ilintili çeşitli araştırma tekniklerinden oluşan bir nitel araştırma yöntemi olarak da tanımlanmaktadır. Etnografik fotoğrafın başarısını fotoğrafa eşlik eden metin ve fotoğrafı sunan araştırmacı belirler. Fotoğraf ve ona eşlik eden metin uyum içinde olmalı ve birbirlerini gölgelememelidir; tek bir varlığın iki yanı olmalıdırlar. Etnofotografik yaklaşımın insana, olaylara (eyleme), nesneye ve mekânlara dair kültürel anlamlı formların çözümlenmesinde, verilerin sunumunda görsel yöntemlerin kullanılmasına ve görsel çalışma fikrine katkıları olacağını umuyoruz. Etnofotografik yaklaşım, pozitivist algılar dünyasından daha çağdaş bir temsil ya da durumsal bilgiye doğru genişleme imkânını bize verecektir (Kutlu, 2018: 252-257).

Kutlu'nun Türkiye'deki etnografik belgeselin varlığı ve gelişimi konusundaki görüşü ise şöyledir. Türkiye'de etnografik filmin ilk örneği tartışmalı bir konu olduğunu ifade eden Kutlu'ya göre 1960'larda İstanbul Üniversitesi film merkezinden söz etmek gerekir, başında Aziz Albek yer almaktaydı. O dönemde ekmek yapımı, Adana'nın Kadirli ilçesi Karatepe köyünde çekilmiş. Bence Türkiye'de ilklerden biri bu etnografik filmin, Karatepe'de yufka ekmeği yapılışı galiba. 1964'te İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde Göttingen Bilimsel Film Enstitüsü arasındaki iş birliği ile yapılmış sanırım. Enstitüsün önderliği gıda planlaması üzerine film merkezi müdürü Aziz Albek'in yönetiminde 1965'te Adana-Karatepe'de yufka ekmeği yapımı filme alınmıştır. Türkiye'deki ilk etnografik belgesel film olarak bahsediyor. Bunu

1970’te Trakya’da Beyaz Peynir yapımı. 71’de Montreal ve Pennsylvania Üniversitesi’nde John Bordas’la birlikte Modern Türkiye’de Çakmaktaşı İşçiliği izliyor. Bunlar Aydın ve Kayhan’ın kaynakçısı oraya gönderme yapmış. Aziz Albek ile başlayan ve bir dönem iyi filmler de çektiler (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024). Etnografik belgeselin Türkiye’deki tarihini 1960’lara kadar götüren Kutlu’yu etnografik belgesel konusunda etkileyen meslektaşları Gürbüz Erginer olduğunu ifade eder: “Gürbüz Erginer’in etnografik belgesele çok büyük katkıları vardır. Eğer bugün konuşuyorsam, bu temel üzerinden konuşuyorum. Kendisi çok ilginç, hayatı kamerayla, filmle, fotoğrafla geçmesine rağmen fotoğraf çekmekten nefret ederdi. O daha çok işin mekaniğine, tekniğine âşıktı” (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024). Ayrıca Kutlu, Gürbüz Erginer ve görsel etnografiye olan ilişkisi ve bu konunun üniversitede ders olarak yer alma süreci hakkında da bilgi verir:

İki uzmanlık alanımın uzantısı olan iki dersim var benim. Anadolu Göçer Kültürü ve Görsel Etnografi/Görsel Halk Bilimi dersleri. Birisi doktora uzmanlık alanımdır, diğeri ise daha sonra duyduğum ilgi alanımdır. Hayatın bir kısmı göçer, bir kısmı görsel. Görsel Etnografi dersini üniversitede bölümümüze koyanlardan biriyim. İki dersim vardır üniversiteye, bölümümüze hediye ettiğim: Anadolu Göçer Kültürü ve Görsel Etnografi. Göçer Kültürü dersi, doğrudan doktora konum ve uzmanlık alanımdır. Bir diğeri de hevesle sarıldığım, belki son 15-20 yılımı meşgul eden bu Görsel Etnografi konusudur. Bu iki dersin sistematüğini, omurgasını, neyi, nerede, nasıl konuşacağımızı, neyi, nerede, ne kadar ve nereye kadar anlatacağımızı bizi medyadan, iletişimden, sinemadan, fotoğrafın kendisinden ayırıp halk bilimine nerede buluşturabileceğimizi düşünerek, üzerinde çalışarak kotardığımız bir derstir. Elbette bu alanlar çok geçişli. Yani iletişimcinin dilinden bahsetmeden film anlatmak elbette mümkün değil. Ya da ne bileyim, tiyatroyu anlamadan, geleneksel tiyatrodan bahsetmenin mümkün olmayacağı gibi. Bunlar artık hele hele günümüzde disiplinler birbirinden alıp vermeyle çok iç içe geçiyor. Ama hiçbir zaman bir öğrencimizden iyi bir yönetmen çıksın beklemiyoruz ama iyi bir belgesel çeken çıkarsa ne âlâ. Belgesel çekebilmek ayrı bir şey. O kişinin kendi yeteneğıyle ilgili. Ama biz halk bilimciler ya da etnologlar, bu görsel imgeyi gerek fotoğraf gerek film nerede, nasıl, niye kullanıyoruz? Benim peşine düştüğüm soru hep bu oldu (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu’nun danışmanlık yaptığı *Fırat’ın Türküsesi ve Kaf Dağının Ardı Asya* belgesellerinde yukarıda Kutlu’nun bahsettiğı ve üniversite müfredatına eklediğı “Anadolu Göçer Kültürü” ve “Görsel Etnografi” alanındaki akademik çalışmalarının etkili olduğı anlaşılmaktadır.

“Görüntü ile belgeleme, antropolojik araştırmanın erken döneminden itibaren kullanılmaya başlanmış ve giderek alan araştırma süreçlerinin ve etnografik yöntemin

bir parçası hâline gelmiş ve önemini bugüne kadar hiç kaybetmemiştir. Görsel antropoloji ve görsel etnografi bir özgün araştırma alanı olarak buradan doğmuştur” (Kutlu, 2021: 479). Uzun süre üniversitede “Görsel Halk Bilimi” dersini veren hatta dersin bu adla üniversite müfredatında yer almasını sağlayan Kutlu, etnografik fotoğraf ve etnografik belgesel aracılığıyla görsel kültürün nasıl aktarılması gerektiği üzerinden hem teoride hem de uygulamada önerilerde bulunmaktadır. Bunu yaparken de görsel kültürle ilgilenen bir etnoloğun her ne kadar incelediği toplumun kültürüne hâkim olması gerekiyorsa yine o kültürü fotoğraf ve sinematografinin aracılığıyla teknik olarak kayıt altına alma konusunda da bilgi sahibi olmasının önemini vurgular. Halk bilimci belgesel film çekmek zorunda olmasa da çekimle ilgili bazı teknik hususlarda farkındalık sahibi olmalıdır. Kutlu, *Fırat’ın Türküsü*’ndeki deneyimini, “işin mutfağında olmak” şeklinde ifade ederek açıklar:

Kabaca benim hem kuramsal hem kişisel görsel etnografi başlığı altında etnografik film nedir, temsilcileri kimlerdir, belgesel sinema öncesi, belgesel sinemanın atası sayılabilecek etnografi film anlayışlarıyla önemli temsilcilerinden bahsettik. Bunların kuramsal tartışmaları, aktarımı, izlemelerin dışında doğrudan bir etnografik film falan çekmedim. Kimine kültür belgeselleri deniyor, kimine başka şeyler deniyor ama katıldıklarımın içinde *Fırat’ın Türküsü* benim için çok önemli bir yönetmenin yanında, işin mutfağında alanda çekim sırasında tüm bölümlerde neredeyse bulundum. Bu bana çok şey kattı. Hem yapabileceklerimi hem yapılmaması gerekenlerini aynı anda izledim bu belgesellerde. Buradaki deneyimi bundan sonraki belgesellerde danışman sıfatıyla kullandım (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, deneyimlerinden hareketle “danışman” ya da “uzman” sıfatlarıyla projelerde nasıl yer aldığını, yönetmenlerin kendisiyle nasıl temas kurduğunu şu sözlerle ifade eder: “Danışmanlar beni daha çok bu işin hocası, uzmanı sıfatıyla danışman olarak kabul ettiler. Metinlerini yazdım çoğunlukla. Bir de onları alanda bizim açımızdan öneminin ne olduğunu, neyin önemli olduğunu, ama yer yer çatıştığımız alanlar oldu bu saydığım yönetmenlerle, yer yer uzlaştığımız alanlar oldu” (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024). Kutlu, halk bilimci olarak özeleştiride bulunur: “Biraz da böyledir ama keşke kamerayı bilseydim, sinemayı tanısaydım, kendi etnografik filmlerimi kendim çekseydim, herhâlde daha güzel şeyler yapardım. Biz sadece işin lafını yaptık, kuramını anlatmaya çalıştık, öğrencilerime bunları paylaştım” (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, etnografik belgesel danışmanlığın doğrudan uzmanlık alanıyla ilgili olduğunu üniversitede verdiği derslerden hareketle görsel kültür ve halk bilimi ilişkisini açıklar.

Kendi uzmanlık alanınızın içinden konuşursanız bile görselin, görsel kültürün dünyası çok geniş bir dünya, fotoğrafın dünyası geniş bir dünya, sinemanın dünyası geniş bir dünya. Biz dar bir kapıdan girip bir halk bilimci dünyasında bunlar neye tekabül ediyor? Bir halk bilimci sinemayı, televizyonu, medyayı, görseli, görsel imgeleri, fotoğraf olsun, film olsun nasıl kullanabilir? Yaptığı işe nasıl dâhil edebilir? Kendi yöntemlerimizle fotoğrafın ve filmin potansiyelinden nasıl yararlanabilir? Günümüzün görsel kültür çağında bu dili nasıl çözeriz, bunların üzerinde tartışmaya devam ediyoruz. Dediğim gibi bu derslerle bir fotoğraf sanatçısı, bir yönetmen yetiştirmek, bir sinemacı yetiştirmek, bir belgeselci yetiştirmek değildi amacımız. Ama iyi bir halk bilimci yetiştirmekti. İyi bir halk bilimcinin de bunlardan haberdar olmasını istedik. Tek amacım oydu (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Görsel kültür çalışan bir halk bilimci, Kutlu'nun da burada bahsettiği nedenlerden dolayı fotoğraf ve sinematografinin tarihî gelişim sürecini yakından takip etmek zorundadır. Çalışmalarının iki odak noktası olduğu anlaşılan Kutlu'nun, göçer kültür çalışmalarının bir başka ifadeyle saha/alan deneyiminin zamanla kendisine görsel kültür kapılarını araladığı söylenebilir. Göçerliği görselleştirme gayretinin bir sonucu olarak durum özetlenebilir. Kutlu, etnografik belgeseli ve özelliklerini etnografik yöntemden hareketle ifade eder. Ona göre bir etnografik metin ortaya çıkacağı zaman bir araştırmada ne yapılıyorsa ve nasıl yapılıyorsa aynı ilkeler, aynı sorunlar, aynı kurallar etnografik film için de geçerlidir. Aynı kaygılar, aynı etik değerler, aynı yaklaşımlar, emik-etik süreçler, temsil, katılım yani bir halk bilinci bir alan çalışması yaparken bir etnografik araştırmada olmazsa olmazlar ne ise etnografik film için de aynısı geçerlidir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Sinemanın diliyle etnografinin dilinin benzerliği üzerinde duran Kutlu, etik kavramına değinir:

Bir etnografik film nedir, nasıl tarif edilir? Bir etnografik araştırmada, araştırmacı alanda nelerin, niçin, hangi kaygılarla, hangi endişelerle, hangi sorularla, hangi etik değerlerle gerçekleştiriyorsa aynı şeyleri sinemanın anlatım diliyle gerçekleştirmektir. Yani alanda katılarak gözlemi, görüşmeyi hangi ilkeler doğrultusunda yapıyorsak, niye yapıyorsak, hangi soruları niye soruyorsak ve sonuçta yazacağımız etnografik metnini nasıl kotaracaksak bunu filmle, sinemanın diliyle yapmaya kalktığımızda bunun adı da etnografik filmidir. Öz düşünömsellik, etik konular, kamera oyunlarından kaçınma, yakın plan çekimler, doğal ortama sadık kalma, mutlaka bir ön hazırlık yapmak, mutlaka çekilecek olayları önceden görmek, açıları test etmek, görüntüleri test etmek, filmin yapım tekniği kısmında bunlar önemlidir. Ama teorik ya da kuramsal

kısımında, araştırmadan neler bekleniyorsa bir etnograftan, bir halk bilimciden alan çalışmada, etik değerler buna dahil, etnografik film de bunları gerçekleştirmektedir. Ne ile? Sinemanın diliyle (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Etnolog, yapmak istediğini Kutlu'nun da ifade ettiği gibi “sinemanın diliyle” ya da sinematografi aracılığıyla gerçekleştirirse ortaya çıkan ürünün adının etnografik belgesel olduğu vurgulanmaktadır.

3.2.2. Kurgu, Canlandırma ve Gerçeklik Eşiğinde Etnografik Belgesel

Belgesel türüyle ilgili tartışmalarda en dikkat çeken kavramlar, “gerçeklik” ve “kurgu”dur. Fotoğraf makinesinin icadıyla görüntünün olduğu gibi kayıt altına alındığı yönündeki görüş, 19.yüzyılda öncelikle resim sanatıyla fotoğraf arasında tartışmaları beraberinde getirmiştir. Fotoğrafa atfedilen olanı olduğu gibi kaydetme niteliği, sinematografinin icadıyla da devam etmiştir. Sinematografide gerçeklik konusunda diğer türlerden ayrılan belgesel ise ilk örneklerinin verildiği ve tanımlandığı andan itibaren “gerçeklik ve kurgu” kavramları odağında tartışılmalıdır. Belgeselde gerçekliğin ne kadar ve nasıl yansıtılacağı, kurgu ve canlandırmaya başvurma belgeselin gerçekliğini nasıl etkileyeceği belgesel tarihi araştırmalarında sıklıkla ele alınmıştır.

Depeli (2014), kurgu ve gerçeklik odağındaki mevcut tartışmaları, hem sosyal bilimler hem de doğa bilimleriyle bağ kurabilecek ölçüde disiplinlerarası genişliğe sahip alanda, görsellik, temsil ve gerçeklik, belge-kanıt niteliği ve söylemsellik gücü bağlamlarında asla tüketilemeyen bir sorgu alanı olarak ele alır. Arda (2020a: 27) ise etnografik film tarihinin, sinematografi tarihinin bir parçası ve daha çok belgesel sinema film veya kurgusal olmayan filmin parçası olduğunu söylerken “kurgusal olmayan film” ile belgeseli ilişkilendirir. Her ne kadar belgeselin tanımlanmasında özellikle “gerçeklik” kaygısı vurgulansa da ilk örneklerden günümüze kurgu olmadan bir belgeselin çekilemeyeceği anlaşılmaktadır. Zira çekimden önce ya da çekim sırasında ve de çekimden sonra montaj aşamasında belgeseli sunarken kurguya başvurulmaktadır. Kamerayı tutanın ideolojisi bile kurguda belirleyici olabilmektedir. Etnografik belgeseli “kurgu, canlandırma ve gerçeklik” odağında değerlendiren M. Kutlu, sinematografinin icadından önce başlayan gerçeklik tartışmalarını pozitivist yaklaşımla açıklar:

Fotoğraf makinesi diye bir şey çıktı ki birebir kaydediyor. Yalana yer bırakmıyor. Ne görüyorsa onu kaydediyor. Şöyleydi böyleydi demiyorsunuz. Ressamın

fırçasından bile değerli. Ne görüyorsa onu çekiyor. Tam pozitivist, modern bilimin istediği şey. Rasyonel ve gerçek... Yalansız, hilesiz bir şey. Ne görüyorsa onu çekiyor. Öyle başladı görselin hikâyesi. Şimdi imgenin tarihinde, özellikle görüntü imgesinin tarihinde fotoğraf makinesi milat gibi duruyor. Fotoğraf öncesi ve sonrası önemli. Her şeyi değiştiriyor, çoğaltıyor, kamusal kılıyor (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, tarihsel süreçte fotoğrafın tarihi ile etnografik belgeselin tarihinin ilişkili olduğunu ifade eder: “Tabi uzun bir tarihsel süreç fotoğrafın tarihi ama işi biz etnografik belgesele, filme getirmeye kalktığımızda fotoğrafın arkasından daha 1895’teki ilk etnografik film olarak anılanlardan Felix-Luis Regnault’nun, Senegalli bir Wolof kadının çömlek yapımını görüntülediği film karşımıza çıkar” (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Ona göre film, bize farklı bir çömlek yapım tekniğini göstermesi kadar kendisinin de vurguladığı gibi hareketin ve filmin önemi konusunda etnografik filmin önünü açmıştır. Etnografik alan araştırmasında filmin ve fotoğrafın kullanılmasının başlangıcı ise “Torres Boğazı” keşfine giden ekibin başındaki Alfred Cort Haddon’nun Yeni Gine-Avusturalya’daki çalışmalarıyla gündeme gelmiştir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Bahsedilen sinemadaki ilk örneklerin etnoloji içerikli olması, etnografik belgeselin tarihinin sinema tarihi ile başlatılmasının nedeni olarak görülmektedir. Fakat etnografik belgesel türü olarak araştırmacıların genel kabulü Flaherty’nin 1922’de yayımlanan Kuzeyli Nanok’un ilk örnek olduğudur. Kutlu ise Kuzeyli Nanok’un etnografik belgesel türü içindeki önemini vurgular:

Hem belgesel sinemanın hem de etnografik filmin babası Robert Flaherty kabul edilir. Flaherty’nin *Nanook of the North* adlı filmi etnografik filme kendine has yaklaşımlarıyla ve kendinden sonrakileri de etkileyen ilkeleri getirmiştir. Adamın fotoğrafla, filmle falan alakası yok. Bir maden mühendisinin oğlu. Hudson Körfezi Eskimolarıyla işi nedeniyle karşılaşır ve 1922’de Kuzeyli Nanook filmini tamamlar. Bir Eskimo kültürü, avcılık, gündelik yaşam, iglo yapımı falan... Etnografik filmin tarihini yazanlar Flaherty’nin belgeselini başlangıca koyarlar. İşte burada başladı hikâye diye. Flaherty çok tartışılmış, çok eleştirilmiştir belgesel dünyasında önemli bir klasik bu konuda. Nanook örneğinde olduğu gibi. Tek kişiden yola çıkarak kültürün tamamını anlamaya ve aktarmaya çalışmış. Canlandırmalar ve kurgusal sahneleri kullandığı da görülür. Bu ve benzeri yaklaşımlar örneğin filmini çektiği insanları çekim süreçlerine dâhil etmesi gibi kendisinden sonraki etnografik filmlerde sıkça kullanılmıştır (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Belgeselin gerçekliğe etkisini “müdahale, canlandırma, manipülasyon, kurgu” sözcükleriyle ifade eden Kutlu’nun etnografik belgeselin kurallarının şekillenmesinde

önemli rolü olan Flaherty ve onu izleyen Rouch, Haddon gibi etnografik belgeselcilerle benzer görüşe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan Kutlu'nun danışman sıfatıyla, etnografik belgeselde kurgu ve canlandırmaya başvurmaya mesafeli olmadığı anlaşılmaktadır. Kutlu belgeselde, canlandırma ve mizansene başvurmanın kaçınılmazlığını ifade eder: “Şimdi mizansenler, canlandırmalar pek böyle sevilmez belgesel sinemada doğal ortamında olduğu gibi. “Hadi benim için oyna, benim için yap”tan uzak durmaya çalışırız ama yer yer de canlanmadan yararlanmak gerekir. Çünkü her zaman, her olayı anında yakalayamayabiliriz” (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Flaherty filmlerinde kimi zaman kurgusal sahneler de yer veriyordu. Yok olmuş törenler, unutulmuş ritüeller canlandırmalarla veriliyor. *Man of Iron*'da, Aran Adası sakinlerin birkaç kuşak önce terk etmiş oldukları avlanma teknikleri canlandırılıyor. Artık yapılmıyor ama mesela bizde çok önemlidir bu. Çünkü bizde eskiyen gelenek, bitmiş gelenek, tükenmiş gelenek canlandırılır. Şimdi mesela ne diyor kaynak kişilerimiz? “Hocam o eskiden artık yapmıyoruz. Ya vardı bir zamanlar bizde. Ama şimdi attık gitti.” Hadi benim için bir yap, diyoruz. Ben, sepetçi Recep Ustanın fotoğraf çekimlerinde karşılaştım, mesleği bırakalı çok olmuş. Halbuki çoluğu çocuğu onunla besledim dediği sepetçiliği artık yapmadığını söylemişti. Terk ettiği evinin yanındaki atölyesinde bizim için sıfırdan bir küfe sepeti saatlerce ördü, bitirdi. Bu bir canlandırma, kurgu. Flaherty ile yapılan bir söyleşide bu konudaki görüşünü “Bazen yalan söylemek zorundasınız” şeklinde aktarıyor. Canlandırmanın karşısında olanlar da var, yanında olanlar da var. Bazen de yalan söylemek gerekir, derdinizi anlatabilmek için. Burada ölçü en az müdahale olmalı bence (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Flaherty'nin yaklaşımı bazı etnografik filmlerde mekânın, zamanın ve olayların aslına benzer biçimde yeniden canlandırarak filme alınmasının önünü açmıştır. Bazı etnografik film yapımcıları bunun karşısında olabilir, illa doğal olması gerekir, hatta kendinizi yok edin, sizin varlığınız bile devreye girmesin diyebilir (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Müdahale ve canlandırmalarda sırtımı dönüp gittiğimi bilirim çekim sırasında. Olmaz böyle şey diye. Çömlek yapan kadına kırk yıldır yaptığı işi öyle değil de böyle yap dediğinizde olay bitiyor bence, kadının eli ayağı karışıyor birbirine. Sen güneş buradan geliyor, ışık daha iyi, böyle çevirince daha iyi göreceksin dedin mi kadın çeviriyor belki ama kadın bitiyor orada. Olaydan kopuyor, rol yapıyor sanıyor kendini. Şadiye Bacı buna örnek gösterilebilir. Ertuğrul Karslıoğlu kitabında geçiyor. Muş'taki Şadiye Bacı'dan bahseder. “Tursum” denilen büyük boyda toprak yayık yapıyor çarkta. O çekimler aklıma geldi. (Muhtar Kutlu fotoğrafı gösterir: Bak şu bacı. Bu yayık daha bitecek yarısı bu. Toprak yayık. İki uçtan şuradan bağlanacak. Böyle böyle şuradan da şey açacak. Kendisi yapıyor. Şu kadar yayık. Şuradan şuraya kadar yayık. Kocaman. Var

fotoğraflarım. Onları paylaşıp görüyorum.) Canlandırmaların, mizansenlerin, manipölasyonların, müdahalelerin hem yanında hem karşısında olan görüşler var (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Ertuğrul Karşlıoğlu'nun yönetmenliğinde çekilen ve iki bölümünde Kutlu'nun danışmanlık yaptığı *Fırat'ın Türküsü* adlı belgesel serisinde bahsettiği sepetçi Recep Usta ve tursun yapan Şadiye Bacı, etnografik belgeselde yeniden canlandırma örnekleri olarak ele alınabilir. Belgeselin arka planında sepet örmeyi bırakmış bir ustaya “Bizim için bunu yapar mısın?” sorusu yöneltilmiştir. Ustanın temsilî bir performans sergilediğini bilmeyen etnografik belgesel seyircisi için gördüğü bir başka ifadeyle seyrettiği “gerçek” olarak yorumlanabilir. Oysa bu gerçeklik, canlandırmadır. Her ne kadar canlandıran yerli katılımcı olsa da seyredilen gerçeklik, kurmacadır. Gerçekte, erkek ve kadın ustalar artık aktif bir şekilde mesleğini icra etmeye devam etmemektedir. Öte yandan sepetin örülmesinin görüntülü bir şekilde kayıt altına alınması, belgelenmesi el sanatı geleneğinin korunmasına dijital kültür ortamı aracılığıyla hizmet etmektedir. Bu durum bir taraftan ustanın performansını “gerçeklik ve kurmaca” odağında tartışmamıza neden olurken diğer taraftan bu canlandırmanın, geleneğin korunması ve aktarılmasına katkı sağlaması yönüyle işlevselliğini ve gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Kurgu, seçme ve birleştirme sanatıdır. Bir kurgucu karakterleri tanıtacak, film temasını iletecek ya da çatışmaları gözler önüne serecek çekimleri ve görüntüleri bir araya getirir. Aynı zamanda sahneleri tutarlı bir anlatı oluşturacak şekilde birleştirir ve öykünün devamlılığını sağlar (Ryan ve Lenos, 2012: 93). Kurgucu filmin parçalarını bir araya getirdiğinde benzerlik, koşutluk, karşıtlık, ironi vs. gibi çıkarımları yönlendirmek için belirli ilkeler kullanır (Ryan ve Lenos, 2012: 99). “Etnografik belgeselde kurgu var mıdır?” sorununun Kutlu şu şekilde yanıtlar:

Her şeyde kurgu vardır. Hani belgesel, kurgusuz falan denir de... Kurgu vardır. Kurgu oturduğunuz andan itibaren vardır. Her şey kurmaca diyerek yanıtlar ve açıklar: Çünkü belgesel de olsa kafanızda bir niyet var, o niyetin sahibinin dünya görüşü var, bakış açısı var, yapmak istediğin şey var. Çektiklerinizden neyi alıp neyi almamaya karar vermeniz de bir kurguda niyetinizin karşılığıdır. Neyi kesip neyi kesmemek, neyi koyup neyi koymamak, neyi nereden nereye bağlamak, kurguda, bu bile sizin dünya görüşünüzde, yapmak istediklerinizle, hayata bakışınızda yakından ilgilidir. Yapımcı da oturduğu andan itibaren de bir ideolojik duruşu var, bir dünya görüşü var, bir bakış tarzı var ve sonuçta bu kurgu dediğim şeyi etkileyen bir şeydir. Dolayısıyla kurgu etnografik film de olsa, belgesel film de olsa var (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kurgunun yönetmenin zihninde bir başka ifadeyle niyetinde başladığını ve her yönetmenin ister istemez benzer konuları ve belli ideolojik perspektiften farklı ele alabileceğini dile getiren Kutlu, kurgunun etnografik belgesel özelinde hem kaçınılmaz hem de tabii olduğunu vurgular ki bu durum daha önce de ifade edildiği üzere “sıradan stratejisi” olarak yorumlanabilir: “Belki de en kestirmeden kültürün filmi diyebileceğimiz etnografik film de nesnel gerçekliğin peşindeki belgesel sinema da -doğum tarihleri aynı günlere rastladığı gibi-benzer ve özgün ilkelerden yola çıkmaktadırlar. Sonuçta bilinenin aksine her ikisi de kurgunun ürünüdür” (Kutlu, 2021: 479).

Kurgunun önemine dikkat çekmekle birlikte yönetmenin kurgu konusundaki uzmanlığından ziyade başka değerlerin ön plana çıktığını ise Kutlu şu şekilde ifade eder: “*Fırat’ın Türküsü* belgeseli çekimlerinde gözlemlediklerimle, öncesinde ve sonrasındaki Karşlıoğlu belgesellerinde izlediklerim, kendisinin kurgu konusundaki uzmanlığından çok, hayata bakışı, dünya görüşü ve toplumsal gerçekçi yanının zihnindeki kurguda çok daha öne çıktığıdır” (Kutlu, 2021: 479-480). Kurgu ve canlandırmanın belgesel çekimi için kaçınılmaz olduğunu vurgulayan Kutlu’ya göre yönetmenlerin “kurgu ve canlandırmaya” yükledikleri anlam ve ele alış yöntemleri farklılık arz etmektedir. Burada yönetmen ve etnografin ortak tutum sergilediği söylenebilir.

3.2.3. Çatışmak ve Uzlaşmak: Yönetmen ve Danışmanın Benzer ve Farklı Kaygılara Sahip Olması

Belgeselin çekim aşamasında yönetmenin birçok kişiyle iş birliği söz konusudur. Özellikle açıklama türünde ve bilgi içerikli belgesellerde yönetmenler, konuyla ilgili uzman görüşüne başvurur. Etnografik belgesel türünde şayet yönetmenin bizzat kendisinin antropoloji ve etnoloji bilgisi varsa bu konuda danışmanlık almayabilir, mevcut örneklerde alanda uzun süre kalan ya da sahanın içinden gelen yönetmenler için uzman görüşünün ikincil önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Fakat sahayı bilmeyen bir yönetmen için etnografik belgesel çekimi için etnografin danışmanlığı önemlidir ve öncelenir. Etnografik belgesel çekimlerinde yönetmen ve etnolog iş birliği kimi zaman uzlaşarak kimi zaman ise çatışarak şekillenir. Zira her iki tarafın da kendi perspektifine göre kural ve kabulleri söz konusudur.

Alan (2007), çalışmasında etnograf ve yönetmen iş birliğinde gerçekleştirilen belgesellerin olduğu, bu tarz iş birliğinde yönetmen ve etnoloğun bakış açısının farklılık arz ettiğini ve tür birlikteliklerde ideal olanın etnografin film yapımı ve kamera hakkında bilgi sahibi olması ve yönetmenin de etnografik çalışmanın mantığı ve işleyişi hakkında bilgi sahibi olmasının öngörüldüğünü söyler. Henley (2021: 49) ise etnografik film yönetmenlerinin bir kısmının antropoloji kökenli dahi olmamasının, buna rağmen alan deneyimlerinden hareketle yöntembilimsel tartışmalara dâhil olmalarının, üstüne üstlük yaptıkları filmlerin bilimselliğini iddia etmelerinin, antropoloji disiplini tarafından bir tür cüretkârlık olarak değerlendirildiğini ifade eder. Fakat şu da bir gerçektir; etnografik film üretenlerin içinde antropolog olan filmciler de vardır. Ayrıca, antropoloji içindeki bir alt çalışma alanı olarak görsel antropoloji kendi tarihini doğrudan etnografik filmler tarihi ile örtüştürmektedir. Antropoloji, eğitimi olmayan bir yönetmenin antropoloji ya da etnoloji uzmanına danışmadan belgesel çekmesini cüretkarlık olarak değerlendiren Henley'in bu tespiti çatışmanın temel nedenlerinden biri olarak ele alınabilir. Danışma sorununun karşılıklı iletişimle çözülmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Diğer bir ifade ile yönetmen ve etnograf kendi uzmanlık alanları doğrultusunda hareket ederek, belgeselin kendilerini ilgilendiren kısımları ile ilgili karşılıklı olarak birbirlerine danışarak hareket etmeli ve belgeselin görsel kısmı ile etnografik içeriği arasında uyumu yakalamalıdır.

Kutlu ve Kara'ya (2021: 21) göre etnograf kazandığı bilgi ve becerileri, kurduğu insan ilişkileri ağında deneyime dönüştürmeli ve iyi bir danışman desteği almalıdır. Ayrıca meslek örgütünün ve etik kurulun desteğine başvurmalıdır. Ernek Alan'a (2007: 43) göre 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. Bir belgesel film yönetmeni, belgesel filmin yapım ve içerik ilkelerinin de ışığında çalışmasına başlar; yani birçok bileşenden oluşan etnografik belgesel film, kameranın söz konusu kültürü yalnızca kayıt altına alması değildir (Arda, 2020: 64). Filmi çeken yönetmenin dünya görüşü, bakış açısı yaşadığı coğrafya çektiği filmin anlatımında etkili olacaktır (Çakar Bikiç, 2019: 53-55). Glynne (2011: 23-24) yapımcı, yönetmen ve hoca olarak kariyeri boyunca tanıştığı gelecek vadeden belgeselcilerin büyük çoğunluğunun, belgesel filmi toplumsal ve siyasi değişimi etkilemek ve olumlu bir fark yaratmaya çalışmak

amacıyla kullandığını ifade eder ve belgeselcilerin pek çoğunun dünyayı değiştirme gúcüne sahip olduklarına inandığını dile getirir.

Alan (2007: 32) çalışmasında yönetmenlere “Rehber kullanıldı mı, kullanıldıysa nasıl seçildi, ekip üyeleri kimin tarafından seçildi, çekimlerde kişilerin davranışlarına/hareketlerine müdahale edildi mi, mizansen çekimler oldu mu, danışman kullanıldı mı, sizce belgesel film, etnografik filmle bağdaşıyor mu, nasıl değerlendiriyorsunuz?” gibi sorular yöneltmiştir. Etnografik belgesel çekiminde şayet ilgili konuda yönetmenin donanımı varsa danışmana başvurmayabilir, fakat danışmana başvurma durumu ortaya çıktığında konunun uzmanını bulma kadar, bu uzmanın görsel etnoloji ile ilgisinin olup olmadığı da önem taşır. Yönetmen ve etnoloğun farklı disiplinlerden gelmiş olması ya da farklı kaygıları taşıyor olması ister istemez tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Kutlu, danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı belgeseller ve yönetmenler hakkında şu bilgiyi aktarır:

Kronolojik olarak düşünürsek en eskisi *Fırat’ın Türküsü* ile Ertuğrul Karşıoğlu, ikincisi “İnançların Kavşağında Anadolu” ile Korkmaz Göçmen, Üçüncüsü “Kaf Dağının Ardı Asya” ile Daver Atabey, dördüncüsü “Asya’da Uyanan Zaman” ile Yılmaz Yıldırım, son olarak “Buşoyaraş” ve “Bir Nergiz, Bir Leblebi, Bir Ayvalık” ile Cemalettin İrken ile çalıştığım belli başlı belgeseller ve TRT yönetmenleri oldular. Daver Atabey yönetmenliğinde, Sedat Simavi Belgesel ödüllü “Kaf Dağı’nın Ardı Asya” belgeseline hem danışmanlık hem de altı bölüm, metin yazarlığı yaptım. Bu ilk metin yazarlığı denememdir. Korkmaz Göçmen’in “Can Kardeşi” adlı musahip cemi, tek bölümlük belgesele danışmanlık ve metin yazarlığı yaptım. Çorum’un bir köyünde bir cem evinde çektik. Yine “İnançların Kavşağında Anadolu” adlı dört bölümlük belgeselin danışmanlığı ve metin yazarlığı yaptığım bölümleri oldu (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu’nun Ertuğrul Karşıoğlu, Korkmaz Göçmen, Daver Atabey, Yılmaz Yıldırım ve Cemalettin İrken olmak üzere beş farklı yönetmenle çalıştığı anlaşılmaktadır. Etnografik belgesel konusunda Kutlu’nun etkilendiğı yönetmenlerin isimleri şunlardır:

Belgesel üzerine konuşmamızı sağlayan büyük ustalar var. Ankara Üniversitesi Suha Arın usta var. *Safranbolu’da Zaman*, *Kula’da Üç Gün*, ne bileyim bunlar. Yörük Elif. *Tahtacı Fatma*. Eski Evler Eski Ustalar. Evet. Bunlar idollerdir belgeselin dünyasında. Yüzyılın belgesellerinden biri olarak geçiyor bildiğim kadar o Safranbolu’da Zaman. Ertuğrul Karşıoğlu’nun *Keçenin Teri* de yüzyılın üç belgeselinden biri. Günlerce ve her sömestr izlemeler yaptık bu belgeselleri. Bunlar bugün üzerinde konuşmamızı sağlayan temel metinler. Yani Suha Arın

Hoca'nın yaptıkları. Biz biraz da onlarla tanıdık bu dünyayı (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

M. Kutlu, danışmanlık yaptığı belgesellerin yönetmenleriyle yaşadığı uzlaşma ve çatışmayı şu şekilde örneklendirir:

Nitekim çekimler sırasında etnografik açıdan önemli süreçleri örneğin temaların belirlenmesinde gerek mekânlar olsun gerek performansların sergilendiği anlar olsun yönetmenlerle uzlaştığım ya da çatıştığım anlar olmuştur. Örneğin mekânlar konusunda yönetmenlerle çoğu kez çatışmışızdır; *Fırat'ın Türküsü*'nde buna dair bir anım da var; kartal oyunu adlı Bingöl halk oyununu harman yerinde çekimi yapılmıştı ve mekân bu oyuna ve bağlama hiç uygun değildi. Aynı oyunun kayalık, dağlık bir mekânda çekimi daha uygun olacaktı. Sonra burada da çekim yapıldı ve kurguda bunun daha uygun olduğu görüldü ve bu planlar kullanıldı (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Temanın bağlama uygun olup olmadığını belirlemek açısından yönetmen ile etnoloğun karşı karşıya geldiği anlaşılmaktadır. Bu durumda halk bilimci bir danışmanın, etnografik belgeselin çekilme mekânına müdahale ederek katkı sağlamıştır. Kutlu, *Fırat'ın Türküsü* belgeselindeki danışmanlığından hareketle etnografik belgesel çekimlerinde mekânın önemini şu sözlerle vurgular:

İnsanın söze dayalı, nesneye dayalı, eyleme dayalı, her türlü kültürel dışa vurumu halk bilimcinin dünyasında önemli. Buna mekânlar da dâhil. Yani biz mekânların ne kadar önemli olduğunu, o pratiklerin yaşatılması, canlandırılması, sürdürülmesi konusunda ne kadar önemli olduğunu bugün çok daha iyi anlıyoruz. Yani o mekânı kaybederseniz o geleneği yok ediyorsunuz ya da o gelenek ancak o mekânla var oluyor. Dolayısıyla nesneydi, sözdü, pratikti, eylemdi, mekândı bunlar halk bilimcinin önemli kaygıları. Eğer bununla ilişkili bir anlatım dili oluşturacaksa, bir şeyi anlamaya ve anlatmaya çalışacaksa ki görsel bunun en güzel araçlarından biri, işte böyle gerçekleştirdiğinde film etnografik filmidir. Halk bilimsel bir filmidir. Yani halk bilimcinin kendisini bulduğu, içinde kendisini bulduğu bir filmidir. Elbette biz bu filme illa bir el sanatının baştan sona kadar, çünkü olayları, nesneleri, bir pratiği başından sonuna kadar yeniden kurgulamak, yeniden canlandırmak mümkün ama sadece buna yetinmek durumunda da değiliz. Yani o bağlama, o ortamı, o performans teoriye bağlı olarak bir masal anlatıcısını dinlerken dinleyicilerin hâlini görmek, halk bilimcinin önemli kaygılarından bir tanesi (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, belgelenen konunun sadece öznesine değil o öznenin içindeki doğal bağlamına da odaklanır. Ona göre geleneğin hangi bağlamda ve nasıl aktarıldığını ortaya koymak açısından geleneğin aktarıcısı ya da icracısı kadar aktarım bağlamı da önemlidir. Etnografik belgesel çekiminde yönetmen kamerasını doğrudan özneye yöneltmek isterken, etnolog özneyi bağlamıyla görmek ister. Örneğin bir masal

anlatıcısı gelenek aktarıcısı olarak özneyken etnolog kamerasını masal anlatıcısı kadar dinleyicilere de yöneltir, kısaca anlatılan mekânı hem bütün hem detaylarıyla ele alınmasını yeğler.

Yönetmen ve danışman ilişkisinde etnologun kamera konusunda az da olsa bilgi sahibi olması gerektiğini Kutlu şu sözlerle vurgular:

Etnolog, kamera hakkında asgari düzeyde bilgi sahibi olmalıdır. Danışmanlık ya da metin yazarlığı yaptığınız belgesellerimden *Fırat'ın Türküsü*, *Kaf Dağı'nın Ardı Asya*'da en önemlileri demişim. Yönetmenle etnologun karşı karşıya geldiği, çalıştığı hususlar elbette var. Etnografik belgesel çekimlerinde etnolog, mutlaka yer almak zorundadır. Olursa ne gibi artılar olur? denilirse içeriği, konuyu bilen halk bilimcidir. Tekniği bilen yönetmendir. Onunla bir iş birliği yapması lazım. Karşılıklı bir anlayış olması lazım. Aynı anda beraber yürümemiz lazım. Birbirimizin yaptığı işe saygı duymamız lazım. Etnografik belgesellerde halk bilimci danışmanlığı mutlaka olması gerekir. Onun dünyası çünkü. İçerik ve anlamı üretecek olan odur (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

İçerik ve anlamı üreten kişinin etnolog olduğunu fakat bunu teknik olarak sunabilecek kişinin ise yönetmen olduğunu ifade eden Kutlu'ya göre içerikte etnolog biçimde ise yönetmen belirleyicidir. İçerikten kasıt ise belgeselin anlam yönüdür, fakat burada teknik imkânlarla da anlam üretildiği fikri göz ardı edilmemektedir. Yönetmen ve danışman ilişkisi konusunda ise Kutlu şunları söyler:

Yönetmen danışman ilişkisini ilk keşfettiğim belgesel *Fırat'ın Türküsü* belgeseli olmuştur. Ertuğrul Karşlıoğlu'nun bu belgeselinin çekimlerinde yönetmen tavrının en güzel örneğini işin mutfağında gördüm. Bu uzlaşmaya açık ve bu ince çizginin farkında bir yaklaşımı ilk kez deneyimledim. Belgesele katkıda bulunan danışmanlarla olan ilişkisinde. Bu konuda benim tanıdığım en değerli yönetmenlerdendir. Çok önemli belgesellere hatta yüzyılın belgeseli ünvanlı üç belgeselden biri olan *Keçenin Teri* belgeseli ve daha nicelerine imza atmış bir yönetmen, hoca... *Fırat'ın Türküsü* Belgeselinin önemli bir bölümünde tüm ekiple birlikte oldum, kurgu aşamasına kadar işin mutfağında oldum dediğim şey bu. Sonraki yıllarda verdiğim görsel etnografi derslerimde etnografik film ve belgesel konusunda önemli bir alt yapı oldu benim için (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu'nun ifadesiyle “işin mutfağında olmak” etnografik belgesel çekiminde etnologun eğitim aşaması ve yönetmenle temas kurmasında ilk basamaktır. Belgeselci etnolog ilişkisi konusunda kendisine yönetmenlerin neden ve nasıl ulaşıldığını ise Kutlu, şu şekilde açıklar: Belgeselciler, yaptıkları bir ön araştırmada bu konularla ilgili, biraz da işte bu konulara yakın duran biri var mı diye yola çıktıklarında birileri sizin isminizi veriyor. Örneğin *Fırat'ın Türküsü*'nde yönetmenle tanışmam,

üniversiteyi ziyaretlerinde bu tür yönlendirmeye olmuştur. Ya da Fakülteye geliyorlar, “Ben kültürle ilgili bir şey yapacağım, siz de bu bölümdesiniz, bize katkı sunar mısınız?” diyorlar. Katkı sunuyoruz. Bazen dediğimiz oluyor bazen olmuyor. Bazen anlaşıyoruz yönetmenle bazen anlaşıyoruz. Ne diyelim, bu tür konulara bakış açılarımız birbirini tutuyor, yapmak istediklerimizde amaçlarımızda anlaşabiliyorsak birlikte çalışıyoruz. Ben kendimi yapılacak işin içinde göremiyorsam vazgeçiyorum, dâhil olmuyorum (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Etnoloğun akademik birikimi ve deneyimi danışmanlık yapılacak belgeselin içeriği ve yönetmenin tercihiyle doğrudan ilişkilidir:

Alanda da birçok deneyimlerimiz var. Belgesellerde danışmanlık yapıyoruz, metin yazarlığı yapıyoruz. Danışmanlığı tanımlamak zor aslında sizden istenenlere bağlı. Uzmanlığınız gereği konulara dikkat çekme, bilimsel değeri konusunda uyarma, mekânları tanıma, kültürel pratikler konusundaki deneyimlerinize yönetmene yardımcı olmalı. Alanı ve konuyu tanımak çok önemli. Eğer ideal bir etnografik film yapılacaksa başlangıçta etnografiden söz etmek gerekir. Bugün bir nitel araştırma modeli olarak değerlendirilip geçiliyor ama çok köklü, antropolojinin kadim bir yöntemi aslında (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Yönetmenle ortak amaçta birleşmek, kendini yapılacak işin içinde görmek, belgesele dâhil hissetmek, Kutlu’nun bizzat kendisinin etnografik belgesele katkı sağlamasının belirleyici motivasyonu olarak değerlendirilebilir. Kutlu, deneyim kazanmada *Fırat’ın Türküsü* belgeselini özel bir yere koymaktadır:

Benim en çok etkilendiğim, yani mutfağında bulunduğum, başından sonuna kadar izlediğim, yer yer katkıda bulunduğum, birkaç bölüme danışmanlık yaptığım *Fırat’ın Türküsü Belgeseli* olmuştur. Ertuğrul Karşlıoğlu yapımı, sekiz bölüm. Özellikle Fırat nehrini Elazığ, Malatya, Erzincan, Muş, Bingöl bölgelerinde izlediğimiz ikinci ve üçüncü bölümde danışmanlığım olmuştur. Birlikte olduğum ekiple işin mutfağını öğrendiğim Ertuğrul Karşlıoğlu gibi çok değerli bir yönetmenle (*Keçenin Teri* de bu belgesel sırasında çıkmıştı) birlikte olmak büyük şanstı. O belgeseli önerebilirim. Bir nehrin biçimlendirdiği hayata Fırat’ın tanıklık ettiği kültür temel konusuydu. Tarihiyle, kültürüyle, geleneğiyle... İnsan ilişkilerini, doğasını, geleneğini, göreneğini, töresini ele alan bir yaklaşımdı (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı* adlı eserde Karşlıoğlu’nun belgesellerine ilişkin yazılmış akademik makalelerin ve biyografisi ve dostlarınca yazılmış anılarının olduğu ve orada kendisinin “Bir Etnografin Gözünden Ertuğrul Karşlıoğlu” başlıklı kısa bir yazısının da yer aldığını ifade eder (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu için, etnografik belgeselin çekilmesinin önemi sadece “bugün” ile sınırlı ya da ilgili değildir, “gelecek” için bu belgeseller, kültürel değişimi ve kültürleşme süreçlerini çözümlemeye bir başka ifadeyle “görsel kanıtlarla” kültürü belgelemeye ve gelecek kuşakları bundan haberdar etmeye imkân sunmaktadır.

Kutlu’nun danışmanlık yaptığı yönetmenlerden bir diğeri ise Daver Atabey’dir. *Kaf Dağının Ardı Asya* adlı altı bölümlük seri belgeselde işin sadece mutfağında değil, her aşamasında yer aldığını ifade eder. *Fırat’ın Türküsü*’nde henüz öğrenme aşamasında olduğunu vurgulayan Kutlu, 2001 yapımı bu belgeselde ise kendisini artık etnografik belgesele danışmanlık yapabilecek uzman bir etnolog olarak niteler:

Daha sonraki yıllarda yine başından sonuna kadar birlikte olduğum TRT yapımı “Kaf Dağının Ardı Asya” belgeseli oldu. Altı bölümden oluşan belgeselin yönetmeni Daver Atabey. Belgeselin danışmanı ve metin yazarlığını yaptım. Başından sonuna kadar o 6 bölümün oluşumunda, kurgusunda, çekiminde, alanda, masa başında bulundum. Orada da gördüğüm şey buydu. Yani yönetmenle zaman zaman anlaşıyoruz, zaman zaman çakışıyoruz. Çünkü onun kafasındaki kaygılar farklı. Bizim durduğumuz yerle, yönetmenin durduğu yer her zaman aynı nokta olmuyor elbette. İşte bu iki uzmanlığı birleştirebilmek, bu iki uzmanlığı bir arada sürdürebilmek bu çok önemli (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, farklı yönetmelerle çalışmış olsa da esasında hepsinin kaygısının aynı olduğunu fakat kendisinin bir etnolog olarak onlardan farklı kaygılara sahip olduğunu söyler. Yönetmenlerin estetik kaygıyı göz ardı edilmeden yönetmen ve etnoloğun bakış açılarının uyumlu bir şekilde çalışılması gerektiğini savunur.

Kutlu, üniversitedeki akademik birikiminin belgesellere danışmanlık yapmasında etkili olduğunu ve yönetmenlerin kendisine genelde üniversite kanalıyla ulaştığını söyler: “Akademideki çalışmalarınızın uzantısı gibi gördükleri konular olduğunda yönetmenler size doğru geliyor. Mesela iş göçere, göçebeye, yaylacıya, kara çadıra, yaylaya falan düştü mü kim yapar? İşte Muhtar hoca bu işlerle ilgileniyor falan diye gelip sizi bulabiliyorlar” (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, akademik uzmanlığınızın uzantısı olarak bir belgesel yönetmeninin kendisini bulduğunu ifade eder. Yönetmenlerin danışmanlık diye çıkıp geldiklerini, daha sonra halk bilimcinin bilgisi, birikimi ve konumu o süreçte belgeseli başka yerlere taşıyabildiğini söyler (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Sözünüz dinlenir, yapıma katılabilecek, dâhil olabilecek bir pozisyona kadar getirebiliyor ya da sizi kale almayan yani sadece bir danışman gerekiyordu sen

oldun gibilerinden yapılan bir muameleye kadar iş gidebiliyor. Orada bütün mesele sizin uzmanlığınız ve de sizin o olaya katkılarınız. Bu önemli. Yani kendi deneyimlerinden örnek veriyorum. Başlangıçta ilişkilerimiz soğuk başlayan bir ilişki zaman içine, çekim süreçlerinde bambaşka bir ilişkiye dönüşebiliyor. Hadi hoca ne yapacağız söyle falan demeye başlanıyor. İlk gün yaptığınızı kulak ardı eden, dinlemeyen ya da dinliyormuş gibi yapıp geçen yönetmen üçüncü günün sonunda ya hoca söyle ödevim var mı demeye başlıyor. İşte bunu dedirten süre sizin birikiminiz. Sizin olaya hangi boyutta katılıyor olmanız. Profesyonellerle çalışırken yönetmen, uzman ya da akademisyen ortaklığı, birlikteliği önemlidir. Karşılıklı bir uzlaşmanın olması, ikimizin dilinin tutması gerekir (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Bir belgesel veya etnografik çekim sırasında görüntü yönetmenin ve danışmanın odak noktalarının nasıl farklılaşabileceği anlaşılmaktadır. Yönetmenin estetik kaygıları ile araştırmacının belirli detaylara yoğunlaşma gereksinimi arasındaki farklardır. Yönetmen, görüntünün genel kompozisyonunu ve sanatsal niteliğini ön plana çıkarırken; danışman, belirli kültürel unsurları, el işçiliğinin inceliklerini ya da bir ritüelin özgün hareketlerini belgeleme amacı taşır. Yönetmenin, araştırmacının görmek istediği detaylara saygı göstermesi ve bu detayları en iyi şekilde sunmanın yollarını araması, iş birliğini güçlendirecek bir etken olarak öne çıkıyor. Etnografik kaygıları dikkate alarak hem sanatsal hem de akademik gereksinimlerin uyum içinde nasıl karşılanabileceğine işaret eder:

Şimdi çok güzel bir görüntü çekebilir yönetmen. Çok güzel açı yakalayabilir. Ama benim açımdan hiç önemli olmayabilir. Benim için orada önemli olan bir motifin detaylarını görmek olabilir. Ne bileyim pekmez yapımında kadının elinin hareketi ya da elinde kullandığı araç olabilir. Bunu görmek isteyebilirim. İşte çömleği yaparken çarkın dönüşünü görmek isteyebilirim. Ama başka açıdan bakıldığında geniş planda kaybolabilir. İşte etnografik kaygılar dediğim şey bu. Benim orada neyi görmek istediğim, neyi anlatmak istediğimle profesyonel yönetmenin, kameramanın, sinemanın imkânlarıyla, donanımıyla neyi ne kadar güzel anlatabileceği ayrışabilir. Bütün mesele birbirimize yaklaşabilmektir (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Yönetmenle etnografi karşı karşıya getiren hususlardan bir başkasına Kutlu, özellikle kameranın çekim açıları ve çekim ölçekleri konusundaki farklılıklara dikkat çeker. Yönetmen, sinematografinin sunduğu kamera açısı ve ölçeklerini kullanarak estetik olanı yakalama ya da daha fazla izlenme kaygısına sahipken etnolog, bizzat “gelenek” ve “ritüeli” yakalamanın bir başka ifadeyle kültürü en gerçekçi şekilde yansıtmının peşindedir. Bu durumda etnolog için kamera açısı ya da ölçek amaç değil, kültürü aktaran sadece araçlardır.

Etnoloğun farklı yönetmelerle çalışması da ister istemez yönetmen-etnolog ilişkisini etkilemektedir:

Tabii yönetmenlerin de arka planları farklıydı. Yani onların da duruşu, bakmak istedikleri, yapmak istedikleri farklıydı. Onlar farklılaştıkça ben aynıyım. Ama ben aynı olarak her biriyle aynı çizgide çalışmadım elbette. Çalıştığım yönetmenlere saygısızlık yapmak istemem. Hepsi çok değerli TRT'nin yönetmenleriydi büyük çapta hepsi. Her birinin uzmanlıklarına saygı duydum ama konuya bakışlarıyla örtüştüğüm ya da örtüşmediğim yanlar elbette oldu. Onların yapmak istediğiyle benim olmasını istediğim şeyler her zaman örtüşmedi. Bunları çekim sırasında daha önce sözünü ettiğim gibi tartışarak, hatta belki sınırlarımızı aşarak tartışarak, bazen uzlaşarak. İşte bu tartışmanın, çatışmanın ya da uzlaşmanın içinden bir şeyler çıktı. Çok şey öğrendim kendilerinden, onu itiraf edeyim. Olması gerekenlerin nasıl olması gerektiğini de öğrendim. Olmaması gerekenlerin nasıl olmaması gerektiğini de öğrendim (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu'nun "Onlar farklılaştıkça ben aynıyım" ifadesi çarpıcıdır, zira buradan etnoloğun yönetmenden etkilendiği fakat prensip olarak kendi disiplini kapsamında tutarlı bir tavır sergilediği anlamına gelir. Etnografik belgeselde, etnolog hangi yönetmenle çalışırsa çalışsın amaç, kültürün en gerçekçi şekilde ve bütünlükçü olarak, bağlamıyla birlikte kaydedilmesidir.

Kutlu, "Benim de TRT ekiplerince gerçekleştirilen Korkmaz Göçmen, Daver Atabey gibi belgesel yönetmenleriyle çalıştığım, kimine danışmanlık kimine metin yazarlığı yaptığım belgeseller var, sayıca bir hayli var" (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024) diyerek televizyonda yayımlanan mevcut belgeselleri ve yönetmenleri genel anlamda eleştirerek değerlendirir:

Popüler TRT belgeselleri dediğimiz bir furya var. Bir de bu işin içini boşaltarak yapılan şeyler var. Belgesel adı altında görüyoruz. Coğuna üzülüyorum. Hani yapımcılara falan saygısızlık yapmak istemem ama hani gezelim görelim cinsinden diyeceğim Nuray ablamıza da ayıp olmasın. Mesela orada çok güzel bir konu bambaşka bir bağlamda ele alınıp içi boşaltılıyor. İki tane yemek tarifi almak için o kadının, o geleneğin, yaptığı yemeğin geleneğinden bizi haberdar edemiyor mesela. Ah bu kadına şunu sorsaydınız dediğim oluyor, o yemeği yaparken. Çok oluyor. Ama seyrettiğime de belgesel demekle zorlanıyorum. Benim o sorunun cevabı havada kalıyor o zaman. Zaten doğrusu belgesel değil ki yani. Prime Time gözetmiş, popülerite gözetmiş. Seyrettiğim belgesel değildi (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, özellikle televizyon için çekilen belgesellerde yönetmenleri, uygun zamanda doğru soruyu sormadıkları, popüler kaygı taşıdıkları, izleyiciyi gelenekten haberdar etme konusunda yüzeysel tavır takındıkları için eleştirir.

3.2.4. Etnolog Gözünden Etnografik Belgesel

Fotoğraf ve etnografya ilişkisi, şüphesiz yeni bir ilişki değildir. Fotoğrafın keşfini izleyen ve görüntüleme teknolojisindeki hızlı gelişmeler sonucunda, 19. yüzyıldan itibaren etnografik çalışmalarda araştırmacıların çalışmış oldukları kültürlere ait görüntüleri kaydettikleri bilinmektedir. Başlangıçta “egzotik öteki”ne ait üretilmiş imajlarla başlayan, evrimci tezlerin baskısı altında biyometrik bilgi sağlama çalışmalarına eşlik eden fotoğrafları, daha sonra yok edilmekte olan kültürlerin romantizmin gölgesinde son görüntülerini kaydetmek için tasarlanmış -ideolojik olarak inşa edilmiş- fotoğraflar izlemiştir. Giderek öncü etnologların gözlemlediklerini belgelemek isteği ile motive oldukları bir süreç izlenmiş ve sonrasında fotoğraf etnografik araştırmanın sistematik, hatta bazı durumlarda zorunlu bir parçası hâline gelmiştir (Kutlu, 2018: 251). Kutlu etnografik belgeseli kültürün belgeseli olarak özetler:

Etnografik film nedir sorusunun cevabı çok zor. Yani bunu Ahmet Güngören’e sormuştum. (Sineantropos’un yazarı, Cadıların Günbatımı’nın yazarı. İyi bir antropologdu. Fransa’da görsel antropoloji üzerine doktora yapmıştır.) Yani “Nedir bu etnografik filmi belgesel filmlerden ayıran?” dediğimde biraz kızmıştı. Oysa ben bu soruyu çanak soru olarak sormuştum öğrencilerim dinlesin diye. “Kültürün filmi” dedi. Tek kelime. Etnografik film, kültürün filmi. Evet kültürün filmidir. İşte o kültürü kaydedebilmek. Ben etnografik filmi, etnografinin alanında (konularda) yine etnografik kaygılarla, ilkelerle ve amaçlarla yapılmış film olarak tanımlıyorum (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Etnografik fotoğraf için söylenenler etnografik belgesel için de söz konusudur. Kutlu, etnografik filmi belgesel film türünün ilk örneği olarak değerlendirir:

Görsel antropoloji alanındaki filmler, etnografik filmler olarak adlandırılmıştır. Biz hatta bu gözle bakarsanız belgesel sinema, belgesel filmin atası etnografik filmidir. Dikkatinizi çekelim. Robert Flaherty’nin *Nanook of the North* belgesel sinemanın da doğuşunda, ilk film oradan başlatırlar. Bana sorarsanız bir antropolog, bir etnolog olarak etnografik filmin doğuşu da Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook*’tur mesela. Ya da biraz daha önceye gidersek Wolof kadının çömlek yapımı, üç dakikalık, dört dakikalık görüntüsüdür. Belgesel dediğimiz şey böyle böyle başlamıştır daha sonra sinemaya geçerken. [Şimdi etnografik film türsel olarak belgesel filminden ayrı düşünülmüş, belgesel, sosyolojinin etnografik film ise antropolojinin bakışını somutlaştırır.] (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

“Etnografik filmi, etnografin yaptığı film” olarak tanımlayan Kutlu’ya göre etnografik kaygıya sahip olma belirleyicidir. Etnolojik filmle belgesel film arasındaki ayrım belgesel filmin aynen belgesel fotoğrafta olduğu gibi biraz daha muhalif, biraz daha

aktivist, biraz daha müdahale edici, biraz daha bir soruna dikkat çekici, en amiyane tabirle çomak sokucudur. Belgesel sinemanın farklı ve her geçen gün çeşitlenen her türü için geçerli olmayabilir. Etnografik filmin kaygısı, böyle değil. O biraz da “Etnografik malzemeyi görselde nasıl aktarırım, daha nasıl iyi aktarabilirim?” sorularının peşindedir. Elbette zaman içinde etnografik film, belgesel sinemaya çok yaklaştı. Hatta şimdi etnografik film den bahsetmek neredeyse belgesel sinemanın içinde kaybolmuş gibi görünüyor. Etnografik film, etnografin yaptığı filmidir. Elbette onun yönetmeni etnografin yaptığı derken, onun niyeti, onun derdidir, onun sonucu. Kutlu, “Ama ben profesyonelden yararlanabilirim, o ayrı. Benim niyetimdir, ne yapmak istediğimdir ve bir etnografik kaygıyla çekilen bir şeydir, bir derdi olan bir şeydir.” der, ona göre belgesel sinema, belgeyle sinemayı bir araya getiren, bir arada tutan en kaba hâliyle biraz daha işte bilgiye, belgeye ağırlık veren, bizim dünyamızda hiçbir zaman ticari bir kaygısı olamadı. Öyle bir derdi olamadı. Yani bir ticari sinema olamadı. Belgesel izlemeye kimse gitmedi yıllarca. Hatta belgeselleri ceza gibi, ceza olarak izledik. Yani ekranları karartınca belgesel koymaya başlamıştık. Ceza gibi. Daha doğrusu kapatılan kanallar belgesel izletiyorlardı sabahdan akşama kadar (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024). Kutlu, etnografin alan çalışması sürecini şöyle özetler:

Bu antropolojinin içinde etnografi dediğimiz kısım, onun belki de bu sürecin bu etkinliğin, antropolojik etkinliğin ilk basamağıdır. Alanda olmak ve veriyi, bilgi derleyip toplamak. Saydığım yöntemler aracılığıyla katılarak gözlemlediğimiz, derinlemesine görüşme dediğimiz, uzun, etkin, yoğun, katılım gerçekleştirebildiğimiz ölçüde verilerimizi yorumsuz, ileride değerlendireceğimiz, yorumlayacağımız, analiz edeceğimiz, yorumlu bilgileri, şeyleri toplarız. Sonunda bir metin ortaya çıkarırız. O metin adı “etnografi” metnidir. O metin de en az alan kadar önemlidir. O metinle de kimi temsil ediyor, nerede duruyorsunuz, bu bilgi kime ait bilgi, hangi ortamda derlenmiş bilgi, özne-nesne ilişkisi gibi kim özne, kim nesne, bunlar karışır çoğu kez. Hele hele günümüzde bu pozitivizmin etkisinden uzaklaştıkça, o doğa bilimlerin yöntemlerine yavaş yavaş eleştirel bakmaya başladıkça artık araştırmacıyı özne, araştırılanı nesne kılmaktan çok, her ikisini de özne kılıp özneler arası bir ilişkiye doğru, işte düşünömsel diyoruz, diyolojik etnografi diyoruz gibi bu yöntemin içinde bunlar artık günümüzde sonuçta alandaki faaliyetimizdir. Bunun başında bile görsel dersek, bu bilginin görselin sunduğu imkânlar, görselin sunduğu araçlar, fotoğraf, film, video, sinema ne diyorsanız yani gözle görülen her şeyi kapsayan, görsel değerlendirebileceğiniz bir dünyanın içinden bu bilgiyi derleyebilmek, görsel etnografidir. Evet bir görüntünün peşindeyiz. Ama bu görüntüyü aynen bir etnografin alan çalışmasındaki sonuçta yazacağı yazılı metindeki hem alandaki hem o metni yazarken hangi ilkeler hangi vazgeçilmez kurallar etik, emik, ahlaki hepsi hangi ilkeler söz konusuysa bu görüntüler üretilirken de bu ilkeler söz konusudur (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Etnografik filmi, etnografin yaptığı film olarak tanımlayan Kutlu'nun bu yaklaşımı yönetmeni yok sayan bir tavır olarak anlaşılabilir. Oysa, ona göre etnografik donanıma sahip bir yönetmenin çektiği belgesel de etnografik belgeseldir. Ayrıca Kutlu, belgesel ile etnografik belgeseli de amaç konusunda ayırır. Kutlu, etnografiyi şöyle tanımlar:

Etnografiyi en kısa olarak şöyle tanımlayabilirim; geniş bir zaman diliminde araştırmacının (etnograf/antropolog) incelediği insanların, konunun, toplumun, halkın ne diyorsa günlük yaşamına yani hayatına katılarak neler olup bittiğini gözlemesi (katılarak gözlem dediğimiz bu) nelerin söylendiğini anlatıldığını dinlemesi (derinlemesine görüşme), sorular sormasını, kayıtlar yapmasını içerir. Etnografi orada olmak deneyimlemek ve gözlemektir. Bu aynı zamanda etnografik/antropolojik bilginin üretim sürecidir. Bunun sonucunda bir metin ortaya konulacaktır, işte onun adı da etnografi metnidir. Bunu görselin anlatım diliyle yaptığınızda görsel etnografi bağlamında “etnografik film” yapmış olursunuz, işin özü budur aslında (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

“Etnografik film konusunda nasıl olmalıdır?” sorusunda saha yani alan araştırması yapmış olmanın önemine dikkat çeken Kutlu'ya göre öncesiyle, sonrasıyla neyi nerede nasıl çekeceğimiz konusunda bilgili olmak gerekmektedir. Kutlu ayrıca burada dizgisel süreç adını verdiği mantıksal süreçten de bahsetmektedir. En azından profesyonellere bu konuda yardımcı olunmalı, çünkü etnografik bir kaygı, etnografik bir konu olması lazımdır. Onun üzerinde belki de bir ön çalışma, bir araştırma, alan araştırması, saha çalışması yapmak. Bunlarla ilgili bilgilere sahip olmak lazım. Etnografik filmde senaryo, sinopsis, kaba planlar elbette vardır yapımcının kafasında ama işte yazılı metin ya da film planları diyebileceğimiz temalar, daha doğrusu böyle bir senaryo tipi yazılı metinden çok araştırmacının kafasındaki temalar, performanslarla neleri görebileceği, bunlar konusunda arayışlar da olması lazım, yani öncesinden bir metnin filmini çekmek değil filmi kendi metnini kendi yaratmasını istemek o yüzden de temaları önemli konu başlıklarını düşünmekte fayda var. Müdahaleler, manipülasyonlar elden geldiğince az olmalı. Mümkün olduğu kadar doğal ortamında, doğal bir süreci izlemekte fayda var. Özellikle eğer bir teknik, bir süreç, bir olay, bir olgu görüntüleniyorsa bununla ilgili o dizgisel yani mantıksal süreci kaçırmamak, sünnet töreninde yani sünnetin kesim hâlinde başlamayıp öncesinden başlamak, kıyafeti giyerken görmek gibi yani dizgisel süreç dediğim biraz da bu. Jenerik anlamında. Bunlara dikkat etmek, neyi ne zaman hangi öncelikte eskilerin

“takdim tehir” dediği şeye düşmeden o sırayı izleyebilmek önemli ilkeler (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Yazılı bilgiden hareketle belgeselin çekilmesinin ne kadar etkili olduğunu örnek üzerinden açıklar: Etnografik film bir etnografik çalışmaya eşlik eden bir dokümandır. Yani bunun ticari şeyi yoktur. Örneğin, *Tüfek Mikrop ve Çelik*’ in yazarı J. Diamond, “Kitabı yazdım, kimse okumadı. Belgeselini çektim, milyonlara ulaştım.” diyor. Yani çektiğim belgesel, kitaptan daha fazla seyredildi, daha fazla izlendi, diyor. İşte o *dadılık malzemesi* diyen hocalar biraz da popüler uzantısından bahsediyorlar. Yaptığımız işi insanlara ulaştırabilmenin yolu da biraz bu buradan geçiyor. Sözün çağında sözden geçiyordu. Yazının çağında kitaptan geçiyordu. Şimdi görselden geçiyor. Bunu inkâr etmek mümkün değil (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Antropolog ve etnologların alandan tespit edip kaydederek yayınladıkları saha notlarının sonrasında kurgu yoluyla canlandırılması etnolog ve yönetmen ilişkisinin bir başka boyutunu yansıtır. Kutlu’ya göre esasında etnografik film ile etnografik nitelik taşıyan filmler aynı türü ifade etmez:

Etnografik filmle etnografik nitelikli ve etnografik veri içeren filmler, farklı şeylerdir. Birinde herhangi bir fotoğrafta belgesel bir şey bulabileceğimiz gibi herhangi bir filmde etnografik şeyler bulabiliriz ama etnografik film başlı başına başka bir şeydir. Her ikisi de görsel etnografik film konusudur aslında. Oradan da yararlanıyoruz, oradan da yararlanıyoruz. Etnografik film ile etnografik belgeseli ayırıyorum. Benim bu konudaki yaklaşımım ilginç. İlginç olan neresi? Ya belgesel film dediğiniz ya da etnografik belgesel dediğiniz etnografik film den nasıl ayıracağız? Zaten yaptığımız hem film hem belgesel. Yani etnografik film diyorsun, etnografik belgesel diyorsun. Belgesel film deyince iş değişiyor da etnografik belgesel deyince etnografik film den nasıl ayıracağız? Çok zor. Çok farklı belgesel türlerinden söz ediliyor bugün. Tarzlarıyla, gelenekleriyle, kendilerine özgü konu alanlarıyla aynı fotoğraf sanatı ve sanatçıları gibi farklı adlarla tanımlanıyorlar. Doğa belgesellerinden tarih belgesellerine sanat belgesellerinden bilimsel belgesellere kadar uzanan, adlandırılan belgeseller var. Etnografik film/belgesel bu türler içinde nerede konumlanıyor çok kesin bir şey diyemem. Başlı başına bir tür. Üstelik bu işin tarihsel köklerinde bir yerde duruyor. Temeli belgeci bir tür. Etnografik film yapımı antropolojinin etnografinin bilimsel bir uzmanlık alanı gibi görünüyor. Belgeleme ile anlatım bir arada artık sınırlar anlamsız. Gerçekliğin kendisi ile “temsili” tartışmaları arasında bu sınırlar kalkıyor kanaatimce (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, burada başlı başına bir tür olarak ele aldığı ve “belgeci” olarak nitelediği etnografik belgeselin, her ne kadar etnografik film den ayrımını gerçeklik ve

gerçekliğin temsili bağlamında yorumlasa da artık türler arası sınırların ortadan kalkmaya başladığını söyler:

Kameramanın, halk bilimcinin ya da çekilen konunun uzmanının istek ve uyarılara uyması gereklidir. Görüntü yönetmeninin, konunun gerektirdiği nesnelliği, olayın akış ve gelişimini bozacak, saptıracak kamera oyunlarından yerli yersiz zoom, açıyı genişletme, daraltmalardan kaçınması gerekir. Belgesel için bazı ışıklar yer almaktadır. Mümkün olduğu kadar etnografik filmde bu tür şeylerden kaçınmakta fayda var. Zoom'dan, kamera oyunlarından. Orada derdimiz doğal olduğu gibi olması gerektiği şekli yakalayabilmek. Belgesel film, çekim için dikkat edilmesi gereken hususlar. Ben belgesel film için demeyeyim de mesela etnografik filmi bana sorsanız ki ben onun üzerinden konuşabiliyorum. Mesela neler söyleyebilirim? Benim için ne gerekir ve nelerden vazgeçemem. Bir kere yaptığın filmin ya da yapılacak belgesel, etnografik belgeselin, etnografik filmin üzerinde çalıştığımız o etnografik konu, kültür konusu neyse o konuya dair ne tür görsel imgeler üretebilirim, onu düşünmeye başlarım. Yani işte bunun adı daha sonra tema olur. Bunun adına daha sonra performans olur. Yani ben burada neyi çekeceğim? İçinde çalıştığım bu kültürün, o kültürü biliyorum, o kültürü tanıyorum, içinde çalışıyorum, bir etnograf olarak biliyorum. Burada hangi görsel imgeleri ortaya çıkarabilirim? Önce bunu planlıyorum. Bu bir. İki, bu ortaya çıkaracağım görsel imgelerin, görüntülerin analizi konusunda neler düşünüyorum? Yani neden bu performansı alıyorum? Bu performansın o toplulukta, o kültürün yeri, önemi ne, böyle yapıyorlar deyip bırakmak değil. Niye böyle yapıyorlar? Bu yaptıkları ne anlama geliyor? Bunun üzerine kafa yorayım. Bakın, hep kafa yormaktan, hep kuramdan teoriden falan bahsediyorum. İşte bunları aktarabilmek, profesyonellerle beraber çalışmak anlamına geliyor. Önce bu konunun görsel imgeleri nelerdir diye düşündüm, onlar üzerinde çalışıyorum. İki, bu imgeleri analiz etmek, bu imgeleri çözümlemek adına neler yapabilirim üzerine duruyorum. Üçüncü olarak da bunu bu imgelerin, bu görüntülerin, bu olayların sahipleriyle birlikte yani olayın kahramanlarıyla neye bakıyorsam, kimse o insanlar performanslar onu gerçekleştiren, âşıkça âşık, ustaysa usta, kimse onlarla birlikte onların ağzından onları hikâyelendirerek onların görüşlerini yansıtan bir şeyleri yakalamak peşine düşmen gerekir. Benim etnografik filmde olmazsa olmazların bunlar. Benim kafamdakiler. Bunlar tartışılabilir. Bunlar laf olarak, kuramsal olarak iyidir ama nasıl ete kemiğe büründürüleceğiz? E o da profesyonelin işi. İşte o da sinematografinin dili, sinemanın imkanları, potansiyeli. O da kameramanın, görüntü yönetmeninin işi. Ben onunla bunları paylaşmalıyım. Bakın, ben bu kültürü tanıyorum. Ben çekmiyorsam tabii. Görüyorum, tanıyorum, biliyorum. Benim için şunlar şunlar önemli. Temalarım bunlar. Bu temaların sahipleri bunlar. Bunları öne çıkarmak istiyorum. Yapılan, niye yapıldı? Ne işe yarıyor? Nereye hizmet ediyor? Bunları görmek istiyorum. İşte o zaman belki başı, ortası, sonu belli. Yirmi dakikalık mı, on beş dakikalık mı, beş dakikalık mı, belgeseli ortaya koymak mümkün (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Bir etnolog olarak etnografik fotoğraf yahut etnografik belgesel çekim aşamasında Kutlu kendisine “Hangi temayı ele alacağım, ele alacağım temaya bağlı olarak hangi görsel imgeleri kullanacağım, ele aldığım bu temaya bağlı kullandığım

görsel imgeler içinde hangi performansı seçeceğim” sorularını yöneltir. Ayrıca Kutlu, etnografik belgeselde bir etnoloğun “olmazsa olmazları” olarak gördüğü bu süreci kısaca şu şekilde özetler: 1. Görsel imgeleri düşünmek, 2. Görsel imgeleri çözümlemek, 3. Performansın kahramanlarının ağızından olayı hikâyeleştirmek (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024). Öncelikle etnoloğun zihninde belirlenen “temanın nasıl” ele alınacağı fikri oluşmaktadır. Burada neyin gösterilmek istendiği kadar tema etrafında neyin gösterilmek istenmediği de önemlidir.

3.2.5. Aynı İpte Yürümek: Etik ve Estetik

Belgesel türü özelinde gerçeklik ve kurmaca odaklı tartışmalar, doğrudan “etik ve estetik” konusuyla ilgilidir. Gerçeklik belgeselin etik tarafını yansıtırken kurmaca ise estetik yönünü imler. Bu ilişki, esasında yönetmen ve etnoloğun tutumları ve baktıkları yerle de ilgilidir.

Kutlu’ya göre belgesel, ekibin ip üzerinde yürümesine benzer, bir yanınız gerçeklik olgusu diğer yanınız sanatsal yaratıcılıktır. Siz bu ipten her iki yana da düşmeden yürümek zorundasınız (2021: 480). Bu durumda yönetmen ve etnolog iş birliğinde çekilen bir etnografik belgeselde yönetmen sanatı bir başka ifadeyle estetiği öncelerken etnoloğun bilimi/kültürü bir başka ifadeyle etiği öncelediği anlaşılmaktadır. İkisinin bir aradalığı ve uyumu ise bir yerde Kutlu’nun da burada vurguladığı gibi aynı ip üzerinde dengeli yürümeye benzer.

Yurdalan’a (2018: 40-41) göre gerçeğin tanımı, görünüşleri, algılanması ve anlamlandırılması, tarihsel dönemlere göre farklılık gösterir. Değişen toplumsal sistemler, gerçeğin kendi çıkarlarına uygun görünüşlerini, kendilerine özgü ifade etme yollarıyla birlikte öne çıkarır. Her toplumsal sistem kendi gerçeğini ve onun temsillerini inşa eder. Buna bağlı olarak insanın gerçekle ilişkisi, gündelik ihtiyaçlarını giderme imkânlarına göre farklılık taşır. Görme biçimleri de gösterme yöntemleri de değişkendir, yerini yenilerine bırakır. Rabiger’e (2020: 35) göre belgesel film yönetmeni önemli kişi, konu veya yaşantıları araştırır; esas ve anlamlı olanı etiğe uygun biçimde kaydetmek için gerekeni yapar.

Belgesel fotoğrafta gerçekliğin estetik bir form yaratmak için kullanılması yerine, tersine bir ilişki kurulması gerektiğini savunan Yurdalan’a (2018: 79) göre estetik gerçeğin etkisini çoğaltmalıdır. Görsel antropolojide film sadece bir araçtır, asıl odak noktası alan araştırmasıdır. Filmlerin estetik veya ticari amaçları minimal

ölçüdedir (Yüce, 2012: 159). Musa Ak (2022: 149-150) ise “Belgesel Filmde Kusurlu Estetik” başlıklı yazısında belgesel ve kurmaca filmlerde başkasının çektiği görüntüler ve buluntu görüntülerin kullanımının farklı estetik algılar ortaya çıkarmak amacıyla kullanıldığını ifade eder.

Bikiç’e (2019: 55-56) göre belgesel sinemacı gerçekliği dönüştürüp manipüle ederken bir sanatçı sorumluluğu alarak aynı zamanda estetik bir üretim içindedir. Çünkü o da bir sanatçı gibi nesneleri ve olayları bir araya getirip kompoze etmekte ve kurgulamaktadır. Bu açıdan bir belgesel ne kadar bilimsel ve nesnel gerçekliğe yaslanırsa yaslansın, yönetmenin estetik biçimsel duruşunu yansıtmaktadır. Sinemacı çalışma yapmak istediği konuyu iyice kavradıktan sonra, kendi yaşadığı çağı ve toplumun önemli sorunlarıyla ilgili tüm bilgileri toplayarak ve yerinde araştırmalar yaparak incelemektedir.

Belgeselin etik boyutuna dikkat çeken Ernek Alan (2007: 43) ise çekim sonrası kurgu aşamasında da görüntülere müdahale olmaması ve farklı zamanda çekilmiş görüntüler tek seferde çekilmiş izlenimi verilmemesi gerektiğini vurgular. Buna göre bu tarz görüntülere boşluk verilerek seyirciye durum yansıtılmalıdır. Kameranin girdiği her yerde ister istemez bir müdahale söz konusudur, çünkü kamera insanları etkiler. Etnografik bir çalışma sırasında filme kaydederken müdahale olmaması esastır ve gerek etik açıdan gerek de çalışmayı zedelememek açısından habersiz/gizli çekim yapılmaması gerekir.

Pembecioğlu (2018: 103-105) “belgesel ve etik” konusunda belgeselin etik ile olan bağlantısı ya da gerçek anlamda etik ilkelere uyup uymadığı dilinde gizli olduğunu söyler ve belgesel ve etik ilişkisi irdelendiğinde etiğin, belgeselin anlam oluşturma ve görsel aktarım kısmında aranması gerektiğini vurgular.

Sinema sanatı ürettiğini doğru, bilimsel, estetik, etik ve gerçeğe ulaşarak yeniden üretir (Akgün Çomak, 2018: 49). Kutlu’ya (2021: 480) göre ülkemizde “gerçeklik ve sanatsal yaratıcılığı bir arada” en iyi gerçekleştiren yönetmenlerden biri olan E. Karşlıoğlu’nu farklı kılan, kendisinden önceki benzerlerini takip eder görünürken, aynı şeyleri yapmaktan çok, üzerine yeni şeyler koyarak yoluna devam etmesidir. Ona gerçeği görmek ve bunu sinematografinin imkânlarını özgün bir yaratıcılıkla bütünlük ve bunu kararında bir düzenle sürdürmek belgesellerini farklılaştırmaktadır. Karşlıoğlu’nun çekimler sırasında kişileri, mekânları, olayları,

kültürel pratikleri önce anlamaya çalışması, görme isteği, dinlemesi Kutlu'nun ilk dikkatini çeken özelliğidir. Bunu *nesnel gerçekliğe içeriden bakış* olarak tanımlar. Bu durum Karslıoğlu'nun bir belgeselin en güçlü yanı olan zamanın ve mekânın gerçekliğini yakalamadaki sırrı olduğunu düşündürür. Özellikle gerçeklik algısının izleyiciye aktarımında kameranın teknik olanaklarını geniş açı, detay gibi çok iyi kullanması, film yapımının tüm süreçlerindeki kurgudan görüntü yönetmenliğine ve yapımcı yönetmenliğe kadar uzanan uzmanlığının ve yeteneğinin payı olduğunu söylemek gerekir (Kutlu, 2021: 480). Karslıoğlu'nun gerçekliği çekim açımları ile vermeye çalışması onun, etik ve estetiği aynı anda yakalayarak yansıtmak istediğini gösterir. Bu da Kutlu'nun dile getirdiği etnografik belgeselin olmazsa olması olarak gördüğü “etik ve estetiğin aynı ipte yürümesi gerekliliği” savı ile uyumludur.

Ertuğrul Karslıoğlu'nun “etik ve estetik” yaklaşımı konusunda Torun, belgesel sinema tarihinde önemli bir yönetmen olan Ertuğrul Karslıoğlu'nun estetiğin ve yaratıcılığın belgesel sinema sanatı için olmazsa olmaz kavramlar olduğunu anlatmak için uzun bir yol katettiğini söyler (Torun, 2021: 241). Kutlu, ise Ertuğrul Karslıoğlu'nun yönettiği *Fırat'ın Türküsü* belgeseline danışmanlık yaptığı dönemde Genç Fırat gazetesinde yayımlanan röportajında etnografik belgesel türünün “bilim ve sanat” ile olan ilişkisine değinir:

Belgesel, bilim ve sanatın kesiştiği, örtüştüğü bir görsel anlatım biçimi. Sanatçı, güzeli daha güzeli, bilimci ise doğruyu, gerçeği bulmak için yola çıktığına göre, belgesel bunları birbirine yaklaştıran bir anlatım biçimine dönüşüyor. Birinin diğerine üstünlüğü söz konusu olmadan. Bu önemli bir nokta. Sinemanın akar filmin olanaklarıyla bir duyguyu paylaşmak gibi... Belgesel işte bu paylaşmanın ortak bir dili gibi geliyor bana. Bir yanda estetik, plastik değerler, öte yandan doğrular, gerçekler, belgeler... Bunlardan biri öne çıkarsa dilde bozukluklar oluyor. Kolay değil, ip üstünde ya da bıçak sırtında yürümek gibi bir şey. Belgeselin güzelliği de burada yatıyor. Gerçek belgesel bu başarıldığı zaman ortaya çıkıyor. Hatta, belgesel de sinemayı bir amaç değil araç olarak görmek, böyle değerlendirmek gerekiyor sanırım (Genç Fırat, 1991: 6-7).

Kutlu'ya göre etnografik film ile belgesel film, bilimsel ve estetik olarak tanımlayabilecek iki ayrı görme ve anlama biçimine yaslanmıştır ve bu yakın olduğu kadar gerilimli ilişkinin varlığı öteden beri bilinir. Tam da bu noktada E. Karslıoğlu belgesellerinde estetik kaygılarla, etnografik bilgi ya da gerçeklik kaygılarının bir arada ve gerilimin aşıldığına tanık olunur (Kutlu, 2021: 480-481).

Belgesel çekiminde “bilim” ve “sanat”ın aynı ip üzerinde dengeli bir şekilde ilerlemesi gerektiğini Kutlu, şu sözlerle dile getirir:

Şimdi belgesel deyince, benim sözünü ettiğim, mutfağında bulunduğum belgesellerde yönetmenlerle hep şunu tartıştım. Uzlaşması ilk bakışta zor gibi görünen iki temel kaygının ya da alanın yani bilim ve sanatın bir başka değişle estetik ve bilimselliğin ortasını bulmaya çalışmak ya da bu ince çizgide yol almak. İp üzerine yürür gibiyiz. Yani yürürken bir tarafa düştüğünüzde o belgeselin belge, bilgi, bilim tarafı, öbür tarafı da sinematografinin, sanatın, estetik, plastik değerlerinin söz konusu olduğu bir yer. Şimdi belgesel bu ikisini birlikte sürdürmeye çalışan bir süreç. Yani işte her ikisi üzerine bir ipin üzerine yürüyorsunuz. Bilgiye, belgeye, gerçekliğe, doğruya fazla düşerseniz ders malzemesi vermiş gibi olursunuz. “Veremden nasıl korunulur?” gibi, ilkokulda bize gösterirlerdi... Yok, öbür tarafa düşerseniz sanata, plastiğe, sanatsal değer, o zaman görüntüye, görüntünün güzelliğine, sinematografinin diline, dramaturjinin diline düşersiniz. Oysa belgesel bu ikisini birlikte götürebilmektir. Dolayısıyla yanınızda ya uzman bir yönetmen, bu işin uzmanı yani belgeseli bilen, çekecek uzman ve buna mutlaka bir uzman halk bilimcinin desteği, eğer halk bilimsel bir belgesel yapılmak isteniyorsa, bu ikisinin birbirlerinin dilinden anlayarak birlikte tek bir yolda yürümesi söz konusudur. Ben bu örneği hep veririm. Yani buraya düşerseniz bu çıkar, buraya düşerseniz bu çıkar (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Aynı ip üzerinde yürüme metaforu cambazlar için kullanılan bir atasözüdür. “Bir ipte iki cambaz oynamaz” atasözünde ifade edilenin aksine gerçekte bir ipte iki cambaz yürüyebilir, fakat bir cambaz iki ipte yürüyemez. Dengeli ve birbirinin hareketlerini gözetken yönetmen ve etnoloğu iki cambaza, yürüdükleri ipi ise etnografik belgesele benzetilecek olursa her ikisinin dengeli ve birbirini gözeterek birlikte yürüme eylemi belgeselin başarılı bir şekilde tamamlanmasını sağlayacaktır.

Kutlu, etik ve estetik uyumunu, sanatın ve bilimin perspektifinden ortaya koyarken belgesel film tarihinden örnekler verir:

Sanatı üretilen görsel kayıtları kurgusaldan uzak bilimsel içerikler olarak mı görmeliyiz yoksa yaratıcı ve estetik kaygılarla üretilen filmler olarak mı? Bu kayıtların yeri, üniversite kütüphaneleri, antropolog araştırma dosyaları veya derslikler midir? Yoksa televizyonlar, sinemalar, film festivalleri mi? Yani ders malzemesi midir, popüler sanat malzemesi midir? soru bu aslında. Eğer etnografik film için konuşursak, her ikisi de geçerli. Mikrop Tüfek Çelik’te verdiğim örnek gibi. Yani evet aynı zamanda bir araştırma biçimidir. Aynen etnografi, etnografik monografi gibi bir ders malzemesidir. Antropoloğun dosyasında durabilir, ilgililerle paylaşabilir, yetkililer görebilir. Ama aynı zamanda bunu popüler uzantısı olarak, sanatsal estetik kısmı da varsa izlenebilir, seyredilebilir, merak uyandırabilir. Birçoğu da böyle olmuştur zaten. Yani, John Rush’un filmlerini bak dünyada ne oluyor diye seyretti millet. Halbuki J. Rouch etnografik film yapıyordu aslında. Eğer etnografik film için konuşursak her

ikisinden de söz edebiliriz. Bu gelişmeler etnografi geleneğinde yaşanan bu dönüşümler etnografik film geleneğinde de dönüşümlere neden olmuştur (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Sinematografi tarihinde tartışmalı bir mesele olduğu anlaşılan etik ve estetik konusunda zamanla sınırların ortadan kalkmaya başladığı anlaşılmaktadır.

3.2.6. Yerli Katılımı: Özneden Kültüre Kültürden Etnografik Belgele

Alan kavramının yarattığı sorunlardan belki de en can alıcısı olanın, “ben-öteki” veya “özne-nesne” ayrımı olduğunu ifade eden Altuntek (2009: 165), *‘Yerli’nin Bakışı Etnografya: Kuram ve Yöntem* adlı eserinde etnografyanın bir toplumun, grubun veya halkın kültürünün derin ve yoğun bir şekilde incelenmesi olduğunu ve bundan dolayı antropologların, tıpkı vaka-çalışması gibi küçük ölçekli analizler yaptığını söyler. Ona göre etnografyada amaç “öteki”ni anlamaktır, dolayısıyla etnografik paradigmlar “yerlinin bakış açısı”nı sorunlaştırır. Kutlu’nun etnografik belgeselde önemini vurguladığı “Yerli Katılımı” yaklaşımının ilk örneğini veren isim yine Flaherty’dir. Flaherty’nin “canlandırmalara ve kurgusal sahneler” başvurusu kadar çekim sırasında çektiği öznelere bizzat oyuncu gibi yer vermesi yani “yerli katılımını” bir başka ifadeyle “yerli oyuncu” kullanması gerçeklikle kurmacanın iç içe geçtiğini ortaya koyması açısından da önemlidir.

Yerli katılımı önemlidir. Yani o filmin sahiplerinin de filme katılımı. Flaherty filmleri çektiği sırada yanında bir de projeksiyon cihazı götürmüştü. Yaptığı çekimleri filme aldığı insanlarla birlikte izleme imkânı oldu. Flaherty belki de kendi yaşamlarını gören, insanların yine kendi yaşamlarının içten bakışlarını sağladı. Flaherty kendi yaşamlarını gören insanların yine kendi yaşamlarına içten bakışlarını sağladı. Onlara amacını ve niyetini anlatan Flaherty, bunu gerçekleştirmek konusunda yerlilerin film yapımı sürecine etkin katılımını sağladı (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Flaherty’nin insanların yaşamlarına ayna tutması ve yerli katılımını benimsemesi kendisinden sonra gelen etnografik belgeselcileri de etkilemiştir. Görsel anlatım, bir olayı baştan sona kaydetmektir. Flaherty filmlerinde kendine has bir görsel anlatım dili oluşturduğunu söylüyor. Flaherty’nin *Nanook of the North*’ta izleyici bir iglo (Eskimo evi) yapımını, bir avlanma sahnesini başından sonuna kadar izleme şansı buldu. Seyircide merak uyandıran bu türden anlatımlar, daha sonraki etnografik filmlerde sıkça kullanılan bir yöntemle dönüştü. Flaherty’nin de etnografik filmler için koyduğu bu ilkeler, yaklaşımlar kendisinden sonraki etnografik filmlere örnek oldu. Gidelim de şu köyde bir film yapalım olmaz mı? Orada işte uzun süre kalma konusunda her ikisinin de yaklaşımı var. Flaherty’nin getirdiği ve bugün de hâlâ etnografik film için geçerli olan usuller, kaideler, anlayışlar var. Bir kişinin yaşamından bütün bir kültürü anlamak, yani bir kahraman üzerinden kültür tanımlamak. Bizim etnografi

yöntemlerimizden, alandaki yöntemlerimizden bir tanesi yaşam öyküleridir. Onun moda adı şimdi sözlü tarih oldu. Yaşam öyküleri, incelediğiniz, baktığınız, ilgilendiğiniz konunun muhataplarından, etkilenmişlerinden ya da maruz olanlarından biri üzerinden konuyu anlamaktır. Örneğin kız kaçırma mı çalışıyorsunuz? Kız kaçırma evliliği üzerine kız kaçırma yaşamış birisinden bunu dinlemek, kendi olayını kendisinden dinlemek, yaşam öyküsü içinde dinlemek gerekir. Bunu filme transfer edersek, bir kişinin yaşamından o bütün bir kültürü anlamaya dönük çaba sarf etmek demek. Flaherty’de özne Kuzeyli Nanok ve ailesi Eskimo ailesidir. Onlarla yatar kalkar. Ama biz Eskimo kültürünü öğreniriz. Evet. Bir kahraman. Çünkü biz, bırak etnografik filmi, yaşam hikâyesi dediğimiz, hayat hikâyesi dediğimiz şeyleri de kullanırız. Şiddete maruz, şiddet çalışıyorsunuz. Şiddete maruz bir kadınla konuşuyorsunuz, kaynak kişiniz. Ve onun hayatına giriyorsunuz. O size anlatıyor. Önü, arkası, olayı, kendisi size o kültürü anlatıyor işte. Ne demişiz? Flaherty çektiği filmlerde konunun merkezinde sıklıkla tek bir karakteri yerleştirme yoluna gitmiştir. *Nanook of the North*’ta bu karakter Nanook idi. Flaherty tek kişiden yola çıkarak o kültürün tamamının bir biçimde anlaşılabilirliğini düşünüyordu (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Katılımının tek bir özne etrafında nasıl ele alındığını anlaşılmaktadır. Hikâyeleştirilen temada bir kahraman yani özne belirlenir ve hikâye o özne etrafında kurgulanır. Odaklanılan tek bir öznenen hareketle kahramanın ailesiyle, tabiatla ve diğer insanlarla ilişkisi gözler önüne serilerek etnografik bilgi izleyiciye aktarılır. Flaherty’nin burada uyguladığı öznenin yaşadığı bağlamı ve performansı bütüncül sunma yaklaşımı günümüz etnografik belgeselcilerinin de kullandığı bir yöntemdir, örneğin Süha Arın’ın *Tahtacı Fatma* belgeselinde hikâye Fatma etrafında örüntülenir. Seyirci sadece Yörük kültürü içinden seçilen ve özne olarak ele alınan Tahtacı Fatma’nın hikâyesini görmez, onun yaşadığı bağlamı, diğer insanlarla ve insanın tabiatla ilişkisi hakkında da bilgi edinir. Kutlu yerli katılımını ve öznenin konumunu *Kuzeyli Nanok* örneği üzerinden açıklar. Burada bahsedilen “tek bir kişiden/öznenen yola çıkarak kültürün tamamı hakkında bilgi verme yaklaşımı”, Kutlu’nun danışmanlık yaptığı etnografik belgesellerde de karşımıza çıkmaktadır.

3.2.7. Sine-etnografi: Antropolog İsterse Her Film Antropolojiktir

Antropoloji alanında fotoğrafın icadıyla başlayan ve görsel (virtual) antropoloji olarak ifade edilen, görsel kültürün kaydedilmesi ve bunu antropolog ve etnologların araştırmalarında kullanması, sinematografinin icadıyla da devam etmiştir. Kutlu, antropologların kullandığı bu görsel verinin “dadılık malzemesi” olarak ele alındığını vurgular.

Etnografik filmin yeniden biçimlenmesinde önemli bir isim Jean Rouch, 1946'dan başlayarak genellikle Batı Afrika ağırlıklı etnografik filmler yaptı. *Chronicle of the Summer. Bir Yaz Güncesi*. Etnografik filmde bir dönüm noktası olmuştur bu film. “Filmde Paris’te yaşayanların arasına kamerayla giriliyor ve onlara mutlu musunuz? diye soruluyordu. Film, Fransa’nın Cezayir Savaşı’na meşgul olduğu bir zamanda insanların ne düşündüğünü sorguluyordu. Eş zamanlı ses kaydını kullanabildiği filmde Rouch ve Morin daha önce var olan film çekimi ve yapım süreçlerini sınırlarını zorlamışlardır. Etnografik gerçeklik, kurama dayalı film, belgeleme, kurgu, filme alınanların film üzerindeki görüşleri gibi pek çok konu Rouch ile daha yoğun bir biçimde tartışılır olmuştur. Kimlerine göre onun yaklaşımı sine-etnografi olarak tanımlanmıştır. Robert Gardner, etnografik filme estetiği getiriyor. Düne kadar filmler gerçekliğin peşindeyken, Robert Gardner yavaş yavaş estetik unsurları katıyor. Timothy Asch bu süreçte önemli bir isim. Onun *The Ax Fight* (Balta Savaşı) filminde olduğu gibi antropoloji ve film birlikteliğinin en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu isimler etnografik film geleneğinin oluşumunda önemli isimler. Bundan sonra belgesel ile etnografik film arasındaki sınırları çizmek zorlaşmıştır bana göre (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Birçok antropolog hazırlıklarına birkaç yıl süren tarih ve alan çalışması yapmayı düşündükleri bölgeye ilişkin önceki etnografya literatür çalışmalarıyla başlar (Monaghan ve Just, 2007: 34). Kültürel antropologların bir kısmı etnografıdır, bu kişiler katılımcı gözlem denen bir tür alan çalışması yürütürler. Bu bilim insanları, belirli bir kültür hakkında ayrıntılı ve yazılı (ya da görsel) kayıt tutarlar ve bu kayda etnografi denir (Haviland vd., 2008: 97). Kültürel antropoloji ile aynı amaçlara hizmet eden etnolog ve etnograf, antropologdan çok farklı bakış açısına sahip değildir. Görsel kültürün fotoğraf ve sinematografi aracılığıyla kayıt altına alınmak istenmesi, antropoloji ve etnoloji disiplinin sinema alanıyla ilişkisini belirler. Sinemanın etnoloji ile ilişkisini Kutlu, “sine-etnografik” yaklaşım sözcüğünü kullanarak şu şekilde açıklar:

P. Rota, *Belgesel Sinema* adlı kitabı var. İngiliz belgesel okulunu temsilcidir kendisi. Etnografik film diyeceğimiz filmlerle başlatır belgeselin tarihini. Flaherty’den başlatır. Bu Jean Rouch’a kadar gelir (2004 yılında kaybettik kendisini). Sine-etnografi yaklaşımıyla tanımiştık özellikle “Bir Yaz Güncesi” adlı etnografik filmde bir dönüm noktası olan filmiyle... Afrika’yı bize tanıtan

büyük belgeselci. Etnografik belgeselci. Sadece etnografik filmler yapan. Tabii bu işin teorik tarafı. Bir de işin popüler tarafı var (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Görsel antropoloji dediğimiz, visual antropoloji konusu, fotoğraf ve film daha antropolojinin erken döneminden itibaren antropolojinin yöntemlerine eklenmiş bir şey olmasına rağmen, kendine özgü bir alanı 60'lardan sonra kurmuştur. Yeni bir dal, yeni bir alan. 60'lardan sonra kurmuştur ve bugün görsel antropoloji yapanlar, bizi sadece fotoğrafla, filmle falan sınırlamayın, biz görselin her türünde üzerinde konuşuyoruz falan diyorlar. Ama bunu diyen antropologlara, nedir görsel antropoloji, diye sorduğunuzda size çok güzel cevaplar da veriyorlar. Mesela diyorlar ki hocaların dadılık malzemesidir. Ne demek? Koyarsın, “Çocuklar seyredin, geliyorum” dersin. Onlar bir saat seyredeler filmi. Dadılık malzemesidir diyor. Şaka yollu tabii. Öbür taraftan yani bir filmin antropolojik olup olmadığı konusunda ise “antropolog isterse her film antropolojiktir”, diyorlar. Her film antropolojik olarak çözümleyebilirsiniz. O ayrı bir şey. Ama etnografik film yapmak ayrı bir şey. Etnografik bir kaygınız var. Yani bir şeyi, bir kültürel pratiği, bir geleneği... Halk bilimcinin ilgi alanları. Örneğin metin yazarı olduğum “Bir Nergis, Bir Leblebi Bir Ayvalık” belgeselinin bir bölümünde Giritli bir ustanın leblebi yapım tekniği anlatılıyor. Kaybolmuş bir kültürel pratik açısından önemli, bunun yapım tekniği kullandığı malzeme önemli. Evet, bunu yapanın Ayvalık toplumu içindeki yeri, önemi başka bir konunun gündeminde olabilir ama benim açımdan o kültürel pratiğin, bu bir sanatsa o sanatın, bu bir gelenekse o geleneğin nasıl işlendiği, nerede konumlandığı, işte bir belgeselde bunu işlemek, o belgeseli halk bilimsel kılmaktır, folklorik kılmaktır. Bu hem kaybolmakta olan bir şeyleri kaydetmek, elde tutmak, hem de bunların üzerine analiz yapabilme, konuşabilme, değişimi, dönüşümü görebilme imkânı bize vermektedir (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Flaherty ve Rouch'un etnografik belgesele katkısından hareketle değerlendirme yapan Kutlu, etnografik belgeselin teorik olduğu kadar popüler tarafı olduğunu da ifade eder. Ayrıca Kutlu'nun burada bahsettiği leblebi ustası hem yerli katılımı örneklendirmekte hem de öznen hareketle kültürün tamamını yansıtmaya çabasına odaklanmaktadır. Fakat Kutlu, danışmanlık yaptığı bu belgesel için her ne kadar etnografik bir içeriğe sahip olsa da etnografik belgesel türünde değerlendirilemeyeceğini ve bunda belirleyici unsurun, belgeselin çekilme amacı olduğunu söyler. O hâlde Kutlu'nun da yukarıda vurguladığı gibi “Antropolog isterse

her film antropolojiktir” iddiası, belgeseli kaybolmakta olan kültürün kayıt altına alınması şeklinde yorumlanabilir.

Etnografik filmde, belgesel sinemada, film arasında fark, benzerlik var mı, yok mu? Bana sorsan bu sınırlar çok geçişken. Bir belgesel dediğin şeyin içinde etnografik gerçekliği bulmak mümkün, etnografik dediğin şeyin bir belgesel tadını bulmak mümkün. Yani öyle bir etnografik gerçekliği anlatabilirsiniz ki belgesel tadında, hatta sinema tadında. Bunu edebiyattan bir örnek vereyim mi? Oscar Lewis’in *İşte Hayat* adlı romanı yoksulluk kültürü üzerine bir antropoloğun etnografik çalışmasıdır aslında *Sançez’in Çocukları* romanında da olduğu gibi. Biz bu yaklaşımı yönetmen Cemalettin İrken’in *Bir Nergiz Bir Leblebi Bir Ayvalık* adlı belgeselinde denedik. Genel temalar etnografik gerçekliğe yaslanıyordu; gündelik hayat, gelenek, kültürel pratikler ve kimlik (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Bu durumda sadece etnografik belgeseller değil belgesellerin her bir türü “insan, mekân, zaman”a tanıklık eden belgelerdir. İster fotoğraf ister sinema olsun, içerisindeki görseller çözümlenirken “belli bir döneme ait giyim kuşam, beslenme alışkanlıkları, toplumsal uygulama ve ritüeller” gibi kısaca folklor olarak nitelenen disiplinin inceleme alanları hakkında çok yönlü görsel veriler sunabilir. Fakat her hareketli görüntünün folklor malzemesi sunması onun etnografik belgesel olduğu anlamına gelmemektedir.

3.2.8. Gözlemci ve Katılımlı Gözlemci Olmak ya da Uzun Süre “Orada” Kalmak

Atay (2022: 9), etnografi bir insan topluluğunun “hayat bilgisi”ni yazmaktır ve yazmak, yaşamadan olmaz derken, etnografinin iki yönü olan “sahada ve masabaşında olmaya” dikkat çeker.

“Etnografi, bir başka toplum ya da kültürün yaşamına doğrudan yakından, uzun uzadıya “katılarak” gerçekleştirilen bir tanıma, bilme ve öğrenme girişiminin, sonra masa başına oturulup sabırla ve özenle metinleştirilmesinden ortaya çıkar” (Atay, 2022: 9). Etnografik alan çalışması gözlemcinin sessiz izleyici konumunu değiştirerek, incelediği toplumun günlük yaşamına katılan, belirli rol ve görevler üstlenen bir kimlik kazanmasının yolunu açar (Altuntek, 2009: 188). Altuntek’e (2009: 162) göre etnografik alan çalışması kavramı “öteki”ni, “orada olma”yı, “deneyim”i, “gözlem”i ve “yerlinin bakış açısı”nı kavramayı / anlamayı ifade eder.

Atay’a (2022: 9) göre hiç kuşkusuz bir antropolog masabaşına oturmaz değildir. Aksine, masabaşına oturup dirsek çürütmeden antropolog olunamaz. Ama ondan önce “saha”ya, araziye, hayata açılmak, kalem ya da mürekkep karası kadar toza toprağa,

çamura da bulaşmak gerekir. Hem masabaşı antropoloji hem kundurası çamurlu antropologdan söz edilebilir.

Katılımlı gözlem uygulamayı önemsemekte ve genellikle *kültür aşırı ilkeye* uygun olarak merak duygusunu perçinleyecek *uzak-deneyim* kültür gruplarıyla çalışmaktadır. Ama anıları onun kendisini aşırı yakınlaşmadan, başka bir deyişle yerleşme fenomeninden pek de kurtaramadığını düşündürmektedir (Kutlu ve Kara, 2021: 31). Kutlu, etnografik fotoğraf ve alan deneyimi hakkında şunları ifade eder:

Alanda yaptıklarım; bunlarda doğrularım vardı, yanlışlarım vardı, yapılması gereken şeyler vardı. Hepsini yolda, deneyerek, sınavarak yapıyordum ve sanki öyle bir tecrübeyi yaşadktan sonra, araya yıllar girmiş, dönüp yöntem hakkında biraz daha donanımlı olunca oradaki yaptıklarımın zamanla ne anlama geldiğini ne kadar doğru ya da ne kadar yanlış olduğunu, zaman içinde daha iyi adlandırabiliyorum... Mesela, ilk fotoğraf çektiğimde tepkileri hatırlıyorum. Ya da ilk bir hafta içinde on kaset bitirdiğimi. Aceleyle, sanki acelem varmışçasına. Niye on kaset birden? Şavaklarla obada bir buçuk – iki ay kalacağım. Elimdeki, götürdüğüm malzemenin yarısını, ilk üç – dört gün tükettim. Çünkü her şey ilginçti. O kültüre yabancı bir göz için fotoğraf o kadar önemli ki. Oysa şimdi tartışıyoruz öğrencilerimle; bizim nasıl gördüğümüz kadar onların nasıl görünmek istedikleri de önemli... (Kutlu ve Kara, 2021: 26-27).

Susar (2005: 146-147) da benzer şekilde görsel belgeleme çalışmalarında önce o kültür hakkında yazılmış ya da görüntülenmiş vb. her türlü veriye ulaşıp incelenilmesi gerektiğini söyler ve hakkında belgesel-etnolojik- çalışma yapılacak olan toplum ve grup ile tanışılmanın ve bir süre bu grupla vakit geçirmenin, başka bir deyişle katılımcı gözlem yapmanın önemini vurgular.

Gözlemci belgeselin aksine katılımcı gözlemci yalnızca izlemekle kalmaz, duruma görülebilir veya işitebilir bir şekilde dâhil olur ve durumun bu müdahaleden nasıl etkilendiğini sıklıkla kullanıldığı üzere “birinci şahıstan” (ya da yönetmenin olaylara nasıl dâhil olduğunu ve ne şekilde etkilendiğini gösteren bir açıdan) çekim yapan bir kamera önünde seyircilere aktarır (Saunders, 2014: 39).

Etnografik belgesel tarihinde etnografik yöntemin kullanılmasını Kutlu, alanda uzun süre kalmak ve kültürü öznenen hareketle incelemek şeklinde ifade eder: Flaherty, uzun süreli bir katılımdan söz ediyor film yapımında tıpkı Malinowski’nin etnografik araştırmada katılarak gözleme yaptığı vurgu gibi. Ayrıca anlatım dilini bir kişi, bir karakter üzerinden kültürü anlamaya çalışmak gibi yaklaşımları deniyor. Nanook örneğinde olduğu gibi. Tek kişiden yola çıkarak kültürün tamamını anlamak

ve aktarmak. Canlandırmalar ve kurgusal sahneleri kullandığı da görülür. Bu ve benzeri yaklaşımlar örneğin filmini çektiği insanları çekip süreçlerine dâhil etmesi gibi kendisinden sonraki etnografik filmlerde sıkça kullanılmıştır (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Flaherty'nin belgeselini çektiği sahada uzun süre kalması ve ayrıca filme aldığı kişilere kendilerini izlettirmesi, etnografik belgeselin tanımlanması ve yönteminin oluşması açısından öncül ve belirleyicidir. Kendisinden sonra gelen belgeselciler bu yaklaşımı devam ettirmiştir. Kutlu, görsel antropolojinin kurumlaşmasını gözlem ve katılımlı gözlem yöntemiyle ilişkilendirerek açıklar:

Margaret Mead ve Gregory Bateson'un 1930'lu yıllarda Bali de gerçekleştirdikleri "Trance and Dance in Bali" etnografik çalışmada, fotoğrafın yanı sıra filmlerde kullanıldı ki bu çalışma görsel antropoloji alanında bir başlangıcı yani görüntüleri araştırmanın merkezine koyan ilk çalışma olarak değerlendirilir. Aslında bu çalışma belge amaçlı, açıklayıcı, tanıtlayıcı görüntülerden çok anlama ve anlatma amaçlı görüntüler olarak kullanılmıştır. Yanılmıyorsa 1942'de yayımlanmıştı ve görsel antropolojinin neredeyse kurumsallaşmasının önünü açmıştır bu çalışma. Etnografik filmin erken dönemlerinde Jean Rouch, John Marshall, Robert Gardner, Timothy Asch gibi önemli isimler bu film geleneğinin öncüleri ve filmlere kattıkları farklı yaklaşımlarla kurucusu oldular diyebilirim. Katılım, canlandırma, uzun süreli gözlem, başkarakter kullanma, görsel kanıt, etnografik gerçeklik, kurama dayalı film gibi konuları sayabilirim. Ki bunların bugün de geçerli olduğunu söyleyebilirim. İşte Asen Balıkcı örneğinde olduğu gibi; katılımı, gözlemi, geçmişin yeniden canlandırılmasını... Bu teknikleri kullanmışlardır (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu, "canlandırma, katılım, uzun süreli gözlem, başkarakter kullanma, görsel kanıt, etnografik gerçeklik, kurama dayalı film" kavramlarının kümülatif olarak zamanla etnografik belgesel çekenler tarafından yöntem ve teknik olarak benimsendiğini söyler. Ayrıca belgesel çekerken alanda olmanın gerekliliğini danışmanlık yaptığı Daver Atabey'in *Kaf Dağının Ardı Asya*'dan hareketle ifade eder: Örneğin, *Kaf Dağı'nın Ardı Asya*. 6 bölüm. 6 bölümün de metinlerini yazdım. Altı bölümde çekimlerde eşlik ettim. Orta Asya'da Azerbaycan'dan başlar, Altaylara Sibirya'ya kadar uzanır. Onu biz bir aylık bir gezide çektik. Orta Asya'da TRT ile. Ben *Kaf Dağı'nın Ardı Asya* Belgeseli'nin çekileceğinden haberdar olduğumda, benim böyle bir belgesele danışman olarak düşünüldüğümü haber aldığım günden itibaren en az iki ay okuma yaptım. İki ay. Yani gittiğimizde neleri bulabileceğimizi, bulduğumuzda onlar hakkında nelerin literatüre yansıdığını, onun karşılığını hayatta

bulup bulabileceğimizi, iki ay okudum. Yani iki ay deliler gibi. Her şeyi birebir bilmek mümkün değil elbette. Ama bir hazırlık yaptım, ön hazırlık yaptım. Ve bunun çok faydasını gördüm. Hatta böyle hayal kırıklıklarım da oldu. Örneğin Şamanizm konusunda. Literatüre dayanarak yıllarca konuştuk. Şamanizm dersi anlatmış olduğuma rağmen gittiğimde gördüğüm Şamanizm bende hayal kırıklığı yarattı. Yani işin Bursa Kılıç-kalkan ekibine dönüştüğünü de gördüm orada. Çok üzülmüştüm. Tabii yani şova, kartona dönüşmüş işler. Şamanizm dikkat çekici bir konudur, dinlerin şafağında bir inanç biçimi değil sadece çok yönlü çok katmanlı bir sistemdir. Şamanizm sanatın, oyunun, tiyatronun, büyü'nün, dinin, tıbbın her şeyin kökeninde duran bir şeydir. Dolayısıyla antropolojinin, sosyolojinin, tarihin, felsefenin, dinler tarihinin ilgisini bu yüzden çekmiştir. Yani Şamanizm sadece inanç dünyasının bir fenomeni gibi durmaz. Kandaş toplulukların bir inanç biçimi olarak doğan Şamanizm aynı zamanda insana ve dünyaya dair bir düşünce ve yorum sistemidir (M. Kutlu 05.03. 2024).

Kutlu, *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselinde sahaya çıkmadan önce iki ay “masabaşı çalışmış” bir başka ifadeyle literatür taraması yapmıştır. Etnoloğun masabaşı çalışması, sahada karşılaşılabilecek sorunlar karşısında ön bilgi sahibi olmayı sağlayarak yönetmeni yönlendirici olmuştur. Görsel antropoloji ile etnografik belgeselin benzer yöntemleri benimsediğini Kutlu şu sözlerle ifade eder:

Görsel antropolojinin alandaki hikâyesini anlatan bir alt bölümüdür görsel etnografi. Antropolojiyi var eden ya da onu biricik kılan şey yöntemidir. Yöntem, ilk günden itibaren alanda olmak, sahada olmaktır. Böyle başlamıştır hikâyesi antropolojinin. “Uzakların ırmaklarında yüzmek” diyordu Clifford Geertz etnografi için. Dolayısıyla etnografi dediğimiz alan çalışması, antropoloji disiplininin olmazsa olmazıdır. Onu belki diğer sosyal bilimlerden ayıran yönü de budur, yani yöntemi dediğimiz alandır. Antropoloji uzaktaki kültürü, ötekini, farklı olanı merak ederek başlayan bir süreç. İşte bu uzaklarda olmak, uzakları tanımak, onlarla yakın ilişki kurabilmek, bu yöntemin de antropolojinin ilk günden itibaren var olduğunu söyleyebiliriz (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Bugüne, çok uzun bir süreci atlayıp bugüne gelirsek, bugün nitel çalışmalar dediğimiz bir alanın en önemli araştırma yöntemlerinden bir tanesi olarak tanımlıyoruz ki, geçen buluşmamızda söyledim, yine söyleyeyim. Biraz da içini boşaltıyoruz aslında bu yöntemin. Çünkü bu yöntemin, onun büyü'lü tarafı, antropolojiyi biraz daha bizi de böyle cezbeden tarafı “alandaki olmak” tır. Bu geçiyordum, uğradım cinsiden bir olmak değil. Üç tane anketle deneklere soru sormak değil. Bu olmak başka bir olmaktır. Zaten

biz gözlem demeyiz, katılarak gözlem deriz. Katılarak gözlem dediğimizde o katılma kısmı bambaşka bir şey ifade eder. Katıl, onlar gibi ol, orada ol, onların gözünden dünyayı gör, onların anlam dünyalarına girmeye çalış. Yani aktörlerin kime bakıyorsan, neye bakıyorsan, hangi konudaysan. Ama aynı zamanda da gözlem dediğimiz, her bilim dalının vazgeçilmez yöntemsel aracıdır gözlemek, gözlem yapmak. Fizik de yapsanız gözlem yapıyorsunuz, kimya da yapsanız gözlem. Biyoloji de yapsanız. İkisini yan yana yapmak, birinde bir empatiyi, öbüründe biraz sempatiyi, biraz uzaklaşmayı, biraz soğuk kalmayı, birinde onlar gibi olmayı, birinde “ya ben araştırmacıyım, dur bakalım” deyip oradan bakmayı falan gerektirir. E bu kolay iş değildir. Elbette işte biz bunun için bir emik diyoruz, etik diyoruz, yerli olmak diyoruz, yabancı olmak diyoruz, birçok şeyi bu süreçte tartışıyoruz. Görüşmeye gelelim, mülakat dediğimiz görüşme. Bütün sosyal bilimlerde, psikolojiden sosyolojiye kadar görüşme dediğimiz bir şey var. Yani psikiyatr da görüşüyor, psikolog da görüşüyor, sosyolog da görüşüyor. Ama mesela biz de o görüşmeyi aynen gözlemde olduğu gibi görüşme deyip bırakmayız. Derinlemesine görüşme deriz. Yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış, yapılandırılmamış sorular eşliğinde en standart olandan en az standart olanına doğru en formelinden en informal olanına doğru bir sohbet havasında ama işte o dünyayı anlayabilmek, bir meslektaşımız dediği gibi “döşeklerinde yatmak, yemeklerini yemek, sofralarında oturmak önemlidir” ya da “demlenmiş çaylarını içmek” bizim görüşmelerimiz böyle olur (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Eğer etnografi metni sağlıklı bir yazılı metinse bir etnografik film de bir görsel metindir. Alandaki etnografide yani yazılı metinlerin ne kadar önemli, değerliyse üreteceğiniz görüntülü metinler de o kadar önemlidir. Aynı kurallar geçerlidir. Yani biz görsel etnografide film dediğimiz fotoğrafın bir üstü bildiğimiz şeye geçtiğimizde artık yavaş yavaş belgesel falan da konuşmaya başlıyoruz. Burada bir yandan sinemanın, filmin, sinematografinin dilini, üslubunu anlamak, bir yandan da kendi asli işimizi anlamak. Yani biz sonuçta bir kültürü anlamaya ve anlatmaya talibiz. Ve bunu görsel yollarla yapacağız. Film bu konuda bir araç. Dolayısıyla sinemanın ya da filmin teknik imkânlarını disiplinimizin, etnografinin olmazsa olmazlarıyla bir arada sürdürmek zorundayız. Biz sonuçta etnografik film dediğimizde bir kültürü, bir konuyu, bir şeyi anlatıyoruz. Yani orada kaygımız estetik, plastik değerlerden çok ama elbette onların da önemli bir payı var. Bu anlatımda sinemanın dilini kullanmak elbette çok daha

önemli, tekniklerini kullanmak. Işık, açı, anlatım dilinden, drama diline kadar birçok şeyi, canlandırmaya kadar birçok şeyi kullanmak mümkün. Ama sonuçta derdimiz aynen yazılı metinde ne ise görsel metni de onu gerçekleştirmek. Yani biz bir kültürü görsel yollarla anlamının ve anlatmanın peşindeyiz. Bunu belgeselin diliyle yapıyoruz. Bu kadar. Yani benim etnografik film anlayışım bu (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Burada Kutlu, görsel etnografi ve etnografik filmin antropoloji içerisindeki yerini ve önemini vurgulayan derin bir değerlendirme sunmaktadır. Görsel etnografi, antropolojinin temel araştırma yöntemi olan etnografinin bir uzantısı olarak, sahada yapılan gözlemleri ve elde edilen bilgileri görsel araçlarla (fotoğraf, film, video gibi) kaydetme ve sunma yöntemi olduğunu ifade eder. Antropolojiyi diğer sosyal bilimlerden ayıran en önemli yönlerden biri olan “alanda olmak” ve “katılarak gözlem” yapmanın, görsel etnografide de aynı şekilde önem taşıdığı belirtiliyor. Antropolojik araştırmanın sadece gözlem ve görüşme teknikleriyle sınırlı olmadığı, bunun ötesinde derin bir katılım ve empati gerektirdiği vurgulanıyor. “Katılarak gözlem” ifadesiyle, araştırmacının sadece izlemekle kalmayıp, gözlem yaptığı toplulukla bütünleşmesi, onların bakış açısını anlamaya çalışması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, antropolojinin ilk günlerinden itibaren değişmeyen bir metodolojik özellik olarak sunulmaktadır. Görsel etnografide de yazılı etnografik metinlerin temel etik ve metodolojik kurallarının görsel metinlere de uygulanması gerektiği savunuluyor. Burada sadece estetik kaygılardan ziyade, bir kültürü anlamak ve anlatmak ön planda tutulmaktadır. Film ve belgeselin birer araç olarak kullanıldığı bu süreçte, teknik unsurların (ışık, açı, dramatik anlatım gibi) kullanılması önemli olsa da temel amaç, bir kültürü derinlemesine anlamak ve bu anlayışı görsel yollarla izleyiciye sunmaktır. Görsel etnografi, antropolojik araştırmanın başka bir boyutu olarak, kültürlerin görsel anlatımını sağlarken, sahadaki gözlemlerin etik ve metodolojik hassasiyetlerle yapılmasını zorunlu kılar. Yazılı etnografik metinlerin sahip olduğu önem ve ciddiyet, görsel metinlerde de korunmalıdır.

Ortada bir metin var, o metni çekmiyoruz. Yani bizim yaptığımız da sonuçta bir metin. Bir görsel metne ulaşıyoruz sonuçta. Yani ortada bir metni nasıl görselleştiririm çabası değil. Orada metinden kastettiğim görselin kendisi. Yani o metin bir senaryo metni gibi bir yazılı metinden bahsetmiyorum. Burada bahsettiğim yani etnografik metindeki kurallar, o metni yazmak için hangi yol ve yordamları izliyorsak görsel için de bunlar geçerlidir. Aynı kurallar. Yani kimi

temsil ettiğim, işte arka ses, ön ses, uygulayıcıların kendisinin ne yaptığını görmek. Şimdi mesela sessiz çekimde arkadaki ses dediğinde çok haklısın orada elbette. O metin yazarının ya da o metnin sahibinin sesidir. Olayın sesi olmayabilir. Elbette. Orada da birçok şey devreye gelir. Dünya görüşü gelir. Onu yorumlayabilir. Onu yorumlaması da tersi olabilir. Bütün mesele... Zaten biz etnografik filmi, hababam girer girmez çekemeyiz. Önce bakarız, araştırırız. Bu nesini nerede çekebileceğiz? Ve en güzel ortamda koşullarını da ona bırakırız. Kendisine bırakırız. Olayın kendisine. Hatta bana sorarsan metne bile gerek yok. Yani yazılı bir metin. Yani o... Nasıl diyeyim? Fiktif sinemanın, senaryonun falan yerini alabilecek bir metne, bir sinopsise falan gerek yok. Elbette kafamızda kabaca bir şey var. Her alana gittiğimizde sorularla gitmemiz gibi. Kafamızda sorularla giderdiğimiz alana. Ama alanda o sorular çeşitlenir, çoğalır, kimi azalır, kimi çoğalır. Görsel metin için de aynı şeyler geçerli. Burada benim metinden kastettiğim, yazılı metin, yani eninde sonunda gidip alanda bir çalışma yapıyorsunuz, yazılı metin, bir rapor, araştırma raporunu koyuyorsunuz ortaya. Bunu koyarken ki kaygılarınız, endişeleriniz, kurallarınız, kaideleriniz, yolunuz, yönteminiz neyse bir film yapımında da görsel için de aynı kaideler, aynı kurallar geçerli. Etik kurallar (M .Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Mesela bunları biraz daha ete kemiğe büründürmek, müdahale etmemek gerekir, manipüle etmemek gerekir, mizansen elbette yeri vardır ama mümkün olduğu kadar az kullanmak gerekir, olayın sahiplerini konuşturmak gerekir, olayın olduğu yerde doğal ortamına bakmak gerekir, benim için şuradan dön, buradan dön, şunu çek, bunu çek dememek gerekir. Bunları dememek için de o olay gözlenir, araştırılır, bakılır öncesinde, ondan sonra çekimi yapılır. Ve anlatım dili, yazılı metnin anlatım dilindeki kurallar kadar aynı kurallar burada da geçerlidir. Etik kurallar. İşte Etnografik metinlerin en çok tartışılan kısmı, işte tarafsızlığı, objektif olma, bunlar artık hepsi geride kaldı. Yani bu bilgi, bu ses, ben ve araştırdıklarımın ortak sesidir. Yani yapımcısıyla o konunun ortak sesidir. Tabii bu noktaya gelinceye kadar işte temsilde sorunlar, o film o konuyu ne kadar temsil ediyor, efendim işte etik kurallar, emik kurallar, onların gözüyle mi, benim yorumumla mı sunuluyor? (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu'ya göre görsel etnografide önemli olan şey, fiktif sinemadaki gibi bir hikâye yaratmak değil, sahada elde edilen deneyim ve gözlemlere dayalı bir görsel anlatım oluşturmaktır. Bu anlatımın etik, yöntemsel ve bilimsel olarak yazılı metinlerdeki hassasiyetlerle aynı doğrultuda yürütülmesi gerekir. Yani, etnografik bir filmde de tarafsızlık, manipülasyondan kaçınma, doğru temsiliyet gibi etik kurallar geçerlidir. Görsel metin hem araştırmacının hem de araştırma konusu olan topluluğun “ortak sesi”dir.

Etnografik film, hızlıca ya da yüzeysel bir bakışla çekilemez. Aynı bir etnografik metin oluşturulurken olduğu gibi, filmin de derin bir saha çalışmasına dayanması gerekir. Yani, bir etnografik film çekmek için önceden kapsamlı bir hazırlık ve alan çalışması yapılmalıdır. Etnografik metinler, araştırmacının uzun süre boyunca sahada bulunup gözlem, görüşme ve katılım yoluyla topladığı verilerden ortaya çıkar. Benzer şekilde, etnografik film de doğrudan bu sürecin bir ürünü olmalıdır. Film çekimi sahaya gitmeden planlanamaz; çünkü araştırmacının alanı tanınması, anlaması, oradaki insanlar ve olaylarla yakın ilişki kurması gerekir. Bu derin katılım ve gözlem süreci olmadan, filmin etnografik niteliği zayıf kalır.

Etnografik filmin amacı, bir kültürü ya da olayı derinlemesine anlamak ve bu anlayışı görsel olarak anlatmaktır. Bunun için, önce alandaki dinamikleri anlamak ve bir bağ kurmak gerekir. Görüntüler, bu saha çalışmasından ve gözlem sürecinden doğar. Araştırmacı, tıpkı yazılı bir etnografik metinde olduğu gibi, sahada derinlemesine incelemeler yapar, gözlemler ve sorular sorar. Bu süreç sonucunda film ortaya çıkar.

Etnografik film yapımı da tıpkı yazılı bir etnografi gibi bir süreçtir ve başarılı bir görsel anlatım oluşturmak için bu sürece sıkı sıkıya bağlı kalmak gerekir. Filmin dayandığı saha çalışması, filmin içeriğini ve yapısını şekillendiren en önemli unsurdur. Görüntüler, araştırmacının alan deneyimi ve gözlemleriyle zenginleşir ve derinlik kazanır.

Her türlü çekim öncesinde mutlaka ön araştırma, saha çalışması yapmak önemli. Yani bir etnografik filmin öncesinde mutlaka bir saha çalışması içinden o film çıkmalı. Etnografik film yapacağım diye gelip yapılmaz. Etnografik film yapma amacıyla gidilir ama o alan tanınır, anlaşılır, beraber olunur. Bir saha çalışmasının içinden o görüntü çıkar. Bak, başa dönüyorum tekrar. Nasıl bir etnografik metin yazmak için günlerce, aylarca alanda soruyor, gözlüyor, görüşüyorsak bir etnografik film yapmak için de böyledir (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Robert Flaherty'nin etnografik film yapımına getirdiği yaklaşım, uzun süreli saha çalışması ve katılımlı gözlem üzerine kuruludur. Flaherty, kendisini bir etnograf olarak tanımlamasa da çalıştığı kültürler içinde geçirdiği uzun zaman dilimi ve bu süreçte onlarla birlikte yaşaması, onun filmlerine derin bir gerçeklik ve özgünlük katmıştır. Bu yaklaşım, görsel etnografi ve yazılı etnografi arasındaki metodolojik

paralelliklerin altını çizer. Kutlu, Flaherty'nin etnografik belgesele katkısını şu şekilde açıklar:

Yani Robert Flaherty de böyle yaptı. Yani alanda uzun süre kaldı. Ve sonrasında çektiği filmlerle ne getirdi etnografik filme? Flaherty, etnografik filme kendine has bir yaklaşım getirmiştir. Onun bu yaklaşımı kendinden sonra gelen kuşağa büyük ölçüde etkilidir. Etnografik film yapımında. Flaherty'nin etkisini “Uzun süreli katılımlı gözlem” ile ilişkilendirir: Saha çalışması, yapmak dediğim şey bu işte. Onlarla birlikte olmadığınız, beraber yaşamadığınız, kafanızda çekmeyi hayal ettiğiniz filmi çekebilmek için o filmin öncesini sonrasını, düşündüğünüz kahramanlarının, kişilerinin, aktörlerinin, figüranlarının neyse hepsini kafanızda yaşatmanız lazım. O saha çalışmasının içindeyken. Flaherty zaman zaman kendisinin bir etnograf olmadığını, dolayısıyla üzerinde çalıştığı kültüre etnografik bir plan çerçevesine yaklaşmadığını dile getirmiştir. Alakası yok, adamın etnografi falan bildiğinden değil ki. Çok merak ettiği, çok sevdiği bir meşgale, iş, film çekmekle çok merak ettiği insanın hayatını çekmek. Ancak Flaherty her filmin yapım aşamasında üzerinde çalıştığı kültür içinde, bir filmin yapımı için gereken olağan süreyi aşacak biçimde uzunca bir zaman yaşamayı tercih etmiştir. Onlarla beraber (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Onun bu yaklaşımı daha sonraki kuşaklar tarafından sıklıkla Malinowski'nin, bak yazılı metinle görsel metin karşılaştırıyoruz şimdi, Malinowski'nin etnografi anlayışıyla karşılaştırılmıştır. Malinowski, bizim alan araştırması dediğimiz etnografide temel ilkeleri ilk koyandır. Zaten o yüzden etnografi dediğinizde Malinowski akla gelir. Yani babasıdır. Gayrimeşru olmamak için bir baba lazım. Babamız Malinowski'dir. Her bilim dalının vardır ya bir babası. Malinowski'nin getirdiği şey nedir? O güne kadar Malinowski'ye kadar alana gidenlere, ya şu yaptığınız işi biraz sistematik bir hâle getirin. Yani yöneme dair ilk kıvrıntılar. Ne diyor? Orada uzun süre kalmalısınız bir, ritüellere katılmalısınız iki, konuşulan dili bilmelisiniz üç gibi üç beş tane kural sayıyor. O kurallar bugün de geçerlidir. Yazılı etnografi metinleri için. Nasıl diyor Malinowski'nin etnografi anlayışıyla Flaherty'nin de söylediği aynı şeydi. Flaherty de görsel etnografi, daha doğrusu etnografik film için alanda uzun süre çalışmalısın, kalmalısın diyor. Bak diyor, “ben bile bir film yapmak süresinden çok daha fazla kaldım orada” diyor. Denilebilir ki Flaherty uzun süreli katılımlı gözleme yaptığı vurgu nedeniyle Malinowski'nin etnografik film alanındaki karşılığıdır. Bu kadar basit. Benim ilk söze başlarken etnografi metni ne ise görsel etnografi film metni de aynı şeydir. Aynı şey derken aynı ilkeler, aynı amaçlar. Aynı kaygılar, aynı endişeler söz konusudur. Hani gelip geçerken bir merhaba deyip geçmek değildir. Metin yazarlığı başlı başına ayrı bir uzmanlık. Sakınarak söylemem lazım.

Metin yazarlığı edebî bir tür. Etnografik filmin metni etnografi metni kadar önemli. İçeriden olmadıkça görüntülere bakarak yazılacak bir şey değil. Metin görüntüyü güçlendiren bir unsur (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Flaherty'nin "uzun süreli katılımlı gözlem" anlayışı, etnografik film yapımında kilit bir ilke hâline gelmiştir. Tıpkı Bronislaw Malinowski'nin yazılı etnografi için koyduğu temel prensipler gibi, Flaherty de bir kültürü anlamak ve anlatmak için o kültürle derinlemesine bir ilişki kurmanın önemini vurgulamıştır. Malinowski'nin "ritüellere katılmak", "konuşulan dili bilmek" ve "uzun süre alanda kalmak" gibi etnografik prensipleri, Flaherty'nin filmleri için de geçerli olmuştur. Flaherty, bir filmi çekmek için gereken süreden çok daha fazla zaman harcayarak, o kültürü tam anlamıyla anlamayı hedeflemiştir. Bu yaklaşım, etnografik filmin estetik kaygıların ötesine geçerek kültürel bir anlatım biçimi olmasını sağlamıştır. Flaherty'nin filmlerinde, alandaki gözlemlerinden ve katılımlarından doğan derinlik, onun filmlerini basit bir belgesel ya da yüzeysel bir anlatıdan çok daha ileriye taşımıştır. Flaherty'nin görsel etnografi anlayışı, Malinowski'nin yazılı etnografi anlayışına bir karşılık olarak görülebilir. Bu, her iki yöntemin de temelde aynı etik ve metodolojik ilkeleri paylaşmasıdır: Alanda uzun süre kalmak, gözlemlemek ve o kültürün derinliklerine nüfuz etmek. Flaherty'nin etnografik film yapımına getirdiği yaklaşım, görsel etnografiyi sadece bir anlatı aracı olarak değil, derinlemesine bir katılım ve gözlem süreci olarak tanımlar. Yazılı etnografide olduğu gibi, görsel etnografi de aynı titizlik, etik kurallar ve bilimsel kaygılarla ele alınmalıdır. Flaherty, içeriden bakarak, alanda geçirdiği zamanın gücüyle film metinlerini yaratmıştır. Bu metinler, bir kültürü sadece gözlemleyip anlatmanın ötesinde, o kültürle kurulan içsel bir bağın ürünüdür. Görsel metinler de tıpkı yazılı metinler gibi derinlikli olmalı ve araştırmacının alanda geçirdiği süre boyunca edindiği deneyimleri yansıtmalıdır.

3.2.9. Sınırını ya da Haddini Bilmek

Kutlu, halk bilimci ile yönetmenin birlikte çalıştığı işlerde kendi uzmanlık alanlarına müdahale etmemeleri gerektiğini yaşadığı bir olaydan hareketle örneklendirir:

Yaşanmış kötü bir örnek. Yönetmenin kendisi ile paylaştığım için rahatlıkla paylaşıyorum. Elazığ'da bir düğün çekiliyor, kız isteme sahnesi çekilecek. Yönetmen yokken ben sahnenin çekileceği odada insanları belli yerlere yerleştirip, kendilerini çekim öncesi belli konularda bilgilendirmeye, uyarmaya

çalışıyorum. Odadaki belli objelerin yerini, kişilerin oturacakları yerleri düzenledim. Çekim için yönetmen geldiğinde o ana kadar ben ne yaptıysam tersini yaparak; insanların yerlerini eşyaların yerlerini tamamen farklı bir şekilde değiştirdi. Çok şaşkın ve kendimi çok kötü hissetmişim. Bana göre olması gerekenleri yaptığımı sanıyordum, yönetmene göre ise bambaşkaydı. Şeklen çok önemli değildi belki ama kim nereye kadar müdahale etmeli kim nereye kadar sınırlarını bilmeli ilk dersim bu olmuştu mesela. Nereye kadar müdahale edeceğimi anlamıştım, bu alan onun uzmanlığıydı ama konunun doğallığı, etnografik gerçekliği konusunda yanlış yapıyorsa fikrimi söyledim. Danışıyorlardı. Soruyorlardı. Mesela böyle yapacağız. Ne yapalım? Ne dersin? Tabi bir uzman ya da danışman sıfatıyla bundan mutlu oluyorsunuz. Ya da bunun tam tersi olduğunda canınız sıkılıyor. Alan bambaşka hikâyelerle doludur. Her şey görüldüğü kadar kolay çıkmıyor ortaya. Ama dediğim gibi orayı hep ıskalıyoruz. Yani bu insanlar kendilerini çektiğimiz, yapıp ettiklerini, davranışlarını çektiğimiz, hayatlarından zaman zaman mahrem hayatlarından alıp çıkarttığımız o görüntüler, onların sahiplerince nasıl değerlendiriliyor? Çok önemli. Araştırmacının alanda yaşadığı özdüşünsel süreçler, öznel arası ilişkiler çekimler süresince yaşanıyor (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Etnografik bir çalışmada ya da filmde, araştırmacı ya da yönetmen, belirli sınırlar içinde kalmak zorundadır. Bu sınırlar hem etnografik gerçekliği koruma hem de müdahale ile sahneyi yapay hâle getirmeme amacına dayanır. Yönetmenin, çekim sahnesinde yapılan düzenlemeleri tersine çevirerek kendi yorumunu getirmesi, onun bu sınırı nasıl anladığını ortaya koyuyor. Ancak, bu süreçte etnologun yaşadığı özdüşünsel deneyim, kimin nereye kadar müdahale etmesi gerektiği sorusunu açıkça ortaya çıkarıyor. Etnografik çalışmalarda, alanın doğal akışına saygı göstermek esastır. Film yapımında da bu, olayların ve insanların kendi ritimlerini bozmadan onları gözlemlemek ve anlamak anlamına gelir. Yönetmenin bu anlamda sorumluluğu, sahneyi düzenlerken veya çekim yaparken olayın doğallığını, öznel deneyimleri ve etnografik gerçekliği bozmamaktır. Etnolog ve yönetmen birlikte çalışırken belki de ilk ders, müdahale sınırlarını öğrenmek olmaktır. Alan çalışmalarında bu, önemli bir deneyimdir. Her ne kadar çekim tekniklerine ya da sahne düzenlemelerine dair müdahale yönetmenin uzmanlık alanı olsa da çekimin etnografik bağlamında gerçekliği ne kadar yansıttığı konusunda da danışman olarak etnologun uzmanlığı önemlidir. Bu dengeyi kurmak, etnografik film yapımında en büyük zorluklardan biridir. Etnografik gerçeklik dediğimiz şey, bir kültürün, bir olayın ya da bir ritüelin olduğu gibi aktarılmasıdır. Ancak bu süreçte, çekim yapılan kişilerin bu gerçekliği nasıl gördüğü, kendilerini nasıl temsil ettikleri de bir o kadar önemlidir. “Bu insanlar, çekilen görüntülerin onların hayatlarını nasıl temsil ettiğini nasıl değerlendiriyor?” Bu

soru, etnografik film yapımının etik boyutunu açığa çıkarıyor. Araştırmacı ya da yönetmen, alandaki özdeşünümsel süreçlerle bu sorumluluğu taşır. Yani, film çekimi boyunca, yalnızca gözlemci ya da araştırmacı değil, aynı zamanda bu sürecin bir parçası hâline gelir. Yönetmenle yaşadığınız deneyim, etnografik film yapımında sürekli var olan bu ince çizgiye işaret ediyor: Müdahale ile doğallık arasındaki dengeyi sağlamak. Ancak bu süreç, hem sahadaki insanlar hem de araştırmacı için, her iki tarafın birbirini anlaması ve saygı duyması gereken bir özdeşünümsel deneyimdir. Kutlu'nun bu deneyiminde bir etnoloğun “nereye kadar müdahale edeceğini” söylemesi esasında hem yönetmen hem de etnoloğun mesleki sınırları olduğunu ve bu sınırlara saygı duyarak hareket edilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Sınır meselesi yönetmen ve etnolog ilişkisi kadar katılımcıların hayatlarına ne kadar ve nasıl müdahale edileceği ile de ilgilidir. Bu durum aynı zamanda etik meselesidir.

3.2.10. Somut Olmayan Kültürel Miras ve Etnografik Belgesel

“Somut olmayan kültürel miras terimi”, “somut kültürel miras” çalışmalarının doğal bir sonucu olarak UNESCO'nun “kültür varlıklarının korunması” için yürüttüğü programlar sırasında doğmuştur (Oğuz, 2009: 53). M. Öcal Oğuz, Pulat Tacar ve Yeliz Özay tarafından Türkçe'ye çevrilen eserin ekler kısmında yer verilen sözleşmede somut olmayan kültürel mirası tanımlayan şu cümlelere dikkat çekerler: “Somut olmayan kültürel miras, toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler -ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar- anlamına gelir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu kültürel miras, toplumların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur” (Oğuz, 2009: 57). Sözleşmenin korumayı amaçladığı somut olmayan kültürel mirasın şu alanlarda belirdiği kararına varılmıştır:

- a) Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar
- b) Gösteri sanatları
- c) Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şöenler

d) Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar

e) El sanatları geleneği (URL1; Oğuz, 2009: 57-58).

Kültürel mirasın korunması bir yandan ulusal varlık için önem taşıırken bir yandan da evrensel değerlerin sürekliliği açısından önemsenmektedir (Cereci, 2020: 29). “Sinema somut olmayan kültürel mirası kullanmakta bir yandan da kültürel mirası pekiştirmekte, desteklemektedir. Kültürel unsurların hatırlanmasını, unutulmamasını ve güncelleştirilmesini sağlamaktadır. Sinema, bulunduğu kültüre kimlik içinde, üretildiği toplumun kültürel bağlarını, kültürel mirasını korumakta hatta kültürün aktarılmasına aracı olmaktadır” (Ilıcak, 2020: 91). Oğuz’a (2009: 67) göre, özel ve hatta uluslararası televizyonların kurulduğu, kolayca yayın yaptığı son yıllarda, kitle kültürünün tek yanlı ve tek-tipleştirici etkileri gittikçe daha kolay gözlenmektedir. Onlarca televizyon kanalında yayımlanan yüzlerce film, bir yandan geleneksel kültürden yararlanmak isteyen ancak somut olmayan kültüre miras eğitimi almamış senarist ve yönetmenlerin iyi niyetli çabalarının gülünç sonuçlarını yansıtırken, diğer yandan da hiç farkına varmadan kendi kültürlerini olumsuzlayan örneklerle sahne olmaktadır (2009: 67).

Oğuz (2002: 75), UNESCO tarafından somut olmayan kültürel miras olarak tanımlanan sözel ürünlerin derlenmesi ve değerlendirilmesinin üniversitelerde yeterli ekip ve donanım gerektirdiğini ve sözel ürünlerin küresele kazandırılması, görselleştirilme çabalarının başarısına bağlı olduğunu söyler. Ona göre bu nedenle sözel nesne dünyasına girmek, bu dünyayı müzecilik, görsel sanatlar, medya, yeniden üretim ve uygulama gibi çok amaçlı olarak somutlaştırmak gerekmektedir. Pek çok ülke, kültürel mirasını korumak için medya ve sinemaya başvurmakta, bazı devletler özel olarak kültürel miras temalı filmlere özel ödenek sağlamaktadır (Cereci, 2020: 44).

Kutlu’nun etnografik belgesel ve “etnofotograf” hakkındaki görüşlerini somut olmayan kültürel mirasla ilişkilendirerek açıklar:

Gördüm ki özellikle fotoğraf konusunda, fotoğrafa çok büyük haksızlık yapıyoruz. Fotoğrafı sadece belge amacının dışında hiçbir şekilde kullanmıyoruz. Fotoğrafın bizzatı kendisi bugün bir görsel dile sahip. Yani normal konuşma dilinin sözlükleri sınırlı ama görselin dili sonsuz diyor John Berger. Yani bu dili anlamak gerekir. Bu dili biz halk bilimciler de anlamalıyız. Mesela somut olmayan kültürel miras çalışmaları benim bu çalışmama neredeyse hiç başlangıçta hesap etmediğim yani sadece koruma, sadece

belgeleme niyetiyle yola çıktığımız fotoğraf ve filmde bu çabayı somut olmayan kültürel miras koruma yaklaşımlarıyla birlikte çok farklı bir şeye evrildi kafamda. Bu mirasın tanıtımında, bu mirasın farkındalığında görselin gücü, temsili (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Artık fotoğraf sadece popüler bir uzantı olarak değil, insanlara ulaşmanın yolu ve de dilini çözmenin en önemli yolu. Fotoğraf evet başlangıçta çok pozitivistti, çok rasyonel bir şeydi. Onu temsil ediyordu. Ne görüyorsa onu çekiyor. Yalanı, dolanı yok. Ama günümüzde en büyük yalancılar fotoğraf çekmeye başladı. Şimdi en büyük yalanları, fotoğraflarla söylüyoruz. Yani neler çıkıyor fotoğrafların altından? İşte başka imgeler yaratmak, algılar yaratmak için. Dolayısıyla fotoğraf ve film halk bilimcinin dünyasında yer almalı. Hem bizatihi kendisi olarak yer almalı hem de bu nerelerde kullanılmalı? Yani araştırma süreçlerinde, alan araştırmasının değişik aşamalarında araştırma tekniği olarak. Bir tür fotoğrafı merkeze alıp fotoğrafın üzerinde bir şey yapmak mümkün mü? İşte mesela bunu yapmaya çalışırken kendiliğinden, derslerimizde içindeki tartışmalardan ki sahibi olmaktan da mutluluk duyduğum “Etnofotografi” diye bir kavram çıkardık. Yani etnosun, halkın foto ile hayat bilgisi. Etnofotografi bir yaklaşım; etnografik bakışla fotoğrafın bakışını üst üste koyan bir okuma ve kültürel bağlamı içinde etnografik fotoğrafları yorumlama ve alan araştırmasının farklı süreçlerinde kullanma diyebiliriz. İşte somut olmayan kültürel miras çalışmalarında benzer yaklaşımla görselin yerini, gücünü, önemini, mirasın aktarımdaki rolünü göstermek istiyoruz (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu’ya göre belgesel ile etnografik belgesel arasındaki ilişki şöyledir: Etnografik filmin belgeselden ve diğer sinema filminden farkı olduğu gibi somut olmayan kültürel mirasın fotoğrafı belgesel fotoğraftan farklı olmalı. Buradan belgesel film ile etnografik film arasındaki farklara değinebiliriz. Teknik anlamda benzerlikler var elbette ama niyetler biraz farklı (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). M. Muhtar Kutlu belgesel sinema ve somut olmayan kültürel miras ilişkisini aynı zamanda danışmanlık yaptığı “Islık Dili” üzerinden örneklendirir: Islık Dili Kültür ve Turizm Derneği tarafından 1997 yılından itibaren düzenlenen festival ve yapılan tanıtım çalışmaları ve *Islık Dili*’nin 2017 yılında *UNESCO Acil Korunması Gereken Somut Olmayan Miras Listesine* alınması gibi çalışmalar bu dilin korunması ve geleceğe aktarılması açısından önemli adımlar olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmaların yanı sıra Islık Dilinin yaygınlaştırılması için Çanakçı ilçesinde bulunan Halk Eğitim Merkezinde

ıslık dili kursu sürekli hâle getirilerek Kuşköy dışında yaşayan genç nüfusun da dili öğrenmesi sağlanmalıdır (Uzun vd., 2021: 124). Kutlu, bu belgeselin somut olmayan kültürel miras açısından önemini şöyle açıklar:

Benim katılmış bulduğum bu *Islık Dili* dosyasının belgeselinin, dosyasının sekiz dakikalık ve üç dakikalık versiyonu var. Benim görüşümle başarılı bir kısa film. Benim söylemeye çalıştığım şeylerin bir tür göstergesidir bu film. Kısa sürede mirasın aktarımında ve korunmasında temel ilkeler yansıtılmıştır elden geldiğince. Ama içinde uzman görüşleri falan işi biraz bulandırır. Mesela bana sorarsan, etnografik filmde uzman görüşlerine yer vermem. Yer verilmesin isterim. Hiç onlara gerek yoktur. Mirasın sahipleri konuşmalı. Mirasın sahiplerinin sesleri daha önemlidir. Kadın çocuğunun yanında anlatıyor ıslık dilini nasıl öğrendiğini. O çocuk daha sonra başka bir planda, sınıfta öğretmeni ona öğretirken görüyoruz. İşte bu aktarımdır. Nasıl insanların bunu benimsediğini yaptıkları festivalde görüyoruz, yarışmada görüyoruz. Nasıl bir coğrafyada ıslık dili ortaya çıktı? Önce coğrafyayı görüyoruz, dağınık yerleşmeyi, ilginç ulaşım aracını görüyoruz. Bakın bütün bunlar unsurun adını, unsurun kendisini, unsurun coğrafi dağılımını, hangi coğrafyada, hangi doğada böyle bir ihtiyaç duyduğunu izleyiciye o 8 dakikalık görüntü, bizim SOKÜM’de öne çıkarttığımız, önemseddiğimiz her şeyin bir tür görsel olarak anlatımıdır. Ve ben bu filmi, bugüne kadar o dosyalara sunduğumuz 8-10 dakikalık görüntüler için de en iyisi olarak değerlendiririm. Daha sonra biraz düzelmeleri oldu ama çok kötü örneklerimiz de var. Yani yukarıda söylediğimizi inkâr eden görüntüler var aşağıda. Hıdırellez’de mesela. Bana sorarsanız. Kültür Bakanlığı’nı bu konuda eleştirdim çok. Onlar da artık sıkıldılar benim eleştirilerimden. Onlara şey diyordum yani bu iş sıradan bir iş değil. Çünkü UNESCO’nun Temsilî Liste’de yer alan unsurların dosyasında bulunması gereken ve bizden istediği fotoğraf ve kısa filmler. Ben diğer ülkelerin unsurlarıyla ilgili görselleri inceledim. Çok güzel örnekler var. Ülkeler bu işe etnografik filmlerle katılıyorlar. Görsel çağda bunu bir uzmanlık alanı olarak değerlendiriyorlar (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Islık dilinin somut olmayan kültürel miras unsuru olarak kaydedilmesinde kültürün yaşatılmasının önemi için bu belgeselin bundan sonra çekilecek somut olmayan kültürel miras temalı belgeseller için de örnek olduğunu ifade eder. Kutlu, somut olmayan kültürel mirasın fotoğraflanması ve belgeselinin çekilmesi konusundaki mevcut örnekleri ise eleştirir:

Elbette bize en yakın etnografik filmde belgesel sinema ise etnografik fotoğrafta da belgesel fotoğraftır. En yakın. Ama aramızdaki tek fark onun kaygısı başka, o biraz daha protest, biraz daha muhalif, biraz daha itiraz diline sahip bir şeyi göstermek ve benim gözüme sokmak istiyor belgesel fotoğrafçı. Bense etnografik kaygılarımı, halk bilimsel kaygılarımı açıklamak istiyorum. Bu gelenek bu kadar önemlidir. Hep bu örneği veriyorum. Daha önce belki de verdim. Yani bizim o *Somut Olmayan Kültürel Miras Temsilî Listemiz*de yer alan unsurlarımızın unsurlarla ilgili UNESCO, bize bir anlamda ilke kararı olarak en

az 10 fotoğraf, en az 10 dakikalık belgesel-video sunarken bizim sunduğumuz görüntüler son derece kötüdür. Bana sorarsanız. Son derece kötüdür. Çünkü önemine ve değerine dikkat etmeden sunduğumuz görüntülerdir. Oysa bunun da bir ayrı uzmanlık olduğunu, somut olmayan kültürel mirasın belgeselini ya da metinde anlattıklarımızı belgeselde göstermenin yolunu hâlâ bulamadık. İşte bulmanın çabaları içindeyim. Yani o konuda biraz zorlamaya çalışıyorum. Bu herhangi bir belgeselden farklı olmalıdır, bir turizm reklam filmi değildir. İşte bu konuda çekilecek kısa tanıtım filmleri bu kez somut olmayan mirasın ilkelerine yani koruma, aidiyet, farkındalık yaratma, yaşayan bir miras vurgusu, tarihsel köklülüğü gibi ilkelerden söz ediyor, bunların yansması gerekir bu belgesellere (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Kutlu'ya göre bu konuda başarılı sayılabilecek bir örnek "Islık Dili" belgeselidir. Bu tanıtım filminde mirası var eden coğrafi mekânı, konunun sahiplerinin konuya nasıl yaklaştığını, genç kuşaklara nasıl aktarıldığını, bu konuyla ilişkin en önemli etkinliğin festivallerin varlığını, yaşlılarla gençler arasındaki ilişkiyi, bu geleneğin doğduğu coğrafyayı, hepsini bir arada görülebilmektedir. Bunlardan bağımsız anlatılamaz ya da bunu anlatırken bunların görüntülerine ve bunların diline ihtiyacınız vardır. O sekiz dakikalık, beş dakikalık görüntüde elden geldiği kadar bunlara dikkat edilmiştir. Yoksa herhangi bir ıslık dili anlaşılan birisini koy, işte bak böyle anlaşıyorlar deyip geçebilirsiniz. Ama burada kadının yanında oturan çocuğu gördüğünüzde, o kadının çocuğuna kuş dilini öğrettiğini gördüğünüzde, okulda öğretmenin sınıfta çocuklara bunu anlattığını gördüğünüzde, birilerinin bunun festivalini yaptığını gördüğünüzde, yarışmasını yaptığını gördüğünüzde konunun bir "kimlik" konusu olduğunu, kültür aktarımında ne kadar önemli bir değere dönüştüğünü belki 10 dakika içinde gösterebiliyorsunuz. İşte halk bilimin kaygısı bu. Yoksa ıslık diliyle ilgili 1960'dan beri çekilmiş filmler var. Fransızlar çekmiş daha biz haberimiz yokken. Bakın *Fransız Etnoloji Film Merkezi*'nde var. Bu belgesellerde uzman görüşlerine çok az yer vermeliyiz, geleneğin sahiplerini görmemiz gerekir. Bir şey anlatacaklarsa onların anlatması gerekir, bizim değil etnografik araştırmada ürettiğimiz görüntüler onlarla beraber üretilen görüntü olmalı. Bunları deneyen belgeselciler var. Yani her bir tekniği farklı farklı deneyen. Olmazsa olmazları ortaya koyan, hiçbir zaman dış müdahaleyi kabul etmeyen, tamamen olayın olduğu, yani şurada dur, şuradan dön, şöyle gör demeden, işte sadece bir ön hazırlıkta neyi nereden görebilirim çalışmasını yapıp hiçbir müdahalede bulunmadan ve de o konusunu çektiğimiz, yaptığı şeyi çektiğimiz, söylediği sözünü çektiğimiz insanı tanımak, anlamak. Bu çok önemli (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024). Kutlu danışmanlık yaptığı ve somut olmayan kültürel miras unsuru

olan *Işık Dili* belgeselinden hareketle, bilirkişilerin konuşmalarından ziyade bizzat kültürün aktarıcılarının belgesellerde gösterilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca okul, festival gibi kültürün aktarım bağlamlarının vurgulanması gerektiğini ifade eder. Gerek fotoğraf gerek belgesel çekiminde SOKÜM bakış açısının etnoloğun bakış açısıyla mümkün olabildiğini Kutlu, deneyimlerinden hareketle ortaya koyar:

Somut olmayan kültürel mirasın görsel sunumu diye benim somut olmayan miras kış okullarında birçok kez bahsettiğim, sunduğum konular bunlar. Fotoğraf ve filmin bir araç olduğu unutulmamalı. Estetik kaygıların sanatsal değerlerin ötesinde iyi fotoğraf çekmek, iyi film yapmak yerine SOKÜM ile ilke ve yaklaşımlara yönelik görsel kayıtlar oluşturmak hedeflenmelidir. Bu üretimler profesyonel fotoğrafçı ve film ekiplerince, yönetmen, kameraman gerçekleştirilse bile, yani profesyoneller bu işi yapıyor olsa bile içeriği ve anlamı belirleyen somut olmayan kültürel miras uzmanları, folkloristler, etnograflar olmalıdır. İçeriği ve anlamı belirleyen. Onlar profesyonel anlamda iyi çekim, ışık, renk, mizansen, ortam, her şey onlarda son derece güzel olabilir. İçerik ve anlam çok önemli. Neyi çektiğini bilmiyor. Çekiyor çok güzel ama neyi çektiğini bilmiyor. Onun ne anlama geldiğini bilmiyor. O tören keşkeği, tokmağı sallayan adamın heyecanına ortak değil. O düğünün bir parçası, ritüelin bir parçası olduğunun farkında değil. Ona sanki gündelik bir şey yapıyoruz gibi çekiyor. Şimdi bunu nereden ayıracaksın? Hocam çok romantiksin diyebilirsin. Nereden ayıracaksın? Şuradan ayıracağım. Bunu bilenle bilmeyenin çektiği o kadar farklı ki. Sonuçta ortaya çıkıyor (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Ben tören keşkeği geleneğini, filmini çekerken orada o keşkeği döven adamın heyecanının niçin çektiğini biliyorum. Ritüelin parçası geleneğin parçası, düğünün bir parçası, işte keşkeği dövmek, keşkeğinin dövülmesi, atasözü, sözlü anlatımı. Benim kafamda bunların hepsi var. Dolayısıyla ben o görüntüyü orada yakalamaya çalışıyorum. Yani benim onun yaptığı işi bildiğim kadar ya da bilebildiğim kadar iyi kötü nereden çekileceğini, açıyı falan gibi onun da beni birazcık bilmesi lazım, yaptığı bir şeyi, niçin oradayım, neyin uzmanıyım ben, bunu bilmesi lazım. Zira her iki alanın da bakış açıları çok farklıdır. O işte güneş batarken bu daha iyi olur der, ben bırak derim güneş falan, bunu olayı gör mesela. Bu önemli derim benim için. Bu kırılma anıdır ritüelin mesela. Gelin uğurluyorsunuz, evden gelin çıkıyor, babası kırmızı kuşağını bağlamış, geniş plana geçiyor, çıkışını görüyorsun sonra biniyor arabaya gidiyor. Kız ağlıyor babasının omzunda, onu bir yakın plan görsene. Onu gördün mü olayın rengi değişiyor. Bu hem sanatsal bir şey hem de bizim açımızda etnografik bir şey. Yani burası biraz da böyle bir şey, bu ayrılık sahnesi. Kızın evinden ayrılması, duygusal kısmını anca orası verir. Ama geniş bir plan çektiğinizde bunu görmüyorsunuz. Hoca, gördüm ya diyor mesela. Çıkarken çektim diyor. Çektin ama

diyorum, fark ettin mi? Kız başını koydu babasına, ağladı diyorum. Öyle mi diyor? Biz görmedik onu diyor. Geçmiş olsun. Bir daha böyle ağla diyemezsin. Onun ağlayabileceğini tahmin etmek uzmanın işidir. Yani akademisyenin işidir. O zaman ona diyecek ki, burada böyle bir sahne olacak. Burayı atlama. Mesela. İşte bir olayı önceden kurmak. Çünkü biz etnografik filmi, hadi gel şunun etnografik filmini çek diyemeyiz kimseye. Ön araştırması olmadan, araştırma içinde olmadan, o filmi çekeceğimiz insanlarla tanımadan mümkün değil (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Kutlu, somut olmayan kültürel miras odaklı belgesellerde kimlik ve aidiyet kavramının önemine dikkat çeker:

Tabii bu şu anda konuştuğumuz etnografik filmle doğrudan ilgili değil. Kafamın bir tarafında somut olmayan kültürel miras konusu var. Tema eğer somut olmayan kültürel miras ise mirasın sahiplerinin kendi bakış açılarını yakalamak, onlara imkân vermek, tamamen mirasla ilgili olduğu için oraları atlamaya çalışıyorum. Mesela eğer tema somut olmayan kültürel mirasla ilgili bir etnografik, folklorik film yapmak ise, üretilecek fotoğraf ya da filmde somut olmayan kültürel miras unsurlarının kimlik ve aidiyet bağlamı önemli. Bu unsur kime ait? Bu unsurun hayat içindeki yeri nerede? Bu bir gelenek olabilir, bir ritüelin parçası olabilir. Ne bileyim bir festival olabilir, somut olmayan kültürel miras alanlarından herhangi birine ait kültürel pratikler olabilir. Geleneksel çevre bilgisi, buna dair uygulamaları olabilir. Bu bilginin sahibi bu bilgiyi nerede kullanıyor? Kimlik, aidiyet, gelenekteki yeri, yaşayan bir miras olduğu vurgusu varsa kaybolma riski gibi konu başlıklarını yansıtmak ve bunları bir görsel anlatım diline dönüştürmek gerekir. [“Bir Nergis, Bir Leblebi, Bir Ayvalık” o belgeselle bu bilgiyi nasıl örtüştürebiliriz?] Bu belgeselle ilgili daha önce söz etmiştim. Cemalettin İrken’in yönetmeni olduğu bir TRT yapımı. Kısa bir metinle katılmışım bu belgeselin yapımına. Etnografik film olmasa da belgesel tadında bir kentin kültürel çeşitliliğine dokunan, etnografik gerçekliğe yaslanan ve içinde gündelik hayatta, farklı kültürlerle ve geleneksel pratiklere yer veren bir belgeseldi (M. Muhtar Kutlu, 11.06.2024).

Köse Özelçi’ye göre Ertuğrul Karşlıoğlu’nun yaptığı ya da yaptırdığı belgesellerde UNESCO’nun da amaçladığı gibi somut ve somut olmayan kültürel miras öğelerinin yaşatılması ve tanıtılması adına çok önemli bir misyonu yerine getirdiğini söyler. Belgesel ve halk biliminin kullandığı temel öğeler ve kimi yöntemler (sözlü kültür çalışmaları) örtüşmektedir. Belgeselcinin de halk bilimcinin de temel işlevi insan yaşamı ve insanın üzerinde yaşamış olduğu dünyanın doğasıdır. Karşlıoğlu, Anadolu insanının zengin kültür öğelerini yansıtmakla birlikte bir belgesel ustası olarak çok sayıda öğrencinin yetişmesine ve onların kültür öğelerini öğrenmesine de katkı sağlamıştır. Karşlıoğlu’nun en önemli malzemesi halk bilimi

konuları olup somut ve somut olmayan kültürel miras öğelerinin aktarımına ve kayıt altına alınmasına dikkat etmiştir (2021: 320, 310). Kutlu'nun Karşlıoğlu'nun bazı belgesellerinde danışman olarak görev alması, Karşlıoğlu ile kendisinin somut olmayan kültürel mirasın aktarılması konusunda aynı yerden baktıklarını ortaya koymaktadır. Kutlu, özellikle SOKÜM unsuru olan "Işık dili, Hıdırellez ve Busoyaraş" belgesellerine katkı sağlarken somut olmayan kültürel miras unsurlarının fotoğraf ve kamera ile yetkin bir biçimde ele alınması gerektiğini ifade ederken Türkiye'de bu konuda yeteri kadar farkındalığın olmadığına da değinir.

Somit olmayan kültürel miras ve etnografik belgesel, kültürel hafızanın korunması ve aktarılması açısından oldukça önemli iki alandır. Her bir araya geldiğinde, özellikle yerel toplulukların, ritüellerin, geleneklerin, dilin ve gündelik pratiklerin görünür hâle getirilmesinde güçlü bir araç oluşturmaktadır:

Somit olmayan kültürel mirasın fotoğrafı nasıl olmalı diye son yıllarda üzerine çalışıyorum. Orada iddia ettiğim şeyler de filmde çok farklı değil. Yani o da bir görsel imge o da bir görsel imge. Aynı şeyleri film için de kullanabiliriz. Yani somit olmayan kültürel mirasın fotoğrafı, çektiğiniz fotoğraf ve çektiğiniz film, çektiğiniz konunun derinliğini, gelenekteki köklülüğünü farkındalık yaratıp yaratmayacağını, bu geleneğin sahiplerince nasıl değerlendirildiğini, nasıl önem verildiğini bütün bunları gösteren imgelere kavuşması lazım. O zaman belgesel fotoğraftan ayırabiliyoruz, somit olmayan kültürel mirasın fotoğrafını (M. Muhtar Kutlu, 5.3.2024).

Somit olmayan kültürel miras, toplumların kimliklerini oluşturan, nesilden nesle aktarılan değerler, gelenekler, ritüeller, el sanatları ve performans sanatları gibi unsurları kapsamaktadır. Bu miras, maddi olmayan, dolayısıyla da fiziki anıtlar veya yapılar gibi kolayca korunabilir ve saklanabilir nitelikte değildir. Bunun yerine sürekli yaşatılması, uygulanması ve hatırlanması gereken bir miraslar olarak kabul edilir. Ancak modernleşme, küreselleşme ve teknoloji gibi etkenler, bu kültürel unsurların kaybolma riskini gündeme getirmektedir. SOKÜM unsurlarının kaybolmaması için görsel belgelerle kayıt altına alınması oldukça kritik öneme sahiptir.

Etnografik belgeseller, kültürel mirasın görsel bir arşivini oluşturma konusunda en etkili araçlardan biridir. Bir belgesel, somit olmayan kültürel mirasın sadece fiziksel hareketlerini ya da sözlerini değil, aynı zamanda bu kültürel unsurların yaşandığı bağlamı, hissiyatı, atmosferi ve toplumun bu mirasa olan duygusal bağını da aktarabilir. Etnografik belgesellerin amacı, toplumların kültürel zenginliklerini

yalnızca dışarıdan gözlemlemek değil, onların kendi perspektiflerinden yansıtmak ve daha geniş bir kitleyle paylaşmaktır.

Somut olmayan kültürel miras unsurları, belgesel yoluyla kayıt altına alındığında iki temel amaç sağlanır: birincisi bu mirasın unutulmaması ve gelecek nesillere aktarılması, ikincisi ise o kültürün daha geniş bir kitleye tanıtılmasıdır. Etnografik belgeseller, bir topluluğun ritüellerini, dillerini, danslarını, şarkılarını ya da geleneklerini belgesel formatında sunarken, bu mirasın yalnızca yüzeysel bir temsilini değil, derinlemesine bir anlama sürecini de içermektedir. Bu süreçte, belgeselcinin ya da etnografinin en büyük sorumluluğu, bu kültürel unsurların özgünlüğüne müdahale etmemek ve mümkün olduğunca yerel perspektiflere sadık kalmaktır. Bu da etnografik belgesel yapımında etik sorunları gündeme getirir.

Günümüzde, somut olmayan kültürel mirasın korunması ve dijital ortamlarda saklanması büyük bir fırsat sunmaktadır. Etnografik belgeseller bu noktada bir köprü görevi görerek, sadece bir kültürün bugünkü hâlini belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda bu kültürel unsurların nasıl değiştiğini, dönüştüğünü ve gelecekte nasıl bir evrime girebileceğini de göstermeye çalışıyor. Etnografik belgesel yaparken, kültürel mirasın yaşayan bir yapı olduğu, sürekli değiştiği ve uyumlandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Yani, etnografik belgeseller yalnızca geçmişin koruma değil, aynı zamanda bu değişimi ve gelişimi de kayda geçirir. Kültürel bellek, yalnızca geçmişle ilgili değildir; güncel ve gelecekteki değişimlere de açıktır. Somut olmayan kültürel mirasın belgelenmesi ve korunması için etnografik belgeseller büyük bir potansiyele sahiptir. Ancak bu süreç, yalnızca teknik bir kayıt yapma işi değil, derin bir sosyal bilimsel anlayış, etnografik gözlem ve etik sorumluluk gerektirir. Belgeseller, bir kültürü dondurmak değil, onu anlamak, yaşatmak ve gelecek nesillere taşımak için kullanılan birer araç olmalıdır.

Somut olmayan kültürel miras ve etnografik belgesel, kültürel hafızanın korunması açısından kritiktir. Etnografik belgesellerin kültürel mirası kayıt altına alırken, kültürün yaşayan, dinamik bir yapı olduğunu unutmamak gerekiyor. Kültür sadece bir dizi ritüel ya da pratik değil, sürekli değişen, kendini yenileyen ve bazen de evrilen bir süreçtir. Bu yüzden, belgesel yapımcılarının ve etnografların sadece gözlemlemekle yetinmeyip, bu değişim süreçlerini de belgelemeleri gerekir. Ayrıca, kültürel mirasın özgünlüğüne müdahale edilmeden, yerel perspektiflere sadık kalmak

da etik açıdan önemli bir sorumluluktur. Bu sorumluluğu yerine getirmek, belgesel yapımında tarafsız bir gözlemci olmak yerine, kültürün öznesiyle bir diyalog kurmayı ve ortak bir dil oluşturmayı gerektirir.

Kültürel bellek ve dijital kayıtlar konusu ise çağdaş dünyada kültürel mirasın korunması için önemlidir. Mirasın dondurulması değil, anlamlandırılması ve yaşatılması, etnografik belgeselin temel amacı olarak vurgulanabilir.



4. ETNOGRAFİK BELGESEL İNCELEMELERİ

Bu bölümde M.M. Kutlu'nun danışmanlık yaptığı yönetmenlerden Ertuğrul Karşlıoğlu ve Daver Atabey'in belgeselleri “anlatı yapısı, sinematografi, etnografik unsurlar ” kategorileri kapsamında incelenmiştir.

4.1. Anlatı Yapısı ve Sinematografi

Belgesel sinema belge niteliğinde görüntülerin ve sinemaya özgü anlatım unsurlarının kullanılması sonucu ortaya çıkan bir film türüdür (Tuğcu, 2022: 300). Anlatılan yani bir konu, anlatan yani bir yönetmen, anlatılanı izleyen yani seyirci sacayağında şekillenen belgesel film, “genellikle anlatıcı, konu ile seyirci arasındaki bağlantıyı kurarken kendi yorumunu ve stilini getiren kişi olarak algılanır” (Adanır, 2003: 141).

Berger'e (2018: 5) göre anlamlar, sosyal olarak üretilir; toplum, bireylere göstergelerin ne olduğunu öğretmek zorundadır. Kültürel ya da göndergesel kod ise metnin hâlihazırda bilinen ve belirli bir kültür tarafından kodlanmış olan şeylere referanslarını kapsar (Hunt vd., 2015: 30). Anlatının yaptığı çok önemli bir şey, materyali mekân ve zaman açısından şekillendirmektir. Anlatı, olayların meydana geldiğinin farz edildiği mekân ve zamanı tanımlar (Burton, 1995: 127, 135). Neyin gerçek ve doğru olduğu hakkında fikirlerimizin deneyime dayalı olup bunlardan biri kültürel deneyimdir (Burton, 1995: 123). Film yapan bir kişinin elinde bir hikâye anlatmak için birçok görsel araç bulunur. Her bir çekim, hepsi anlama küçük ya da büyük farklılıklar katabilecek olan binlerce denenmemiş seçenek arasından seçilir (Hunt vd., 2015: 138). Tuğcu (2022: 301) belgeselde, kurmaca filmlerde olduğu gibi senaryo yazılmayabildiğini fakat bu durum genel hikâye anlatım prensiplerini takip etmeyeceği anlamına gelmediğini, belgesel filmlerle de hikâye anlatıldığını, onların hikâyelerinin yaşamın gerçekliği içerisinde çıktığını belirtir. Tuğcu (2017: 223) ise görüntü çerçevesi içerisinde yer alan hiçbir ögenin tesadüfi olarak orada bulunmadığını, her bir ögenin yönetmen, görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeni tarafından belirli amaç doğrultusunda, belirli bir anlam ifade etmesi amacıyla yerleştirildiğini söyler.

Burton'a (1995: 121-122) göre gerçekçilik konusunda “arka plan ne kadar doğru bir şekilde resmedilmiştir”, “insanların davranışları ne kadar inanılır görünmektedir”, “öykü ne kadar olası görünmektedir”, “belirli noktalar materyal tarafından ne kadar

doğru bir şekilde belirtilmiş görünmektedir” gibi sorular sorulmalıdır. Belgesel filmde sık sık “yineleme” unsuru kullanılır. Öğretici bir amaç taşıyan ve bilgilendirme işlevine sahip olan bütün eylemlerde olduğu gibi film çalışmalarında da yineleme sıkça başvurulan bir kullanım yöntemidir (Sözen, 2010: 248).

Filmdeki anlama ait temel unsurlar kompozisyon (görsel çerçeve içindeki nesnelerin düzenlenmesi) kurgu, renk ve sesteki set ve mekâna kadar her şeyi kapsayan sanat yönetimidir. Kompozisyona dayalı anlamın temel unsuru ise çerçevedir. Eyleme göre kameranın konumu görüntüye ait çerçevenin ölçeğini ve açısını belirlemektedir (Ryan, 2012: 177). Kompozisyon aracılığı ile seyirciye nereye bakması gerektiğini, neye bakması gerektiğini ve hangi sırayla bakması gerektiğini söylenir. Çerçeve temel olarak iki boyutlu bir tasarımdır. İki boyutlu tasarım, seyircinin bakış ve dikkatini planlı bir şekilde yönlendirerek iletilmesini istediğiniz anlamı ortaya çıkarır. Sanatçının, başkalarının farklı şekilde gördüğü malzemeyi kendi bakış açısıyla ortaya koymasındır (Brown, 2006: 38 akt. Tuğan, 2017: 223). “Müzik ve ses efektleri seyircilerde belli replikler uyandırmak için kullanılır, bunlar da çoğunlukla belli seslerin ve duyguların kültürel açıdan kabul edilmiş ilişki ve çağrışımı üzerinedir. Bir müzikal parça veya ses gösterendir ve bizde uyandırdığı duygu da gösterilendir. Müzik ve ses efektleri filmlerde ve televizyonda bir gerçeklik hissi yaratmak adına önemli rol oynar” (Berger, 2018: 12). Tuğan’a (2017: 223) göre çerçeve içerisinde seyirci tarafından algılanan tüm nesne ve karakterlerin yerleştirme biçimlerinden kullanılan renklere çeşitli anlamları ve izleyici üzerinde yarattığı birtakım etkileri bulunmaktadır. Örneğin düz çizgiler sakinlik, durgunluk gibi etkiler yaratırken, eğik ya da zıt çizgiler karışıklık, çatışma anlamlarına gelebilmektedir.

Sözen, ayrıntı tasarımının anlatım niteliğine getirdiği boyut yeterince dikkate alınmadığı için birçok filmde ayrıntılara yer verildiği fakat bunların birçoğu konu ve anlatışın niteliğine işlevsel katkı getirmeyen ayrıntılar olmadan öteye gidemediği dile getirir ve belgesel anlatının, öncelikli olarak ele aldığı konuyu, coğrafyayı, zamanı belirtmekle yükümlü olduğunu ve bunu ayrıntılar aracılığıyla izleyiciye doğrudan belirtmeyerek yansıttığını söyleyerek birçok filmde buna yönelik ayrıntıların yetkin biçimde kullanılmadığı sadece belgeselin öyküsüne yama gibi yapııştırıldığı yönünde eleştiride bulunur (Sözen, 2010: 259).

Sinematografi kelime anlamı olarak hareketle yazı yazmak anlamına gelse de yalnızca bununla sınırlı değildir, ayrıca yönetmenin görsel dilinin temelini oluşturan ve filmin görsel stilini belirleyen öğeleri içermektedir (Tuğan, 2017: 215). Çerçeve yönetmen bilgisi, tecrübesi ve ustalığı ışığında doldurulur. Kurmaca filmlerde yönetmen istediği mesajı verebilmek için çerçeveyi istediği şekilde hazırlayabilir. Çerçeve içinde eklemeler ya da çıkarmalar yapabilir. Belgesel filmlerde ise çerçeve gerçek konu ekseninde oluşur. Çünkü amaç dışardan müdahale olmadan yaşamı olduğu gibi aktarmaktır (Avlar, 2019: 57).

Öykü anlatımı her zaman için bir anlatıcı tipolojisine ve bir bakış açısına sahiptir. Sinemada “anlatıcı” tipolojisi “perde-içi anlatıcı” ve “katılımcı anlatıcı” olarak ikiye ayrılır. Perde içi anlatıcı bizzat perdede görülür ve izleyiciye konuyu doğrudan anlatır, film hakkında mutlak ve kesin bilgileri açıklar, olaylara katılım gösterebilir veya en yakın tanık pozisyonunda açıklamalar yapar. İkinci tipoloji olan “perde-dışı anlatıcı” ise “açıklama yapan anlatıcı” olarak da tanımlanır. Bu anlatıcı görünmez bir varlık olarak kamera aracılığıyla konusunu anlatır. Bazen de üst ses olarak görünmeyen bir spiker gibi doğrudan izleyiciye hitap ederek açıklamalar yapar ve görüntüde yansıtılan olay ya da oluşumlar hakkında bilgi verir (Sözen, 2010: 247).

Anlatıcı Tipolojisi olarak bir konu üç değişik bakış açısıyla anlatılabilir. Bunlar: a) Tanrısal bakış açısı: Olgular ve olaylar her şeyi gören ve bilen bir anlatıcının gözünden anlatılır; b) Birinci kişi bakış açısı: Olgular ve olaylar konunun içinde birinci dereceden yer alan kişinin gözünden ve onun hayatı algılama ve yorumlama perspektifinden anlatılır; c) İkinci kişi bakış açısı: Olgular ve olaylar konunun içinde yer alan ama merkezde bulunmayan bir kişinin gözünden ve onun hayatı algılama ve yorumlama perspektifinden anlatılır (Bernard, 2007: 210-212 akt. Sözen, 2010: 247). “Sinemanın inandırıcılık gücü, izleyiciye perdeden yansıyan görüntülerin gerçek olduğu yanılsamasını yaşatmakta, bu nedenle izleyici, filmsel dünyanın bir kurgudan ibaret olduğunu düşünmeyip onun gerçekliğine inanmaktadır” (Erdemir Göze, 2018: 302). Kamera tarafından yaratılan görüntüler kurgu yoluyla anlatısal bir zincir oluşturmak üzere bir araya getirilir (Ryan, 2012: 178).

Sinematografinin temel unsurları olan kamera hareketleri ve çekim ölçekleri yalnızca teknik birer unsur değil, filmde anlamın yaratılmasında hayati derecede önemli olan görsel öğelerdir.

Temel kamera hareketlerinden biri olan pan hareketi kabaca, çekim ölçeklerine ve karakterler ile ortamı gösterme biçimlerine göre ayrılmaktadır: Aşırı genel plan: Aşırı genel planlar, bize devasa boyutlarda arka planlar ve genellikle çok küçük ve önemsiz karakterleri gösterir. Boy plan: İnsan figürleri daha belirgindir fakat arka planda da hâlen oldukça görünür bir biçimdedir. Diz olan: İnsan figürleri dizden yukarısı görünecek biçimde kadrajlanır. Göğüs Plan: İnsan figürleri göğüsten yukarısı görünecek biçimde kadrajlanır. Yakın (Yüz) plan: Genellikle yüzler, eller, ayak ya da küçük nesneler gibi kişisel detayları vurgular. Yakın planlar seyirciye anlatıdaki önemli detayları göstermek için düzenli olarak kullanılır. Aşırı yakın plan: Gözler, dudaklar, küçük nesnelerin detayları gibi çok küçük detayları soyutlar (Hunt vd., 2015: 124).

Kameranın görüntülenecek canlı ya da cansız figürlere olan konumunu ifade eden açılar ise kameranın görüş açısıdır. Açılar genel olarak nesnel, öznel ve görüş açısı olmak üzere üç ana başlıkta toplanmaktadır. Nesnel kamera açısı seyirci görüş açısı olarak da adlandırılmaktadır. Öznel kamera ise kişisel bir bakış açısıdır ve çerçevenin karakterin gözünden görülmesini sağlar. Görüş açısı ise sahneyi belirli bir oyuncunun bakış açısından görme etkisini yaratır (Arslantepe, 2012). Bu açılar dışında kameranın nesneye olan uzaklığını da içeren göz hizası, alt ve üst açılar da görsel dilin önemli bir unsuru olarak ortaya çıkar.

Göz Hizası açısında kamera, nesnesine düz bir hizadan bakar. Buna aynı zamanda frontalite adı verilir. Alt açıda ise kamera, nesnesinin daha aşağısında yukarı bakıyormuş gibi konumlandırılır. Alt açılar genellikle üstten bakan, güçlü bir öznenin ifadesidir. Üst Açıda kamera nesneden daha yukarıda bir yere yerleşerek ona yukarıdan bakar. Genellikle seyircinin kendini izlediği nesne ve karakterden daha üstün hissetmesi için kullanılır. Üst açılar aynı zamanda bir sahneyi izinsizce röntgenlediğimiz anlamına da gelebilir (Tuğan, 2017: 218).

Bir başka unsur ise kadraj içi ve kadraj dışı alandır. Kamera sadece önünde olanı gösterebilir; bu kadraj içi alan demektir. Teknik olarak kamera aslında bir mekânı göstermez, çünkü görüntüdeki herhangi bir “mekân” aslında kadraj, ışık, dekor ve oyuncuların yerleştirilmesi sonucu elde edilen bir yanılsamadır. Perdede görünen dünya inandırıcı bir gerçeklik kazanır, buna da diegetik mekân adı verilir. Kadraj dışındaki alanın seyirciye hatırlatılması için birçok yol vardır: Diyaloglar da geçebilir.

Bir karakter ya da nesne kadrajı terk edebilir, eğer bir karakterin kadrajın sağından çıktığını görürsek, mekânın orada devam ettiğini düşünürüz. Karakter, kadraj dışındaki bir başka karaktere ya da nesneye bakıyor olabilir. Karakterler tıpkı kadrajdan çıktıkları gibi kadraja girebilirler. Kadrajın dışında da bir alanın olduğu ima edilir. Kadraj içi ses seyircinin kameranın gördüğünün ötesinde bir alan olduğunu fark etmesi için en çok kullanılan yöntemdir (Hunt vd., 2015: 123). Burton ise “Doğal ışıklandırma, doğal (canlı) ses, anlatıcı/ sadece ses, anlatıcı/ kameraya dönük, gerçek mekânlar, röportajlar, uzun çekimler/ durgun kurgu, oyuncular yerine gerçek kişiler, müzik yok, kameranın yerleştirimi basit, ekranda alt yazılar” (Burton, 1995: 122) gibi unsurlara yer verir. “Nesnel kamera açısı film çekiminde en çok kullanılan kamera açısıdır. Ticari sinemanın temel amacı izleyicilere izlediklerinin bir film değil gerçek olduğu yanılsamasını sağlamak olduğu için nesnel kamera açısı bu yanılsamaya en büyük katkıyı yapan sinematografik anlatım biçimlerinden birisidir” (Tuğan, 2017: 218).

Sinematografinin bir diğer temel unsuru olan kamera hareketleri ise sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli unsurdur. Kamera hareketlerinin filmdeki olayları görüntülemek, olaylar arasındaki bağlantıları görüntülemek amacıyla kullanıldığını belirten Arslantepe (2012: 31), çekilen konuyu takip etmek, kişiler ve nesneler arasında ilişkileri anlatmak, figürlere dikkati çekmek için kullanılan birer sinematografik araç oldukları belirtir. “Literatürde farklı kaynaklarda farklı sınıflandırmalara bulunmakla birlikte temelde en sık kullanılan kamera hareketleri çevrinme (pan), kaydırma, yükselme ve alçalmadır” (Tuğan, 2017: 219).

Etnografik belgeselci olan Ertuğrul Karşlıoğlu ve Daver Atabey’in belgesellerinin “anlatı yapısı, sinematografik ve etnografik unsurlar” konusunda kendilerine has farklılık ve benzerlikler söz konusudur. Kutlu’nun her iki yönetmenle çalışırken dile getirdiği bu durum, seçilen örnekler üzerinden ortaya konulmuştur. Yönetmenlerin neyi, neden ve nasıl ele aldıkları sorusu onların bakış açısı ve üslubunu oluşturmaktadır.

4.2. Ertuğrul Karşlıoğlu ve Yönetmenliğini Yaptığı *Fırat’ın Türküsü* Belgeseli

Ertuğrul Karşlıoğlu, Dağıstan kökenli bir anne ile Karapapak Terekeme Türklerinden, öğretmen bir babanın sekiz çocuğundan biri olarak 1946 yılında Kars’ın Göle ilçesinde dünyaya gelmiştir. İlkokulu Kars’ta okur. 1953’te babasının vefatı

nedeniyle baba memleketi Elazığ'a gelir ve buranın kültürü ile büyür. Karşlıoğlu'nun belgesel sinema olarak nitelendirebilecek ilk filmi 1982 yılında çekimlerini tamamladığı 24 dakikalık "Lidya Uygarlığı" isimli belgesel yapımıdır. Karşlıoğlu; "Suyla Gelen Kültür", "Keçenin Teri" ve "Divandan Sandalyeye" belgesellerinin yakaladığı büyük başarının ardından 1990 yılında 24 dakikalık 8 bölümden oluşan "Fırat'ın Türküsü" belgeselini çeker. *Fırat'ın Türküsü* Belgeseli de halk tarafından verilen Sedat Simavi Ödülü'nü bir kez daha kazanır. Birçok ödülü olan Karşlıoğlu, Türk belgesel sinema tarihinde diğer yönetmenlerden ayıran en önemli özellikler, onun belgesel sinemada kurgunun gücünü kavramış ve kurguyu en etkili biçimde kullanan yönetmenlerden biri olmasıdır. Karşlıoğlu'nun kurgu tekniği, onun belgesel sinema filmlerinde kurmaca estetiği yakalamasını sağlamış ve akıcı bir estetikle, filmlerine dinamizm katmıştır. Karşlıoğlu yenilikçi bir yönetmen olarak ön plana çıkmaktadır. Filmlerinde farklı anlatım tekniklerine başvurmuş bunda da başarılı olmuştur. TRT'de kurgucu olarak çalıştığı yıllarda farklı ülkelerden alınan belgesel yapımlarından etkilenmiş ve içinde yaşadığı coğrafyada tecrübe ettiği toplumsal izlenimleri harmanlayarak yeni bir belgesel sinema dili oluşturmuştur. Karşlıoğlu'nun yönetmenliğini, yapımcılığını ve kurgusunu üstlendiği *Keçenin Teri* belgeselinde röportaj ve konuşma kullanmayarak, tamamen çevresel seslerin ve kurgunun gücüyle, anlatmak istediği hikâyeyi seyirciye aktarmıştır. Karşlıoğlu'nun tüm filmleri, uzun uğraşlar sonucu meydana gelen titiz bir çalışmanın eseridir. Belgeselin ön araştırma aşamasından kurgu aşamasına kadar içinde yer alan yönetmen, kurmaca sinemanın olanaklarını belgesele başarıyla taşıyabilmiş bu sayede Türk belgesel sinemasında Karşlıoğlu Belgesel Ekolü'nü yaratmıştır. Filmleriyle ulusal ve uluslararası alanda kazandığı ödüller ve ulaştığı milyonlarca seyirci, Karşlıoğlu'nun kendinden sonra gelen belgesel yönetmenlerine ilham olmasını sağlamıştır (Belet, 2018: 57-107).

Ertuğrul Karşlıoğlu belgeselleri, 1970'lerden başlayarak 2000'li yıllara uzanan belgesel sinemasıyla Türkiye'de modernleşme serüvenini görsel olarak kayıt altına almıştır. Mesleklerin yok oluşu karşısında zanaatkarların duyguları, ürettikleri nesnelerin görüntüleriyle yaratılan dolaylı bir anlatımla açığa çıkar. Ekonomik modernleşmenin mekân bağlamındaki sonuçları ise baraj suları altında kalacak olan köyler ve tarihî eserlerdir. Bu eserlerin ve yöre kültürünün yok olmadan önceki son görüntülerinin kayıt altına alınması bir toplumun kültürel hafızasının belgelerini oluşturur. Karşlıoğlu belgesellerinde döngüsel zaman anlayışının önemine değinirken,

geçmiş ve şimdiki zaman arasında görsel verilerle kurulan bir köprü önerir (Tunç Subaşı, 2021: 340-359).

1985 yılından 1992 yılına kadar sırasıyla, Ertuğrul Karşlıoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Suyla Gelen Kültür*, *Keçenin Teri*, *Fırat'ın Türküsü*, *Divandan Sandalyeye* ve *Orta Asya Esintileri* adlı belgesellerin yapımında yapımcı olarak görev alan Ali Yılmaz Yıldırım'a göre Karşlıoğlu'nun başarılı olmasında çekirdekten yetişme bir TRT çalışanı olmasının, bir yapımın bütün süreçlerine dair bilgi sahibi olmasının payı büyüktür. *Keçenin Teri* ve *Fırat'ın Türküsü* özelinde Ertuğrul Karşlıoğlu belgesellerinin en önemli özelliği, bir belgesel yapımını oluşturan bütün öğelerin hem harmanlanmış olarak hem de tekil olarak özenle çalışılmış, tesadüfi olmayan nitelikli öğeler olmasıdır. Belgesellerindeki insanlar duruş, bakış, tavır ve öyküleriyle tipten çok karakterlerdir. Toplama olmayan, ustaların elinden çıkmış özgün müzikler filmin dokusunu birebir yansıtır. Efektlere önem verilmiştir. Çekim kalitesine, ışığa, çekim açılarına harcanan emek gözle görülür. Dış ses izleyiciyi sarıp sarmalar. Anlatımı destekleyen hiçbir unsur göz ardı edilmemiştir (Yıldırım, 2021: 423, 424).

Keçenin Teri (1989) belgeseli sinemamızda önemli bir dönüm noktasıdır. Belgesel filmde Şanlıurfa'da geleneksel yöntemlerle keçe işleyen işçilerin zorlu koşulları anlatılmaktadır. Bu belgesele kadar belgesel film anlatılarında daha çok dış ses (tanrısal ses) kullanılmaktadır. Karşlıoğlu, söze dayalı olan bu belgesel film anlatı formunun yerine tamamen görsel üslubun hâkim olduğu bir yapı kurmuştur. Belgesel sinemanın en önemli iddialarından biri olan gerçekliği yakalama iddiasını oldukça farklı bir pencereden bakarak ele almıştır. Var olan fiziksel gerçekliği estetize ederek, yorumlayarak anlatmıştır (Ak, 2021: 483).

Kutay'a (2021: 401-402) göre Karşlıoğlu'nun filmlerini izlerken, televizyonda yayımlanmak üzere yapılmış olmasına rağmen kesinlikle televizyon estetiğine sıkışıp kalmayan, tümüyle özgün bir görsel-işitsel anlatı yapısıyla karşılaşılmaktadır. Bu filmlerde yönetmen, geniş açılı objektifler kullanarak seyirciye farklı bakış açıları sunmakta, aktüel sesleri-ortam seslerini-yeniden kurgulayarak filmin kendi müziğini oluşturmaktadır. Bu görsel-işitsel uygulamalar, Anadolu'yu o güne dek kimsenin görmediği-ve göstermediği- şekilde sunar.

Ergün (2021: 419) ise Karşlıoğlu'nun hazırladığı belgesellerle ilgili olarak, tarih, coğrafya, etnografi ve folklor yönlerinden kapsamlı araştırmalarını bizzat yaptığını ve bununla da yetinmeyip uzman danışmanları ile de hataya yer bırakmayacak görüşmeler gerçekleştirdiğini, işini âdet yerini bulsun kabilinden değil, deyim yerindeyse dört dörtlük yaptığını dile getirir. Bu bağlamda, yaptığı çekimlerin kurgusunu dahi kendisi yapar ve çok titiz çalışır. Kurguya ve konularına bu denli hâkim olmasının temelinde ise önce, hazırlayacağı ve çekimini yapacağı konularının uzmanı (etnografya, folklor, kurgu ve genel kültür) olduğu, sonrasında ise zamanı ve mekânı çok iyi kullandığını (örneğin batmaya ve doğmaya hazırlanan güneşle dans edebildiğini) ve böylelikle belgeselin tadını izleyicinin damaklarında bırakan eserlerini ortaya çıkardığı ifade edilir.

Can'a (2021: 428) göre Ertuğrul Karşlıoğlu olayı, zamanı, mekânı ve kişileri bir bütünlük içinde işleyen, kurguyu, teknik ve estetik değerleri ustalıkla kullanan bir yönetmendir. Karşlıoğlu ilk önce kurgucu olarak girip daha sonra yapımcı ve yönetmenliğe geçerken gözlem ile keşif gücüne sahip olduğu için yaratıcılığın estetik boyutunun belgesellerle verilebileceğini, kültürel kodların eğer iyi anlatılırsa, insanın evrensel dili olabileceğini kavramıştır. Karşlıoğlu, fiziksel gerçeklikten kopmadan konusunu sinematografik araçlarla yaratıcı bir üslupla ele almış, ışık kullanımı (karanlık-aydınlık zıtlığı), sesler ve mekânın loş atmosferi belgesel filmin ruhunu ortaya çıkarmıştır. Doğal seslerin etkileyici kullanılması ve filmde çok sayıda metaforun varlığı bize şunu söylemektedir: Ben size derdimi konuşmayla değil, görüntüyle anlatıyorum (Ak, 2021: 483). Karşlıoğlu'nun etnografya ile ilişkisini Ergün şu şekilde ifade eder: "Karşlıoğlu, Ankara Etnografya Müzesinde görev yapmış, binlerce etnografik eserle tanışmış, bunların kültürel oluşumlarını incelemiştir. Onun hayatında etnografya ve folklor iç içedir, yoğrulmuştur" (Ergün, 2021: 419).

Ertuğrul Karşlıoğlu için hazırlanan eserde, bir etnolog olarak yönetmenle yollarının kesişmesini Kutlu şu sözlerle açıklar:

Seksenli yılların ikinci yarısı olmalı. '87 olabilir. Sizinle ve tüm ekibinizle, *Fırat'ın Türküsü* adlı belgesel projesi nedeniyle Elazığ'a geldiğiniz ilk gün üniversite tesislerinde bir akşam yemeğinde tanıştım. Ben o yıllar, hızla gelişmekte olan bir taşra üniversitesinde -antropoloji bölümünde-, Tunceli'de yarı göçer bir topluluk olan Şavaklılar üzerine etnoloji temelli bir doktora tezini yeni yazmış genç bir akademisyendim (Kutlu, 2021: 478).

Karşlıoğlu, her şeyi anlatmak yerine, izleyicinin filmi izlerken zihninde çıkarımında bulunmasına izin vermiştir (Ak, 2021: 483). Kutlu, Karşlıoğlu ile bu ilk karşılaşmasında ondan projeyi dinlerken “yörenin kültürel dokusuna biraz bulaşmış birisi olarak katkılarımın olabileceğini” dile getirir (Kutlu, 2021: 478). Karşlıoğlu’nun *Fırat’ın Türküsü* adlı seri belgesel sürecine dâhil olmasını ise anı kitapta şu sözlerle ifade eder:

Belgeselin çekim süreçlerinde başta Elazığ olmak üzere Muş, Bingöl, Tunceli, Erzincan ve Malatya’daki çekim mekânlarında Fırat’ı gözleyen, dağında, ovasında, yaylasında, köyünde ekibinizle birlikte oldum. İki yıla yakın bir süre aralıklarla alanda, daha doğrusu işin mutfağındaydım. Siz danışman diyordunuz, ben öğreniyordum. Hayatımın en güzel günleriydi; bir etnolog/halkbilimci olarak bulunmaz bir fırsatı değerlendiriyor, yapılanları ve sizi gözlemliyordum. Bu deneyimim çok sonraki yıllarda akademik gelişmemdeki yeri beni hiç terk etmedi (Kutlu, 2021: 478-479).

Kutlu, Karşlıoğlu ile çalışırken mevcut akademik birikimi ile belgesele katkı sağlamıştır. Kendisinin de bu konudaki ilk deneyimi olması açısından yönetmenin de kendisine katkısı olmuştur. Karşlıoğlu’nun özellikle belgeselin 3. ve 4. bölümlerinde “Şavaklar, kıl çadır, koç katımı ve hab” gibi konulara odaklanması Kutlu’nun “göçer ve görsel kültür” odaklı akademik çalışmalarıyla doğrudan ilişkilidir.

4.2.1. *Fırat’ın Türküsü* ve Anlatı Yapısı

Ertuğrul Karşlıoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı birçok belgesel olup bu bölümde halk bilimci Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu’nun 1990-1991 yılları arasında kimi bölümlerine danışmanlık yaptığı ve sekiz bölümden oluşan *Fırat’ın Türküsü* belgeseli ele alınmıştır. Kutlu, bu seri belgeselin üçüncü ve dördüncü bölümüne katkı sağladığı için çalışmanın kapsamı bu bölümlerle sınırlandırılmıştır.

Belgeselin Künyesi

Yapım Tarihi - 1991

Süre - 00:30:00

Format - Belgesel Sinema, Renkli, Türkçe, 16mm

Bölüm Sayısı Süresi - 8 x 30’

Yayın Tarihi - 01.01.1991

Yönetmen - Ertuğrul Karşlıoğlu

Yapımcı - Ertuğrul Karşlıoğlu

Yapım Yardımcısı - Yılmaz Yıldırım

Yönetmen Yardımcısı - Ali Alakoç, Bahar Şahin

Kameraman - Gülbey Ergüven

Kamera Asistanı - Erol Yazıcı, Bülent Yıldız

Sesçi - Ziya Bender, Hamza Göktaş

Kurgu - Necati Noyan, Rabia Erat, Ruşen Şepci, Mehmet Öztan, Osman Bayram

Danışman - M.Muhtar Kutlu

Metin Yazarı - Ertuğrul Karslıoğlu, Adem Sönmez, Mehmet Avcıdırlar

Senaryo - Bilgin Adalı

Seslendiren - Sacit Onan

Özgün Müzik - Müjdat Akgün (URL1).

Fırat'ın Türküsesi'nün anlatı yapısı şu şekildedir:

Fırat Nehri boyunca uzanan coğrafyadaki yaşam, kültür, gelenek görenekler ile tarihî ve kültürel değerlerin anlatıldığı sekiz bölümlük belgeseldir.

1. Bölüm: Suyun insan hayatındaki önemi, Malazgirt'te yapılan geleneksel at yarışlarından görüntüler, Muş Ovası, hasat şenlikleri, karpuz pekmezi yapımı ve toprak yayık yapımı konu edilmektedir. Keban ve Atatürk Barajları, Güroymak Kümbeti ile Arıncık regülatörü tanıtılmakta ve Akdoğan Krater Gölleri'nden görüntülere yer verilmektedir.

2. Bölüm: Muş yöresinde kış hazırlıkları, kızaklarla dağlardan toplanan meşe kümelerinin şehre indirilmesi, yöre insanının karla mücadelesi, Bingöl çobanları, çoban gelenekleri, Murat Nehri ve tütüncülük, çamurdan çömlek yapımı, tandırda ekmek, Bingöl Gölü, Erzincan'da çamurdan çömlek yapımı, Karlıova geleneksel at yarışları, Oltu cirit oyunları, Oltu taşı yapımı, Karabağ kilimi örnekleri, Erzurum Yakutiye Medresesi Çifte Minareler, Selçuklu Taş İşlemeciliği, Karasu Nehri, göçerler, harman yeri, Bingöl Aşağıyenibaşlar Köyü düğün şenliği ve kına gecesi işlenmektedir.

3. Bölüm: Gürmenek Çayı harman alanı, bakır süsleme sanatı, çıkırıkta ip eğirme, Erzurum ve Erzincan yöresine ait ehiramların yapılışı, Munzur suyu, Tunceli Dağları, Urartu Kaya Mezarları, yayla kültürü ve hayvancılık, Çemişgezek feribotu, göçerlerin günlük yaşamları, Murat Nehri etrafındaki yaylalardaki Türkmen gelenekleri, koç katımı geleneği, Tunceli Yolkonak Köyü rakkaç oyunu ve Şavak kilimi dokuması görüntülerine yer verilmektedir.

4. Bölüm: Munzur Dağları, Kemaliye'deki geleneksel Anadolu mimarisi ev örnekleri, damların düzlenmesi, halı dokuma, bulgur çekme, tandır yakma, Yukarı Fırat yöresi, yemenicilik geleneği, Demirciler Sokağı ve kapı tokmağı yapımı, Sıra Konak Köyü, Sarı Çiçek Yaylası, Yeşilyurt Köyü ahşap evleri, Başpınar Köyü taş evleri, cevizli sucuk ve pestil yapımı, Sandıkboğazı Karanlıkdere Kanyonu, Kemaliye köylülerinin yaza ve kışa hazırlık gelenekleri ile Kemaliye Kutluca Köyü'nde yapılan bir düğün görüntülenmektedir.

5. Bölüm: Yukarı Fırat Havzası Kömürhan Geçidi, Karakaya Baraj Gölü altında kalan yazıt, Darende Gürpınar Çağlayanı, Derme çayı, Yeşilyurt cumbalı ahşap evleri, bu evlere su getiren arklar, Malatya merkezi ve buradaki modern yapılaşma, Malatya kayısıları, Eski Malatya'daki Ulucami, Malatya Müzesi, Aslantepe ve Değirmentepe kazılarında çıkartılan tarihî eserler, Elazığ çömlekçilik geleneği, Harput Kalesi ve tarihçesi, Keban Barajı, üzümculük, bağbozumu, şarap yapımı, erişte yapımı, pestil yapımı, Harput Konakları ve dibekte kahve dövme, keklik ötüşü dinleme geleneği, Hazar Gölü sualtı çekimleri ve göl derinliklerindeki Selçuklu Dönemi şehir kalıntıları görüntülerine yer verilmektedir.

6. Bölüm: Dicle, Çayönü yerleşim merkezi ve tarihî eserleri, Kral Kızı Barajı tünel açma çalışmaları, Silvan Köprüsü, Tigris balığı, Diyarbakır surları ve bu surlarda bulunan burçlardaki taş işlemeciliği, Diyarbakır Ulucami ve taş işlemeciliği, Malabadi Köprüsü, Silvan ilçesi ve taş yapıları, Hasankeyf, Zeynel Bey Kümbeti, Hasankeyf Köprüsü ve tarihçesi, Mardin evleri, Zinciriye Medresesi, Ulucami, Mardin sokakları, Cizre, Artuklu dönemi “Tek Gözlü Köprü” ve mezartaşları, Kırmızı Medrese ve El Cezire'nin mezarı görüntülenmektedir.

7. Bölüm: Balonla gezinti, Kahta Çayı havzasının balondan görüntülenmesi, Komagane Krallığı'nın günümüze ulaşan eserleri, Nemrut Dağı ve Nemrut Açık Hava Müzesi, Birecik Kelaynak Kuşları, Atatürk Barajı, Şanlıurfa; deri pazarında mezat, deri tuzlaması ve hızarlanması, dericilik, çulha dokuma, Antepfıstığı toplama ayıklama, Harran Evleri, kerpiç yapılar, Kümbet Evler, Harran Ovası ve Adıyaman seyirlik oyunları görüntüleri ile anlatılmaktadır.

8. Bölüm: Bingöl seyirlik deri oyunu, Kemah Kalesi ve özgün mimarisi, Keban Barajı ve kurtarma kazılarından elde edilen eserler, Pertek Sungurlu Cami, Karakaya Barajı ve baraj su ürünleri, karpuz tarlası, güvercin gübresi, evcil kazlar, GAP Projesi ve Atatürk Barajı, hasat, harman yeri ve Ceylanpınar görüntüleri eşliğinde anlatılmaktadır (URL2).

Karşlıoğlu, belgeselin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde “Tunceli Dağları, Munzur suyu, Şavaklar, göçerler, kilim dokuma, koç katımı, Yukarı Fırat yöresi” gibi bağlama ve konulara odaklanması Kutlu ile yollarının kesişmesini sağlamıştır. Kutlu'nun doktora tezi başta olmak üzere akademik yayınlarının bir kısmı bahsedilen bölgenin kültürü ile doğrudan ilgilidir.

Fırat'ın Türküsü belgeseli sekiz bölümden oluşan dizi belgesel niteliği taşımaktadır. Anlatının öznesi Fırat nehri yani su ve suyun etrafındaki geleneklerdir. *Fırat'ın Türküsü*, etnografik belgesel türünü örneklendirmektedir. Etnografik olmanın yanında açıklayıcı niteliktedir.

Sekiz belgeselin ortak özelliği olarak, hikâyenin su, Fırat etrafında kurgulandığı söylenebilir.

Belgeselde genel olarak üst ses denilen tanrı sesi kullanılmıştır. Sadece bir sahnede yönetmenin bizzat kendi sesi duyulmaktadır. Bu açıdan karma bir yöntemin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Yönetmen gözlem, katılarak gözlem ve röportaj yöntemleriyle belgeseli çekmiştir. Üçüncü bölümde bizzat yönetmenin kendisi görülmekte, kaynak kişilere yönelttiği sorularla sesi duyulmaktadır (Emine bibiden bahsedildiği sahne). Yönetmen geniş açı, yakın açı ve detay açı olmak üzere üç açı kamera ölçeğini de kullanmıştır. Fakat özellikle genel ve yakın açıyı tercih etmiştir. Ayrıca geçişleri çoğu zaman kesme kimi zaman içi karartma bindirme tekniği (**bak. Görsel 4.1**) ile yapmıştır. Kesme, bir çekimden diğerine geçiş konusunda Karşioğlu'nun sıklıkla kararma, bir görüntüyü diğerinin üzerine bindirme tekniğini kullandığı söylenebilir.



Görsel 4.1. İndirme tekniğiyle kesme ve geçiş

Ayrıca çekimde hem sabit kamera hem omuz kamera kullanıldığı görülmektedir. Ara ara üst açı çekimleri dışında sıklıkla alt açı da kullanmıştır. Karşioğlu'nun üst (**bak. Görsel 4.2**) ve alt (**bak. Görsel 4.3**) açıyı kullanmasının nedeni “övme ya da yerme” amaçlı değil, mekânı ya da ritüelleri daha gerçekçi bir başka ifadeyle doğal ve kapsamlı vermek istemesindendir.



Görsel 4.2. Üst Açı



Görsel 4.3. Alt açı

Karlıoğlu, alt açığı genellikle tarım işlerinde, kağının tekerleğini gösterirken, halk danslarında, ritüellerde, tandırda ekmek pişirirken, çocuklar meyan kökü toplarken, koyunlar sağılırken, *hab* geleneğini aktarırken, çoban ısıklık çalarken, koç katımı ve yün eğirme gibi sahnelerde kullanmıştır.

Anlatı yapısı olarak yönetmen dört mevsime dair görsellere yer vererek mekânı bütünlükçü olarak ele aldığını seyirciye sunar. Bunu da kış, bahar, yaz, sonbahar gibi niteleyici ifadelerle aktarır (**bak. Görsel 4.4**) Geçmişe ise mevsime dair göstergeler üzerinden atıfta bulunur. Kar, çiçek, sararmış yapraklar, güneşin altında terleyen insanlar zamanın döngüselliğini gözler önüne serer.



Görsel 4.4. *Fırat'ın Türküsü* (1991) Belgeselinde dört mevsim (kış, ilkbahar, yaz, sonbahar)

Anlatı tek bir özne etrafında örüntülenmemektedir, anlatının öznesi “gelenek”tir. Başka bir ifade ile su etrafında oluşmuş gelenektir ve bu gelenek dört mevsimi yansıtabilecek şekilde gösterilmektedir. Geleneği tamamıyla sarmayalan gösterge ise Fırat nehridir. Bir geleneğin başka bir geleneğinin sunumuna geçerken Fırat nehrine ait görseller, âdetâ “şiir nakaratı” gibi sık sık gösterilir. Ayrıca anlatıdaki görseller ile üst sesin verdiği bilgilerin birebir örtüştüğü görülmektedir. Görsellere eşlik eden metinlerin yoğun olmadığı az ve ölçülü şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

4.2.2. *Fırat'ın Türküsü* ve Sinematografi

Fırat'ın Türküsü’nde yönetmen, çekimlerde hem açık hem kapalı alanları tercih etmiştir. Belgeselin teması “Fırat Suyu” olduğu için mekânlar da su ile ilişkilendirilerek ve iç içe verilmiştir. Erzincan, Eğin, Şavakların çadırları, Munzur Dağları, Fırat Nehri, Kayalar, mezartaşları, anıtlar etrafında belgesel coğrafi ve tarihî kültürel miras üzerinden kurgulanmıştır. Gündelik hayatın öznesi olarak halkın “tarım faaliyetleri, balıkçılık ve hayvancılık faaliyetleri, düğün, sünnet, koç katımı, hab ve imece, kurban, taş işçiliği, yün eğirme, yağ yapma, kazanlarla tatlı yapma” gibi eylemler dış mekânda çekilirken demircilik, bakırcılık, halıcılık gibi el sanatları misafirlik gibi konular iç mekânda çekilmiştir. Karşlıoğlu, bu belgeselde dış mekânları iç mekânlara nispeten daha fazla kullanmıştır. Kamerada görünen alan köy de olsa dağ da olsa daima Fırat Nehri’yle ilişkilendirilerek kurgulanmıştır. Örneğin değirmen sahnesini vermeden önce su ile ilgili bir sahneye yer vermiş ya da orçik yapımını gösterilmeden önce Fırat Nehri’ne zoom yapılmıştır. Dekor olarak ise özellikle Fırat ırmağı, caddeler, sokaklar, dağlar, evler, hep günlük gerçek hayata ait mekânlar tercih edilmiştir. İç mekânlardan ziyade dış mekânlar kullanılmıştır.

Yerel katılımcıların yer aldığı belgeselde halkın giysilerinde ve yüzlerinde özel bir renklendirme ya da yüz makyajına başvurulmadığı söylenebilir.

Karşlıoğlu’nun *Fırat'ın Türküsü*’nde yüz planı çok sık kullanmadığı söylenebilir. Özellikle geleneksel ustalar ya da geleneksel anlatıcılardan bahsedildiği sahnelerde (**bak. Görsel 4.5**) yüz plana yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu durum yönetmenin bilinçli bir tercihi olarak yorumlanabilir. Zira yüz plana odaklandığı sahnelerin ortak özelliği “yaşlı, usta ve gelenek aktarıcıları” olarak nitelenebilecek kişilerden oluşmasıdır. *Fırat'ın Türküsü*’nde aşağıda sırasıyla verilen bakır süsleme ustası Mehmet Öz, yemeni ustası Nurettin usta ve masal anlatıcısı Emine Bibi bu fikri desteklemektedir. Belgeseldeki diğer yerli katılımcıların yüzlerini değil de geleneğin aktarıcısı olarak gördüğü kişilerin özellikle yüz ve ellerini yakın plan çekmesi yönetmenin bir üslubu olarak görülebilir:



Görsel 4.5. Yüz plan

Çerçeve/çerçeveleme konusunda, Karşlıoğlu filme aldığı karenin daha ziyade bir parçasını gösterip daha sonra yavaş yavaş tamamını göstermeyi tercih etmiştir. Çerçeve içine örneğin bir gelenek aktarıcısı olan halı dokuyan kadını alacaksa önce kadının ellerini çekmiş daha sonra kadının bedenini bağlamı içerisinde göstermiştir. Ayrıca bazı durumlarda ise vurgulamak istediği konuya genelden özele şeklinde gitmiştir. Önce dağı, sonra dağdaki mağarayı sonra da mağaradaki duvar yazılarını çerçeveye koymuştur.

Mizansen, görüntü çerçevesi içinde yer alan unsurların düzenlenmesi konusunda toplumun tüm fertlerini bir arada ve doğal ortamında sunmaktadır. Kadın ve erkeklerin gelenekleri icra ederken yanlarında çocukların olması geleneğin kuşaklararası aktarımı konusunda önemli bir farkındalıktır. Kısaca belgesel, tek bir öznenin hikâyesinden hareketle bölge halkının tamamı hakkında bilgi vermemekte, yerli katılımcıların tamamının özne olduğu belgeselde suyun etrafındaki geleneğe odaklanılmaktadır.

Karakterler, doğrudan yöre insanıdır. Geleneksel bilginin aktarıcıları ile (Emine Bibi, Mehmet Öz vb.) özellikle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görsel düzlem olarak bazı sahnelerde derin odak kullanılmıştır. Filmsel alanda kimi zaman kamera sabit kimi zaman ise hareket hâlinde. Sabit kamera içine girildiği gibi çıkıldığı görülmektedir.

Karşlıoğlu, yakın planı (**bak. Görsel 4.6**) sıklıkla kullanmıştır. Özellikle geleneksel bilginin aktarıcılarının elleri ile yaptıkları işi gösterirken (yemeni yaparken, bakır işlerken, halı dokurken vb.) yakın planı tercih etmektedir. Bunun dışında geleneksel ustaların yaptığı işlerdeki motiflerin örneğin taş işçiliği, halı motifleri, bakır işçiliği, demir işçiliği gibi unsurların da yakın planda çekildiği söylenebilir.



Görsel 4.6. Yakın plan

Karslıoğlu'nın gerçekliği yakalamak için en sık başvurduğu çekim hareketinin göz ve omuz hizası olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen kaydırma tekniğini de kullanmıştır. Omuz plan (**bak. Görsel 4.7**) gibi farklı çekim planları da kullanılmıştır.



Görsel 4.7. Omuz plan

Yönetmen insanların gündelik hayatlarını ve ritüelleri verirken bel plan (**bak. Görsel 4.8**), boy plan (**bak. Görsel 4.9**), diz planı (**bak. Görsel 4.10**) da kullanmıştır.



Görsel 4.8. Bel plan



Görsel 4.9. Boy plan



Görsel 4.10. Diz plan

Yönetmen, pan çekim tekniğini sıkça kullanmıştır. Bazı çocuk katılımcılar dışında genel olarak belgeseldeki yerli katılımcıların kameraya bakmadığı görülmektedir. Yönetmenin sıkça kullandığı planlardan biri de orta plandır (**Bak. Görsel 4.11).**



Görsel 4.11. Orta Plan

Yönetmen çekmek istediği sahnede bazen doğrudan görüntünün kendini değil gölgesini gösterip sonra görüntünün aslını göstermektedir. Bazen de sabit kamerada

görüntüden önce gölge gösterilmektedir. Düğünde erkeklerin halay sahnesi, kadınların tulukla yağ yaptığı sahne (**bak. Görsel 4.12**) buna örnek gösterilebilir.



Görsel 4.12. Gölge plan-ters ışık

Gölge dışında yönetmenin görüntüyü dolaylı olarak yansıttığı bir başka yöntem ise aynadır. Ayna görüntüde çerçeve oluşturmaktadır (**bak. Görsel 4.13**). İlk başta kahve içen kadınları seyrettiğini zanneden seyirci aslında görüntüleri aynaya yansıyan kadınları seyretmektedir. Burada da gölgede olduğu gibi yönetmenin kurgusu söz konusudur.



Görsel 4.13. Çerçevelemede aynanın kullanılması

Karlıoğlu “Zoom” tekniğini de sıklıkla başvurmuştur. Bunu genişten dar açığa götürdüğü gibi dardan geniş açığa da götürmüştür. Tabiatla ilgili gösterimlerde daha ziyade genişten dar açığa geçiş tercih edilmiştir (**bak. Görsel 4.14**). İnsanla ilgili gösterimde ise dar açıdan geniş geçiş söz konusudur. Ayrıca uzaktan yakına çok fazla zoom tekniğini de kullandığı söylenebilir. Genişten yakın plana geçtiği önemli açılardan biri de halk mimarisi ile ilgilidir. Gerek mimari gerekse halı desenleri gibi hususlarda yönetmenin motiflere detayı yakalamak için zoom yaptığı anlaşılmaktadır. Mezardaki motifler, halıdaki motifler, el sanatlarındaki motifler ve mimarideki motifler üzerinden âdeta ortak geleneğin kodunu ortaya çıkarma gayreti anlaşılmaktadır. Bu bağlamda yönetmenin hem suyun hem de motiflerin ortak

paylaşımından hareketle insanları birleştirici ve yakınlaştırma gayreti olduğu söylenebilir. İnsanların yüzleri birkaç plan sekans hariç çok fazla detay plandan çekilmediği görülmektedir.



Görsel 4.14. Sırasıyla geniş plan, orta plan ve yakın plan

Karşlıoğlu, *Fırat'ın Türküsünde* çok sık olmamakla birlikte geniş planı (**bak. Görsel 4.15**) da kullanmıştır. Özellikle mekânı bütünlükçü olarak ele almak istediğinde geniş plana yer verir. Aşağıda örneklendirilen insan topluluğu ve hayvan sürüsünün kompozisyon olarak geniş planda sunulmuştur.

Plan/çekim olarak, *Fırat'ın Türküsünde* yönetmen, genel açı ile başlamakta ya da geçişlerde özellikle su ile ilgili bir genel açığa yer vermektedir.



Görsel 4.15. Geniş Plan

Devamlılık konusunda ise Karşlıoğlu belgeselde metin ve görseller arasında uyum yakalar. Örneğin Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türklerine ait işlenmiş koyun heykelli taşları gösterdikten sonra çobanların koyunları sürmesine geçmiştir. Yönetmen sıklıkla geleneğin geçmişten bugüne devamlılığını üst tanrı sesi ile de vurgular. Ayrıca temalar arasındaki geçiş “üreten ve kullanan”ı beraber ve sırasıyla vererek de devamlılığı sağlar. Örneğin, demircinin mesleğini gösterdikten sonra

demirden yapılan kapı tokmaklarını kullanan kadınları göstermesi ya da ehram ören kadınları gösterdikten sonra ehram giyen kadınlara yer vermesi gibi. Devamlılık nesnelerle de sağlanmıştır. Bir konudan başka bir konuya geçerken ortak epitetler tercih edilmiştir. Örneğin. “...zamana direnen bir başka gelenek ise...” burada öykünün devamı için “zamana direnme” niteliği bağlayıcı unsur olarak belirlenmiştir. Karslıoğlu’nun bu geçişleri sayesinde seyirci konudan kopmaz, olayları bir bütün olarak görür.

Karslıoğlu’nun karşılıklı konuşma tekniğini pek tercih etmediği söylenebilir. Sadece Bibi Emine ile yaptığı mülakatta karşılıklı konuşma söz konusudur. *Fırat’ın Türküsü* diyaloglar üzerine kurulmamıştır. Belgeselin röportaj çekimlerinin ışık kullanımlarında genellikle ana ışık kaynağı olarak doğal ışığın kullanıldığı görülmektedir (**bak. Görsel 4.16**). Sözsüz müzikler, kullanıldıkları sahnelerin duygularını yansıtmaktadır.



Görsel 4.16. Ana ışık kaynağı, gündüz çekimi

Karslıoğlu, klasik portre fotoğrafçılığının tekniklerinden biri olan rembrandt aydınlanma (**bak. Görsel 4.17**) tekniğini belgeselde kullanmıştır:



Görsel 4.17. Rembrandt aydınlatma tekniği

Karşlıoğlu, hem diegetik ve diegetik olmayan sesi belgeselde kullanmıştır. Arka planda belgeselin başından sonuna kadar, üst tanrı sesi konuşsa da konuşmasa da mevcut olan Müjdat Akgün'ün müziğini yaptığı diegetik olmayan ses vardır. Bu sesin dışında az da olsa diegetik ses de kullanılmıştır. Harman yerinde fasulye hasadı yapan insanların geleneksel ve modern aletlerle çıkardığı ses, Fırat suyunun sesi, koyun ve kuzuların meleme sesleri, çobanın ıslık ve kendine has hayvanlarla iletişim kurmak için çıkardığı sesler, mani söyleyen kadının sesi, halı dokuma tezgahından çıkan ses, bizzat katılımcı gözlemci olarak yer alan Ertuğrul Karşlıoğlu ve kendisine sorular yönelttiği kaynak kişi Emine Bibi'nin sesi, değirmenin sesi diegetik sese örnek gösterilebilir. Bu durumda *Fırat'ın Türküsü*'nde altı türlü sesin kullanıldığı tespit edilmiştir:

1. Üst ses /Tanrı sesi (Metni seslendiren kişi ki belgeselde en fazla bu eril kişinin sesi duyulmaktadır)
2. Tabiattan gelen doğal sesler
3. Yerli halkın sesi
4. Yönetmenin sesi
5. Davul ve zurna çalan yerli katılımcıların çıkardığı müzik aleti sesi (davul, zurna, klarnet vs.)
6. Üst sese eşlik eden arka fondaki sözsüz müzik (Müjdat Akgün'ün bestelediği)

Sadece bir sahnede sesler üst üste binmiştir. Kadınların el değirmeninde bulgur çevirirken mani söylediği sahnede aynı maniyi üst ses de seslendirir. Karşlıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* belgeselindeki üst ses, Daver Atabey'in *Kaf Dağının Ardı Asya* sesine nazaran daha az konulur. Boşlukları müzik doldurur. Bir sahnede Karşlıoğlu'nun bizzat kendisi katılımcı gözlemci olarak yaşlı kadına “Siz kaç yıldan beri tandır kullanıyorsunuz, tandır başında neler anlatıyorsunuz?” gibi sorular yöneltmek “Ben de oradaydım” demektir. Tıpkı danışmanlık yapan etnograf gibi yönetmen de katılımcı gözlemci olarak belgeselde yer almıştır.

Karşlıoğlu, göstermek istediği sahnelerde parlaklığı yansıtmak için güçlü ana ışık kullanmıştır. Dört mevsimi yansıtan yönetmen birkaç sahne dışında (hab geleneğinin gece saatlere kadar devam ettiği ve çılbanın ateş yaktığı sahnede yer alır, dış mekânda gece çekiminde aydınlanmayı yansıtan sahneler de söz konusudur (**Bak. Görsel 4.18**) büyük oranda gündüz çekim yapılmıştır. Bazı sahnelerde ışık patlamaları

söz konusudur. Gece vakitte iç mekânda çekilmiş (**Görsel 4.19**) sahnelere de yer vermiştir. Bu sahneler gündüz sahnelerine nispeten azdır. Kapalı mekânda çekilen bu planlarda mum ışığı ya da gaz lambasından yararlanıldığı görülmektedir.



Görsel 4.18. Dış mekân ışık



Görsel 4.19. İç mekân ışık

Diegesis olarak ekranda küçük küçük öykü parçaları verilir ve bu parçaların hepsinin bağlandığı ortak payda olarak Fırat nehri vurgulanır. Öykülerin tamamı mekân ve zamanla ilişkili olarak bir şekilde su etrafında şekillenmektedir. Öykü girişlerinde aralara su yerleştirilir, âdeta Fırat Nehri, öyküleri tutkallayan bir işleve sahiptir.

Sekans/sahne konusunda Karslıoğlu çoğu sahnede olayı ya da ritüeli baştan sona nedenleri ve bağlamı içinde verir. Görselleri üst sesin açıklamaları destekler. Örneğin bir düğün sahnesine yer verirken olayı baştan sonra takip etmek mümkündür. M. Kutlu'nun da eleştirdiği popüler belgeselcilik anlayışından farklı olarak yönetmen, neyi nasıl göstereceği konusunda bilinçli adımlar atar. Geleneğin geçmiş ve bugün üzerinden değişim ve dönüşümü gözler önüne serer. Anlatıdaki ortak vurgu “kültürel değişim”dir. Teknolojinin gelişimi ile geleneksel el sanatlarının ya da tarımdaki

makineleşmenin hızlı dönüşümü vurgulanır. Gerçek mekânların ve profesyonel olmayan oyuncuların kullanılması ise yeni gerçekçilik anlayışı ile uyumludur.

Karşlıoğlu genelde sağdan sola yatay eksenle pan kamera hareketi yanında aşağıdan yukarıya tilt kamera hareketini kullanmıştır. Çoğu zaman zoom hareketi ile uzaktaki nesneyi yakınlaştırma yoluna da başvurmuştur. Göz hizası, alt açı ve üst açıyı sık kullanmakla birlikte amors açı da denilen açı karşı açı tekniğini ve eğik açıyı neredeyse kullanmamıştır. Karşlıoğlu'nun 3. ve 4. bölümde yer verdiği temalar, plan sekans olarak ele alınabilir. Planlar bir araya gelerek sahneyi sahneler ise bir araya gelerek sekansı, sekanslar bir araya gelerek belgeseli meydana getirmektedir.

4.2.3. *Fırat'ın Türküsü* Belgeselinde Etnografik Unsurlar

Karşlıoğlu'nun belgesellerinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın içsel zaman anlayışında olduğu gibi geçmiş ve şimdiye buluşturmak isteyen zamansal bir bütünlük arayışı göze çarpar. Yönetmenin belgesellerindeki görsel veriler, sanayileşmeyle birlikte gelen makinelerden, yapılan barajlardan, ayrıca eski mesleklerden, zanaatlardan, el işçiliğinden ve değişen mekânlardan kesitler sunar. Bunların yanında kültür tarihine ait eserlerin görsel verilerinin aktarılmasıyla da içsel zamanın ritmik, süreklilik taşıyan biçimi çizgisel zamana karşı öne çıkartılır. Ertuğrul Karşlıoğlu'nun belgeselinde zamanın döngüselligi mevsimlerle anlaşılırken, insanlar doğanın ritmine ayak uydurur. Yörede, doğanın ritmi kentteki gibi hızlı akmaz, doğaya özgü bir sakinlik ve yavaşlık göze çarpar. *Fırat'ın Türküsü* (1991) belgeseli, Fırat Nehri boyunca oluşmuş kültürlerin yaşayışlarını, folklorik özelliklerini ve yöreye özgü mesleklerini tüm detaylarıyla aktaran kapsamlı bir çalışmadır. Bu belgeselde konusu olarak dikkat çeken hususlardan biri dericilik mesleği olurken, bir diğeri yeni yapılan barajlardır. Sanayi ve makineleşme ile geleneksel mesleklerin yirminci yüzyılın sonundaki muazzam dönüşümü ve bu dönüşümün kültüre etkisi, belgeselde iki tematik kavramla açığa çıkar. Bunlardan biri emek diğeri alın teri kavramıdır. Belgeselde geleneksel mesleklere ilişkin görsel etnografik veriler, dönemin ekonomik ve kültürel dönüşümünün nasıl yaşandığına dair ipuçları sunar (Tunç Subaşı, 2021: 340-359).

Fırat'ın Türküsü Belgeseli'nin 3. ve 4. bölümlerinde etnograf olarak yer alan M. Muhtar Kutlu'nun (bak. Görsel 4.20) bizzat kendisinin “koç katımı” ve “sünnet olan çocuğun koça bindirilmesi” sahne çekimlerinde ritüeli izleyenler arasında yer aldığı görülmektedir. Boynunda fotoğraf makinesi taşıması ve kılık kıyafeti ile (kot pantolon

giymesi) yerel katılımcılardan rahatlıkla ayrılabilmektedir. Bu sekans, etnoloğun etnografik belgeselde katılımcı gözlemci olarak yer aldığı bir kanıtı olarak yorumlanabilir. Ayrıca etnografin “Ben de oradaydım, ritüeli gördüm, ritüele katıldım” anlamına gelmesi açısından gerçekliğin kurgulandığını ortaya koymaktadır.



Görsel 4.20. *Fırat'ın Türküsünde* katılımcı gözlemci halk bilimci Dr. M. Muhtar Kutlu fotoğraf makinesi ile ritüeli seyrederken

Belgeselin ilk sahnesi Girlevik Şelalesi (**bak. Görsel 4.21**) ile başlar. İnsanın tabiat ve hayvanlarla ilişkisi Fırat suyu ile iç içe kurgulanır. Belgeseldeki sekanslar arası geçişlerde Fırat nehrine ait sahneler, âdeta bir şiirin nakarat dizesi gibi sürekli tekrarlanır.



Görsel 4.21. Girlevik Çağlayanı

Belgeselde üst sesin ilk cümlesi “su” ile başlar, görselde de akan suya yer verilir. Sonrasında belgesel boyunca yapılan karşılaştırma “teknolojinin güçlü makineleri ile el emeği alın teri” üzerinden örneklendirilir. Etnografik anlamda bu bilgi “halk tarımı ve teknoloji” (**bak. Görsel 4.22**) başlığı altında incelenebilir:

Ve damla çoğaldı, su oldu. Suyun türküsü, Erzincan yakınlarındaki... Girlevik çağlayanı yanında öfkeli bir çağlıtıya dönüşür. Öfkesi ancak karasuyun sularına

kavuşunca diner. Ve Karasu tanıktır zamanın unutmadıklarını. Girlevik Çağlayanının karasuyla buluştuğu yerin az ötesinde bir harman alanı. Çağdaş teknolojinin güçlü makineleriyle insan emeği ilginç bir iş birliğine girişmiş. Burada sapından kabuğundan ayırdıkları dermason fasulyesi. Belli ki insan gücünün yerini makine almakta yavaş yavaş. Birken iki, ikiye üçlenmekte makineler. Zaman değişmekte her yerde olduğu gibi (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.22. *Halk tarımı* geleneksel ve modern yöntemlerle fasulye hasadı

Teknoloji ve el işinin örneklendirildiği bir başka uygulama el sanatı ile ilgilidir. El sanatı bakır işçiliği ile makine işi bakırcılık usta çırak ilişkisi değişim ortaya konulur. Etnografik anlamda bu bilgi “el sanatı ve usta çırak ilişkisi” (**bak. Görsel 4.23**) odağında kaydedilebilir:

Zamanla değişmeyen şeyler de var Karasu’nun geçip geldiği ovalarda. Mehmet Öz bunlardan biri. Bakır süsleme sanatının son temsilcisi. Günlerce uğraşarak bir tek tepsiyi bezemek için. Zamanla gelen değişimin tipik örneklerinden biri Mehmet Öz’ün yetiştirdiği ustalar. Birer makine edinmişler, bir tür seri üretim yapmaktalar. Yüzlerce yıllık geleneğin paha biçilmez eserleri sıra işine dönüyor artık (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.23. *El sanatı* geleneksel ve modern yöntemlerle bakır işleme

Bir başka geleneksel ve etnografik eşya olarak çıkırıktan (**bak. Görsel 4.24**) bahsedilir. Aynı zamanda insan gücü ve emeği ile dokunan yöresel bir kıyafet olan

ehramdan (**bak. Görsel 4.25**) söz edilir. Bu tespit geleneksel aletler ve giyim-kuşam başlıkları altında ele alınabilir:

Zamanı çevirir gibi dönen çıkırık, olsa olsa bir direnişin simgesidir. Zamana direniş. Emek ve sabırla. Geleneğin temel taşıdır sanki sabır. Sınar insanı. Erzurum ve Erzincan yöresinin kışın sıcak, yazın serin tutan seyrek iplikli yün ehramları böyle dokunur işte. Derler ki ehramın böylesini makine dokuyamaz. Ya sık yapar dokusunu ya da çok seyrek. Ehramı ille de el tezgahında dokuyacaksın (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.24. Geleneksel alet çıkırık



Görsel 4.25. Geleneksel giysi ehram

Su etrafında tespit edilen bir başka uygulama ise çocukların olta ile balık tutmasıdır (**bak. Görsel 4.26**).

Ve Munzur suyu Tunceli önlerinde Pülümür'den gelen Harçık suyunu bekler. Murat suyuna karıştıkları güllerin özlemiyle Keban Baraj Gölü'ne ulaşırken bütün bunları görür teker teker. Munzur suyu kendi türküsünü söyleyerek akadursun. Tunceli dağları zamanı bekler gibidir. Hurilerden Hititlere, Urartulardan Selçuklulara ve Osmanlı'ya uzanan tarih zincirinin tüm halkları kendi serüvenini yaşamıştır bu dağlarda. İnsanoğlunun bu serüveni hâlâ sürüp gider. Bazen bir uzun yolun başında ya da sonunda, bazen bir oltanın ardında bazen de zamanın ötesinden gelen bir köprünün iki yakası arasında. Zamanı bekler gibi duran dağlar, zamanı aşıp günümüze ulaşan kimi haberlerin bekçisidir gerçekten (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.26. Olta ile balık tutan çocuklar

Halk inancı ve halk mimarisi olarak etnografik anlamda ele alınabilecek başka bir özellik olarak Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türklerine ait koçbaşı mezartaşlarına yer verilir (**bak. Görsel 4.27**). Aynı zamanda mezar taşları üzerindeki görseller mitik bağlamda yorumlanır:

Mazgirt'in Kale Köyü yakınlarındaki Urartu Kaya mezarları gibi. Urartu Kralı Russanın yazıtı, 2700 yıl öncesinden bir selam gibi direnir zamana. Urartulardan Mengücekoğullarına, Osmanlılardan günümüze ulaşan bir anıt. Pertek Kalesi, ıssız ve masum. Bugün Keban Barajı'nın suları ile çevrili Fırat'ın türküsünü dinliyor. Ve Asya ortalarından Anadolu'ya uzanan bir başka geleneğin gizemli anıtları. Koç başlı mezar taşları. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlerinin Anadolu'ya gelene kadar geçtikleri her yörede bıraktıkları bir iz. Belki de tarihin en büyük göçlerinden birinin kilometre taşları. Bu mezar taşlarının üzerine kazınmış kimi motifler, ölenle ilgili bilgiler veriyor bize. Kimliğini, cinsiyetini, mesleğini belirtiyor. Yiğidin kılıcı tabancası, kadının iğnesi, boyası. Bu gelenek gibi nice gelenekler hâlâ sürüyor Anadolu'da (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.27. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlere ait koç başlı mezartaşları

Koyun ve koç başlı mezartaşları sahnesinden canlı koyunların olduğu sahneye geçilmiştir. Koyun sürüleri ve göç sahnesi (**bak. Görsel 4.28**) hayvancılık geleneği ve halk takvimi belgeselde örneklendirilir:

Türkmen göçü hâlâ sürüyor. Bugün artık ovadan yaylaya, yayladan ovaya uzanan mevsimlik bir göçe dönüşmüş. Öyle bile olsa kendine özgü kurallarıyla göç geleneği hâlâ yaşıyor bu yörede. Hayvancılık yörenin en önemli geçim kaynağı. En gözde hayvansa koyunlar. Günlük yaşamı neredeyse koyunlar belirliyor (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.28. Koyun sürüleri ve göç

Hayvancılık ve yaylacılık geleneği konusunda teknolojik değişim örneklendirilir **(bak. Görsel 4.29)**. Koyunların feribotla Fırat Nehri'nden göç edilmesi sahnesine yer verilir:

Elazığ ve Tunceli illerinde yaşayan Şavaklı yarı göçerler, bugün yaylaya çıkarken, bugüne kadar hiç de alışık olmadıkları bir taşıtla sürdürüyorlar yolculuklarını. Keban Barajı Gölü'nü feribotla geçiyorlar. Yolculardan kimisi birinci mevkinin sefasını sürüyor, kimiye güverte de gidiyor. Ve su, su olup akmaya başlayalı görmediği şeylere tanık oluyor (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.29. Feribotla koyunların taşınması

Halk mimarisi konusunda örneklendirilen bir başka etnografik unsur ise keçi kılından dokunmuş çadırdır **(bak. Görsel 4.30)**: “Ve göçerler bir kalenin burçlarını andıran çadırlarıyla sarı çiçek yaylasındalar. Yaz burada geçecek. Keçi kılından dokunmuş, bin yıl boyunca. Anadolu'nun geleneksel mimarisine esin kaynağı olmuş kıl çadırlarla birlikte” (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.30. Şavak yarı göçerlerinin çadırları

Hayvancılık ve çoban konusu örneklendirilmektedir. Çoban, ıslık çalarak koyunları yönetir (**bak. Görsel 4.31**):

Çobanın çılgılığı koyunun keçinin dilince. Her ses ayrı bir anlam taşıyor. Sürüyü yönlendiriyor. Yörede çoban seslemesi ya da kışlama deniyor buna. Sürünün otlaktan dönüşüyle yepyeni bir canlılık başlıyor obada. Önce beri adı verilen düzene uygun olarak teker teker hayvanlar sağılacak (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.31. Çobanın koyunlarla iletişimi

Hap geleneği (**bak. Görsel 4.32**), yardımlaşma, halk mutfağı ve halk ekonomisi konusu örneklendirilir:

Sonra da buğusu üstünde taze süt süzülüp işlenecek. Biraz yağ, biraz peynir, biraz yoğurt. Sağılması biten koyun, kuytu bir köşe arıyor çöküp dinlenmek için. Süzülen süt, kalaylı bakır kaplarda toplanıyor. Kadın, erkek, çocuk, herkes bir ucundan tutuyor işlerin. Çok yönlü geleneksel bir ortaklık bu. Günlük süt her gün sırayla bir ailenin çadırında toplanıyor. Hab diye bilinen bu gelenek sayesinde işçilik kolaylığı sağlanıp zamandan kazanılarak verimlilik artmaktadır. Öte yandan obada üretilen peynirlerin yağların tümü aynı lezzette olur. Hab sırası gelen çadırda gece geç saatlere kadar sürüyor sütün işlenmesi. Kısa bir yemek molasından sonra yeniden işe koyulmak gerek. Yoğurdun torbada süzülmesi, peynirin mayalanması her şey el birliğiyle zamanında ve kıvamında yapılmalı. Sabah kuşluk vakti alıcısının eline ulaşan peynirler buradan hızla tüketiciye iletilmek üzere yola çıkarılır (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.32. Şavaklarda Hab geleneği

Kuzu tulumundan tereyağı çalkalamaya yarayan tuluk yapma (**bak. Görsel 4.33**), tuluku boyamak (**bak. Görsel 4.34**) için bitkilerden boya hazırlama geleneksel bilginin yansıtıldığı etnografik özellik olarak önemli bir kayıt olarak değerlendirilebilir.

Türkmenler tereyağını tulukla çalkaladıkları ayrandan elde ederler. Tuluk tabaklandıktan sonra özel olarak işlenen kuzu tulumundan yapılır. Geleneğe göre önce böğürtlen kökü ve elma kabuğu kaynatılarak boyası elde edilecek. Bir yandan da yörede sürdar ağacı diye bilinen bir ağacın kabukları dibekte dövülerek toz haline getirilecek. Tulum elde edilen boyanın içine yatırılırken üstüne sürdar ağacının tozu dökülecek. Bu özel karışım kıvılcık bir renk alana kadar tulumla yedirilecek. Göçerlerin dediğine göre bu işlemde geçirilmiş tuluğun tereyağına da ayranına da doyum olmaz (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.33. Koyunun derisinden tuluk yapımı



Görsel 4.34. Tulukun bitkilerden elde edilen tozla boyanması

İslamiyetten önceki Şamanizm ile İslami inanışların iç içe aktarıldığı ritüellerden “koç katımı” ve “sünnet” ritüeli (**bak. Görsel 4.35**) iç içe verilmektedir:

Fırat yöresinin yaylalarında binlerce yıllık Türkmen gelenekleri, töresi ve törenleriyle günümüzde de yaşıyor. Bunun en güzel örneklerinden biri, koç katımı. Koç katımı bir düğündür. Temel amacı, koyunların çetin kış ayları geçip baharda çimenlerin yeşerip kuzuların bakımının daha kolay olduğu bir mevsimde yavrulamasını sağlamaktır. O güne kadar sürüden ayrı tutulan koçlar koç katımı töreniyle ana sürüye katılırlar. Kökü Şamanizm’e kadar uzanan bu özel tören, uğur getirsin diye koçun sırtına bindirilen sünnet çocuğuyla İslamiyet’e aşılanıyordu. Özünde Asya’dan Avrupa’ya, Hint’ten Mısır’a, İskandinavya’dan Anadolu’ya, eski dünyanın her yanında kutlanan yeniden doğuş törenlerinin kendine özgü bir yorumu belirtildi. Bereketi bol olsun, uğur getirsin diye koçun sırtına bindirilen sünnet çocuğu indirildikten sonra sürüye katılıyor koç (*Fırat’ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.35. *Ritüel*, koç katımı esnasında koçların boyanması ve sünnet çocuğunun koça bindirilmesi

Etnografik özellik taşıyan bir başka uygulama ise mitik bir anlam da taşıyan ve bereketle ilişkilendirilen sırık ya da rakaço (**bak. Görsel 4.36**) adı verilen ve yetişkinlerin oynadığı oyundur:

Ve koç katımı şenliği başlıyor sırık oyunuyla. Tunceli'nin Yol Konak Köyü'nde görüntülediğimiz ve genel adı rakaço olan bu oyunda oyuncular oyunbaşının sopasından korunmazlarsa dayağa katlanmak zorunda. Ürün bereketini amaçlayan şenlikler biçimleri farklı farklı da olsa yeryüzünün her köşesinde yaşanan gelenek. Ve bir bereket şenliği olanca coşkusuyla sürerken Türkmen boylarının üretken bir anası ve oturur bin yıllık tezgahının başına (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.36. Bereket ritüeli sırık ya da rakaço oyunu

Geleneksel dokuma teknikleri (**bak. Görsel 4.37**) ve motifler halı ve kilimler (**bak. Görsel 4.38**) motifler üzerinden örneklendirilir:

Dokumanın her türlü düzden yapılı ya Türkmen oğlu Şavak Oymağı'nın kadınları tersinden dokur kilimi. Dokuduğu desene aynadan bakar. Düğümü gözünün gördüğü yerde atar. Derler ki Şavak kilimlerinin yüzlerce yıl eskimeden kalması bundandır. Gene derler ki Türkmen güzeli aynada kendi yüzüne baktığı gibi görür kilimin desenlerini. Şavak kilimleri onun için güzeldir. Bir başka rivayete göre ise Şavak kilimlerinin güzelliği Türkmen kızının yüreğinden gelir. Ne varsa ne yoksa yüreğinde hepsini bir bir dokuduğu kilimlere işlemiştir Türkmen güzeli. Her motifle bir öykü anlatmış, her çiçekle bir selam yollamıştır

kilim dilinden anlayanlara. Kimileri de küçücük bir ekleme yapar bütün bu söylenenleri (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.37. El sanatı, yün tiftiklenmesi ve halı dokurken aynanın kullanılması



Görsel 4.38. Halı dokuma geleneği ve halı motifleri

Kadın eliyle yapılan dokumalar, erkek eliyle işlenen taş işçiliği (**bak. Görsel 4.39**) ile mukayese edilir, fakat her ikisinin ortak özelliği olarak halıda da taşta da ortak ve kadim motiflerin kullanılması vurgulanır:

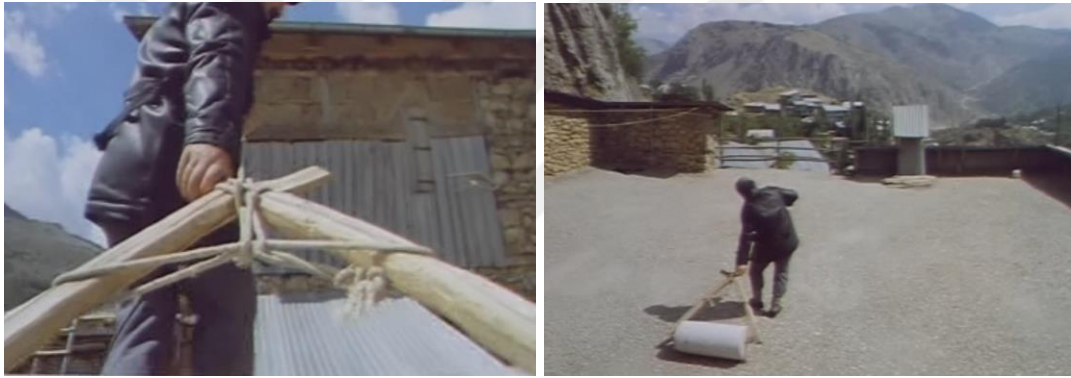
Onların dediğine göre de kadın elinin dokuduğu bunca güzelliği gören erkekler kıskançlıktan çatlayası olmuşlar. Tutup Şavak kilimlerindeki o güzelim desenlerin benzerini el mi güzel, bey mi güzel dercesine taşlara olmuşlar. Varın siz karar verin artık. Kilim mi güzel yoksa taş (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.39. Taş işçiliği ve geleneksel motifler

Geleneksel mimari kapsamında kaydedilen bir başka unsur ise damların daha sağlam olmasını sağlayan loğ tekniğidir (**bak. Görsel 4.40**) Etnografik nesneler etrafında etnografik teknikler üzerinde durulur:

Ve sular tanık oldu bütün bunlara. Zamanın unutmadıklarına. Aşılmaz gibi görünse de Munzur dağları yolunu bulup sürdürür sonsuz akışını Fırat. Kemaliye önlerine geldiğinde bir an durulur. Eğin dağlarını selamlar usulca. Belki de evler, ağaçlar arasına gizlenmiş kuş yuvaları gibidir. Geleneksel Anadolu mimarisinin belki de yaşayan en güzel örnekleri buradadır. Yukarı Fırat yöresinde zamanın gündönümü işte burada yaşanır. Kemaliye’de damlar tam olarak toprak değildir. Çakıllarla hazırlanmıştır. Özel bakım isteyen bu damlar, yörede lov adı verilen silindirlerle düzeltilip sertleştirilir. Yaz aylarında lov çekilip damın toprağı sertleştirildikçe direnci artar, ömrü uzar damın. Kışın ise karını küreğini temizlemek gerek. Sonsuz bir çaba hiç durmadan sürüp gider. Bir mimari geleneğin belki de en son temsilcileri olan evler, bütün görkemleriyle ayakta dururken, ev içlerinde başka başka geleneklerin uzantıları yaşanır (*Fırat’ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.40. Geleneksel bir yöntem dama loğ çekilmesi

Somut ve somut olmayan kültürel mirasın iç içe verildiğini örneklendiren bir başka sahne ise bulgur çekilirken bir yandan da kadınların türkü söylemesidir. Halı kilim dokurken ara verilip kadınlar tarafından el değirmeni ile bulgur çekilmesi (**bak. Görsel 4.41**) gündelik hayatın vazgeçilmez eylemi olarak sunulur. Yerli katılım sesinin duyulduğu nadir sahnelerden biridir.

İşte ünlü Eğin halısını dokuyan hünerli eller. Burada dokunan 500 ile 1200 düğümlü ince halılar. Anadolu halıcılık geleneğinde mavi atkılı Eğin halısının özel bir yeri var. Evde çekilen bulgurun tadı bir başka olur her zaman. Genç kızlar halı dokumaya ara verip bulgur çekmeye koyulmuşlar (*Fırat’ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.41. Halı dokuduktan sonra el değirmeninde buğday çeken kadınlar

Geleneksel bir ısınma yöntemi olan tandır ve etrafında oluşmuş kültür aktarılırken ilk kez yönetmen Ertuğrul Karslıoğlu'nun Emine Bibi'ye yönettiği sorularla sesi duyulur (**bak. Görsel 4.42**). “Nerede oturuyoruz? Buna ne denir?”, “Neyin içine koyuyorsunuz ateşi?”, “Siz kaç yıldan beri tandırı kuruyorsunuz?”, “Peki bu tandır başında neler anlatılırdı?”. Tüm bu sorular esasında tandır etrafındaki somut olmayan kültürel miras aktarımını da ortaya koymaktadır. Tandır etrafında (**bak. Görsel 4.43**) ailenin bir araya gelerek masal ya da hikâye anlatılması, türkü söylenmesi bu durumu örneklendirmektedir:

Ve işte başlangıcı göçebe boyların çadırlarına kadar uzanan bir başka gelenek, bir başka geleneksel yöntem. Göçebe boyların ekonomik ve etkin ısınma yöntemi. Kemaliye yöresinde günümüzde de yaşıyor. Ekibimiz bir akşam Apçalı Emine Bibi'nin konuğu oldu. Emine Bibi: Tandur denir. Tandura açarık. Donar gelirik, tandıra girer ısınırık. Bunun içinde ateş var diyorsunuz. Ateş var. Ateş baktık ki kaynar oldu, gömerük. Ateşi tagarı içine koruk. Torpaktan tagar yaparık. Evet, onun içine koyarık. Onun içine koyuyoruz, daha bir şey olmaz. Kaç yaşındayım? Doksan, doksan senedir ki yaparuk. Masal. Masal anlatılır. Söylerlerdi, biz de dinlerdik. Türküleri vardı, çığırırıldardı. Hikayat. Cahiller çığırırıldı. Biz de dinlerdik (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.42. Yönetmen Ertuğrul Karşlıoğlu'nun tandır başında Emine Bibi ile görüşmesi



Görsel 4.43. Tandır için tagarın hazırlanması

Isınmak için tandırın etrafında toplanan ev halkı arasında cinsiyete dayalı farklılığın olduğunu, yönetmen kanaviçe işleyen kadınla eli kalem tutan çocuğu (**bak. Görsel 4.44**) aynı planda vererek yansıtır.

Tandır, kış aylarında tüm ailenin çevresinde toplandığı mekandır. Aynı zamanda örf ve âdetlerin genç nesillere aktarıldığı kültürel sürekliliğin sağlandığı mekândır. Ve uzun kış gecelerinde, binlerce yıldır tandırın çevresinde böyle geçer hayat. Bir yandan geleneğin sıcaklığını günümüze aktaran tandır bir yanda ise karların göz kamaştıran beyazlığı. İşte Yukarı Fırat yöresinde kış aylarının değişmeyen iki simgesi (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.44. Tandır başında erkeğin kalem tutması kadının nakış işlemesi

Haziran ayında pınarın suyunun köye ulaşması için imece hazırlıklar **(bak. Görsel 4.45)** başlar. Burada etnografik olarak vurgulanan kavram “imece”dir:

Ve işte yöreye ilk yerleşen Oğuz boylarından günümüze çağılışı hiç eksilmeyen Kırkgöz Pınarı. Kırkgöz Pınarı dört köy ve on mahalleye hayat verir. Bir bakıma yöre halkı için hayat pınarıdır Kırkgöz. Hayatın ta kendisidir. Zaman kadar eski bir pınar Kırkgöz. Ve gene zaman kadar eski bir geleneği var yörenin. Her yıl haziran ayının üçüncü haftasında Toybelen ve Ergü Köylüleri Kırkgöz’ün yolunu tutar. Bahçelere su vermenin mevsimi gelmiştir. Önce arklar temizlenir, kanallar onarılır imeceyle. İmece Anadolu insanının kutsal bir geleneği. Gücü yerinde herkes bir ucundan tutar yapılacak işin. El birliğiyle, güç birliğiyle. Zamanın gün dönümünde bile yaşayan bir gelenek (*Fırat’ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.45. Kırkgöz Pınarının imece usûlle temizlenmesi

Su ve taş kültü ile ilgili vurgulanan aynı zamanda sözlü anlatımlardan efsane ile ilişkilendirilen kültürel öge ise “haztaş”ıdır **(bak. Görsel 4.46):**

Bir de efsanesi var Kırkgöz’ün. Derler ki, zamanın ötesinde bir zamanda iki köy arasında sürekli çekişmeler olmuş. Nedeni suyun bölüşümü. Hakça bir çözüm bulunamamış bir türlü. Senin hakkın benim hakkım diye kavgalar edilmiş, kanlar dökülmüş, canlar telef olmuş. Günlerden bir sabah, suyun bölüşüldüğü yere gelenler, kanalın orta yerinde bir kaya bulmuşlar. Kırkgöz’ün suyunu tamı tamına ikiye bölmekteymiş kaya. Ne bir damla eksik ne bir damla fazla. Suyun yarısı o yana, yarısı bu yana akar dururmuş o gün bugün. Adını haztaş koymuşlar bu taşın. Haztaş, Toybelen ve Ergü köylerine barış getirmiş (*Fırat’ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.46. Haztaşı

Su, taş kültü ve atalar kültünü bir arada verdiği örnek ise köylülerin haztaşı kurban kesmesidir (**bak. Görsel 4.47**):

İşte o günden sonra gelenek olmuş. İki köy halkı kanalların onarılıp temizlenmesi bittikten sonra hayat kaynağı olan su ve barış kaynağı olan haztaşı için kurban kesermiş. Suyu köylere bölen haztaşı, bahçelere bölense çılban. Kime ne zaman su verilecek, bu da çılbanın işi. Ve hayat sürer gider mevsimden mevsime. Fırat'ın tanıklığında (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.47. Haztaşı için kurban kesilmesi

Kültürel miras konusunda dikkat çeken örneklerden biri de geleneksel mimaridir. Kemaliye evleri hakkında hem görsel hem sözlü olarak bilgi verilir. Bu bilgi de etnografik olarak geleneksel halk mimarisi (**bak. Görsel 4.48**) çalışmaları için önemli bir kayıttır:

Yeşil'in bin bir tonu arasında Kemaliye evleri yer alır. Geleneksel Anadolu mimarisinin eşsiz örnekleri. Uzaktan seyredildiğinde, zamanı durduran gizemli güzelliğiyle bir düşler evrenine sürükleyip götürür insanı. Yakına gelip içine girdikçe birbirinden ilginç mimari çözümler çıkar ortaya. Geleneksel mimarinin doğal çevreyle uyumlu estetiği serili verir gözler önüne. Yöredeki 4 köy ve 10 mahallede 70-80 derece eğimli bir yamaç üzerinde kurulmuş olan 3-4 katlı konak yavrusu evlerle bahçe teraslarının yapımında 50 milyon metreküp taş kullanıldığı hesaplanmakta bugün. Evlerin en az iki kat olan ahşap

bölümlerindeyse 200 bin metreküp dolayında çam kereste kullanılmış. Ve vitraylı tepe pencereleriyle Kemaliye evleri zamanın gün dönümünde geleneğe sahip çıkmanın geleneği yaşatmanın simgesi gibidir. Bin yıllık bir mimari geleneğin zaman kadar yaşlı ustaları, zamanın gün dönümünde olanca güzelliğiyle geleneği yaşatıyorlar (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.48. Kemaliye Halk Mimarisi

Geleneğin aktarılmasında en önemli dinamiğin usta çırak ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. Burada etnografik anlamda vurgulanan geleneksel el sanatı olan taş işçiliği (**bak. Görsel 4.49**) ve yemenicilik (**bak. Görsel 4.50**):

Ustadan çırağa sürüyor gelenek, yaşadığımız güne direniyor. Bir yanda taşla biçim veren usta eller, az ötede derinin çehresini değiştiriyor (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.49. Taştan ev yapan ustalar

Ayakkabıcı Nurettin Usta, Eğin'deki Yemeniciler çarşısında bu zanaatı sürdürmekte direnen 3-5 kişiden biri. 45 yıldır bu işi yapıyor. Bir zamanlar 17 dabakhanenin ürettiği sonsuz sayıda deriyi işleyen 100'ün üzerinde usta çalışmış bu çarşıda. Zamanın gün dönümünde bu ustaların el emeği zennelerin yerini seri üretim pabuçlar almış. Şimdi elindeki eğin zennesini işlerken o eski günleri düşünüyor olmalı Nurettin Usta (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.50. Yemeni ustası Nurettin Usta

Geleneğin aktarılmasında bir başka kadim el sanatı demircilik konusu örneklendirilir. Demircilik (**bak. Görsel 4.51**) sonrasında demirden yapılmış kapı tokmaklarına (**bak. Görsel 4.52**), kapı tokmakları ise toplumsal cinsiyet rollerine bağlanır: “Eğin’de zamanın gün dönümüne direnen bir başka usta da sokağı var kendi yok olmuş demirciler sokağında. Bugün 80 yaşında olan Demirci Mustafa Usta, bu zanaatın Eğin’deki son temsilcisi” (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.51. Demirci Mustafa Usta

Tarım aletlerinden kapı tokmağına bin bir güzellik üretiyor. Kapı tokmağı başlı başına bir kültür Kemaliye’de. Çift kanatlı avlu kapısının üstündeki tokmalardan biri kadın, öteki erkek konuklar için. Erkeklerin büyükçe olan tokmağı, daha tok bir ses çıkarıyor. Kolayca anlıyor ev sahibi erkek mi yoksa kadın mı olduğunu. Geleneksel mimarinin son ustası da yitip gitse zamanın gün dönümünde, yaratılmış bu güzellikler kuşaklar boyu ayakta duracak (*Fırat’ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.52. Geleneksel mimaride kapı tokmakları

Misafir ağırlama (**bak. Görsel 4.53**) ve komşuluk geleneği (**bak. Görsel 4.54**) ele alınan konulardandır:

Yeter ki odalarında, sofralarında neşeli kahkahalarıyla çocuklar, güleç yüzlü kadınlar, yiğit erkekler eksik olmasın. Yeter ki ahşabın demirle bütünlenen güzelliği, resimler, aynalar, çiçeklikleri ve lambalıkları süsleyen işlemeli örtülerle yeni bir boyut, yeni bir canlılık kazansın. Sarı Çiçek Yaylası’na çıkanların konaklama yeri Sıra Konak Köyü (*Fırat’ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.53. Misafirlik kültürü ve kahve



Görsel 4.54. Kapı önü komşuluk kültürü

Özellikle kadınların gece vakti el değirmeni ile bulgur çekerken sohbet ettiği, maniler söylediği örneklendirilir. Yerli katılımı olarak mani söyleyen kadınların sesi **(bak. Görsel 4.55)** duyulurken daha sonra üst ses kadınların söylediği bu maniyi kendisi seslendirir ve kadınların sesi silikleşir. Bu durum etnografik belgesel açısından Muhtar Kutlu'nun da eleştirdiği bir durumdur, zira Kutlu bizzat geleneğin temsilcilerinin konuşmasını savunur. Ayrıca etnografik belgeselde üst sesin yerli katılımcıya göre daha az konuşması gerektiğini dile getirir. Burada kadının yerel ağız özellikleriyle söylediği manide kendi sesini duymak daha etkili olabilirdi. Daver Atabey'in belgeselinde doğal ortamda söylenen türkü, ilahi, ağıt gibi sözlü anlatımlara müdahale edilmezken Ertuğrul Karslıoğlu'nun burada müdahale ettiği görülmektedir:

Evler burada da özenle korunuyor, bütün bir kış boş kalmalarına rağmen. Yaz, Kemaliye'de hasretin sonudur. Sıra konaklılar uzun ayrılıklarını gündüz sohbetlerle, geceleri ise manilerle gidermeye çalışırken, böylece geleneği yaşatmayı da ihmal etmiyorlar.

Akçağ dağını düze dönderme.

Yakıp yüreğimi köze dönderme.

Yazmışsın ki yaz bahara geleceğim
Yazbahar ayını güze dönderme

Koçana söyleyim bu yıl akmasın
Akıp akıp yüreğimi yakmasın
Benden selam söyleyin nazlı yârime
Bu yıl gelmiycem yoluma bakmasın (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.55. Akşam vakti el değirmeni kullanan kadınların mani türkü söyleyerek eğlenmesi

Halk mimarisinde koruma tekniği olarak “ahşabın çinko ile” (**bak. Görsel 4.56**) birleştirilmesinden bahsedilir:

Yeşilyurt köyüde yılın 10 ayı neredeyse boş. Ne var ki Eğinli, güzellikleri korumanın çaresini bulmuş kendi coğrafyasında. Yeşilyurtlular da kimseden yardım görmeden ahşabı çinkonun koruması altına almış. Böylece bağışlatmışlar her yıl 10 ay süren yoklukları. Bu konaklar mı selam durmuş Fırat'ın sularına yoksa Fırat mı selam yolluyor onlara belli değil (*Fırat'ın Türküsü*, 1991).



Görsel 4.56. Halk mimarisinde çinko

Halk mutfağı kapsamında değerlendirilen ve kadınların imece usulle yaptıkları pestil ya da orcik adı verilen cevizli sucukların yapılışından (**bak. Görsel 4.57**) bahsedilir:

Bilinen o ki bu yöresinde Fırat'ın doğayla insan güzellikler yaratmak için sözleşmiş, el birliği etmiş. Dağı tepesi, saksısı çiçeği, kadını erkeği, yaşlısı genciyle Başpınar Köyü bunun yaşayan kanıtı. Fırat'ın suları bütün bunları görmüş, sonsuz belleğinde biriktirmiş. Gelin şimdi geleneğin bir başka boyutunu izleyelim. Üzümlle duttan, pestil ve yörede orcik denen cevizli sucuk yapımını görelim. Başpınarlılar köylerini on aylık yalnızlığa terk edip kente döndüklerinde hısım akrabaya armağan edecekler. O yıl gelemeyen ama sıla özlemini dolu dolu yaşayanlara küçük bir sıla armağanı. Bu da bir başka gelenek. Köye gitmişsen kente oraların havasını yaşatacak, yüreklerdeki özlem fırtınasını bir parçacık da olsa dindirecek bir şeylerle dönmek gerek. İçi cız etsin o yıl gelmeyenlerin. Dağların ve Fırat'ın özlemi düşün yüreklerine. Seneye onlar da mutlaka gelsin. Öyle bir özlem ki bu sıla özlemi, söze döküp anlatmak olanaksız (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.57. Halk mutfağı, evin bahçesinde cevizli sucuk (orcik) yapımı

Etnografik olarak Karşlıoğlu'nun üzerinde durduğu bir diğer öge ise halk müziği ve çalgı aletleridir:

Bunu anlatsa anlatsa, en iyi Mustafa Özgül'ün klarnetinden dökülen sestene anlatabilir. Gelin bir yol kulak verelim.

Kurban olam gözlerinin içine.

Ayrı düştüm, o gidiyor gücüm.

Ela gözlerini sevdiğim yârim,

Sıgmadın mı bir Eğin'in içine?

Yürek böyle duymuş, Ozan böyle söylemiş, Demek ki Eğinlinin yazgısı, Eğinden ayrı düşmüş.

Kemaliye'nin sandık boğazındaki karanlık dere kanyonu, Anadolu'nun en büyük kanyonlarından.

Yine “değişmeyen yöntemle” devam ettiği vurgulanan bir başka eylem ise değirmen etrafında oluşmuş kültürdür. Burada da kadın ve erkeklerin birlikte iş bölümü ile görev aldıkları görülmektedir:

Kendini bir anda zamanın sonsuzluğu içinde yitip gitmiş gibi görüyor insan. Suyun gücü, Kadıgölü yakınlarındaki değirmenden insanoğlunun denetimine girer birden. Bir değirmene hayat verir. Buğdayı una, dövmeğe, bulgura dönüştürme. Bin yıldır değişmeyen bir yöntemle. Zamanın pandülü gibi durmadan döner değirmenin taşları (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).

İmece geleneğinin yansıtıldığı bir başka plan sekans ise değirmendir. Kadın ve erkeğin birlikte iş bölümü yaptığı değirmenin nasıl çalıştığı suyun hikâyesi ile birleştirilir (**bak. Görsel 4.58**).



Görsel 4.58. Halk mimarisi değirmen ve değirmende un yapımı

Çılbanların güz mevsiminde suya yol vermede kullandığı kürekle birlikte yazın bittiğini de duyurdukları ateş yakmaları, su etrafında haztaşına kesilen kurbanla başlayan ritüelin ateş kültürüyle (**bak. Görsel 4.59**) sonlandırıldığını ortaya koyar:

Suyun inanılmaz gücüyle. Eylülün üçüncü haftası geldiğinde bir kapı açılır zamanın gündönümünde. Eğin bağlarında sulama mevsimi sona ermiş çılbanların görevi tamamlanmıştır. Bunun duyurusu ateşle yapılır. Bir anlamda suyun günlüğünü ateşle yazmaktır bu. 21 Eylül günü sona ererken Toybelen köyünün ardındaki yüksek kayanın tepesinde kocaman bir ateş yapılır. Çılbanın yaz boyu suya yol vermede kullandığı küreğin sapı ateşe atılır. İşte böyle gelir Kemaliyede yazın sonu. Türkülerle, manilerle ve kocaman bir ateşle kutlanır. Haztaşından kurbanla başlatılan yaz, geceyi bölen alevlerle noktanır. Güz, mutluluklara açılan bir kapıdır (*Fırat'ın Türküsü, 1991*).



Görsel 4.59. Yazın bitimi güzün başlamasının ateş yakılarak duyurulması, çılbanın küreğinin bu ateşte yakılması

Güz mevsimiyle ilişkili etnografik belgeselde yer verilen bir başka toplumsal uygulama ve ritüel, geçiş törenlerinden evliliklerdir (**bak. Görsel 4.60**). Burada kadın ve erkeklerin giydikleri geleneksel kıyafetler etnografik olarak vurgulanırken kadınların yüzlerini örtmeleri Şamanizm ile ilişkilendirilir, nazar inancı ile açıklanır. Davul ve zurna geleneksel çalgı aletleri olarak kaydedilir. Düğünde vurgulanan bir başka gelenek ise halk danslarıdır:

Kemaliye yöresinde düğünler genellikle güzün yapılır. Sandıklarda böyle günleri bekleyen rengarenk mantın çarşaflara bürünmüş bal kızlar önde, dal delikanlılar arkada, göz alıcı, gönül okşayıcı bir düğün alayı karşınıza çıkıverir birden. İşte böylesi düğünlerden birine Kemaliye'nin Kutluca Köyü'nde tanık olduk. Genç kızların peçeli çarşaflara bürünmesinde tek amaç, yol boyu gelini gözlerden saklayıp, nazardan korumak. Gelenek böyle. Düğün evinin önünde çarşaflar sıyrılacak, kaçı göçü olmayan bir düğün şenliği başlayacak. Köyün yerleşik nüfusu 50 kişi. Bu sayı yaz aylarında 300'ü buluyor. Ama düğün töreni için Anadolu'nun öte ucundan ta İstanbul'dan gelenlerin sayısı en az 500 kişi. Hepsinin de tek amacı geleneği, göreneği yaşatmak. Geleneksel olanı usulünce ve doyasıya yaşamak. Bu belki de Kemaliyelilerin en büyük özelliği. Gün dönümünde bile olsa, zamanın Kemaliye'deki kapısını dünden bugüne, bugünden yarına açık tutmak (*Fırat'ın Türküsi, 1991*).



Görsel 4.60. Eğin'de güz düğünü geleneksel kıyafetler ve halk oyunları

Somut olmayan kültürel mirasın kapsamına giren “sözlü anlatımlar, toplumsal uygulama ve ritüeller, doğa ve evrenle ilgili uygulamalar, gösteri sanatları ve el sanatları”nın tamamının *Fırat'ın Türküsü* (1991) belgeselinde örnekendirildiği söylenebilir. Mani, türkü, haztaşı efsanesi, tandır başında masal ve hikâye anlatıldığı bilgisi sözlü anlatımları; düğün, sünnet, koç katımı, kurban ise toplumsal uygulama ve ritüelleri; nazar değmesin diye gelinin yüzünün örtülmesi, çılbanın ateşin hakkı için küreği yakması ve yemek hazırlıkları doğa ve evrenle ilgili uygulamaları; geleneksel bakır işlemeciliği, halı dokuma, ehram dokuma, yün eğirme, yemeni, taş işçiliği, demircilik ise el sanatlarını; oyunlar ve danslar gösteri sanatlarını örnekendirir. Ayrıca üst sesin geleneklerin korunması ve geleceğe aktarılması yönündeki söylemi, kültürel

mirasın aktarılmasında ustaların ya da uygulayıcıların öneminin vurgulanması somut olmayan kültürel miras kadroları ile de uyumludur.

Etnografik açıdan *Fırat'ın Türküsü*, “halk tarımı, halk mimarisi, halk eğlenceleri, halk oyunları, halk mutfağı, el sanatları, halk takvimi, halk giysisi, halk inançları” gibi pek çok konuda, halk bilimi kadrolarıyla da ilişkilidir.

Belgeselde geleneğin temsilcileri olarak adı geçen kişiler şunlardır: Bakır süsleme ustası Mehmet Öz, demirci Mustafa Usta, yemeni ustası Nurettin usta, klarnet ustası Mustafa Özgül, masal anlatıcısı Emine Bibi’dir. Etnografik öge olarak geleneğin taşıyıcısı olan usta ve anlatıcıların etrafında anlatı yapısı oluşturulmuştur. İlgili sekanslarda geleneğin aktarıcılarının yüz ifadeleri, mesleği icra ettikleri bağlam, mesleğini icra etme biçimi, çırakları, kullandıkları malzemeler ve ürünleri detaylı bir şekilde sunulur.

Ertuğrul Karşlıoğlu, etnografik belgeseli kurgularken özellikle üzerinde durmak istediği konu “kültürel değişim ve dönüşüm”dür. Geleneksel olanın yerini modern olanın almasını peş peşe vererek bu fikrini destekleyici şekilde gözler önüne serer. Örneğin geleneksel yöntemlerle bakır işlemesi yapan Mehmet Öz’ü gösterdikten sonra aynı zamanda onun çıraklarının teknolojik aletler yardımıyla nasıl bakır işçiliği yaptığını gösterir. Bu durum, fasulye hasadının yapıldığı sekansta da söz konusudur. Hem geleneksel hem modern yöntemle hasadın yapıldığı vurgulanır.

Belgeselde arka fonda Müjdat Akgül’ün müziği yanında belgesel çekimlerinde doğal olarak elde edilen şu sesler de yer almaktadır: Fasulyeleri ayıklayan geleneksel aletler ve makinenin sesi, yün eğiren çıkırığın sesi, kapı tokmağının sesi, değirmen taşının sesi, süt sağma esnasında çıkan ses, davul, zurna ve klarnet sesi, suyun sesi, kuzuların koyunların meleme sesi, çobanın ıslığı, çobanın hayvanlarla iletişim kurmak için çıkardığı özel sesler, feribotun sesi. Yönetmenin doğal seslere yer vermesi halk müziğini örneklendirmesi açısından etnografik bir tercihtir. Yerli katılımcıların sesi çok az sahnede geçer. Bir sahnede yönetmen Ertuğrul Karşlıoğlu ile Emine Bibi diyalogu yer alır. Bir başka sahnede ise kadınların bulgur öğütürken mani söyledikleri duyulur, fakat bu manileri söyleyen kadınların sesi eril üst sesin manileri tekrar etmesiyle bastırılmış olur.

Karşlıoğlu tabiatı betimlerken sıklıkla kişileştirme sanatına başvurur. Suyun öfkesi, karasu tanık, suyun türküsü gibi. Yönetmenin başvurduğu bir başka anlatım ise

ad aktarması (mecaz-ı mürsel) olarak karşımıza çıkmaktadır. Parça bütün ilişkisi kapsamında verilen bir plan ile sahne ya da sekans kastedilir. Örneğin suda akan kırmızı renk anlatının parçası, onun işaret ettiği bütün ise kurban sahnesidir.

Üst seste “tanık olma, zamanın unutmadıkları, yüzlerce yıllık gelenek” gibi söylemler geçmiş ve bugünden geleceğe bırakılmak istenen bir mesaj niteliğindedir.

Karşlıoğlu özellikle tarım ve el sanatlarındaki tekno-kültürel değişimi el ürünü emek ile makine gücünü mukayese ederek sunar ve modern teknolojinin varlığını da yadsımadan geleneksel yöntemlerle yapılan el emeğinin yerini fabrikasyonun alamayacağını söyleyerek tarafını belli eder: *Belli ki insan gücünün yerini makine almakta yavaş yavaş. Birken iki, ikiyken üçlenmekte makineler. Zaman değişmekte her yerde olduğu gibi. Derler ki ehramın böylesini makine dokuyamaz. Ya sık yapar dokusunu ya da çok seyrek. Ehramı ille de el tezgahında dokuyacaksın (Fırat’ın Türküsü,1991)*. Ayrıca Karşlıoğlu’na göre “çıkırık, dokuma tezgâhı ve değirmen” geleneksel olanın aktarılmasını sağlayan araçlardır.

Karşlıoğlu suyun etrafındaki kültüre şekil verdiğini farklı örnek üzerinden ortaya koyar. Suyun bizzat teknolojiden etkilenmesini ise Keban Barajı üzerinden vurgular:

Ve Munzur suyu Tunceli önlerinde Pülümür’den gelen Harçık suyunu bekler. Murat suyuna karıştıkları güllerin özlemiyle Keban Baraj Gölü’ne ulaşırken bütün bunları görür teker teker. Bugün Keban Barajı’nın sularıya çevrili Fırat’ın türküsünü dinliyor. Elazığ ve Tunceli illerinde yaşayan Şavaklı yarı göçerler, bugün yaylaya çıkarken, bugüne kadar hiç de alışık olmadıkları bir taşıtla sürdürüyorlar yolculuklarını. Keban Barajı Gölü’nü feribotla geçiyorlar (*Fırat’ın Türküsü,1991*).

Şavakların feribotla koyunlarını taşıması bu teknolojik değişimi örneklendirmektedir. Karşlıoğlu bir başka kültür unsuru olan mezartaşlarına da yer verir. Akkoyunlulara ve Karakoyunlulara ait koçbaşı mezartaşları ve mezartaşları üzerindeki motifler hakkında bilgi verir. Taş işçiliği, ölüm inancı hakkında etnografik bilgi içeren bu mezar taşlarının yanında günümüz formlarında mermer mezar taşlarının varlığı da gösterilir. Motifler üzerinde sahneler birbirine bağlanması yönetmenin etnografik çekim üslubu olarak değerlendirilebilir. Örneğin sırasıyla çıkırıkla yün eğirme, tezgahta halı ve kilim dokuma eylemleri özneleriyle birlikte gösterildikten sonra sadece halı ve kilimlere odaklanılarak motifleri yakın planda çekilir. Kadınların elinden çıkan halı ve kilimlerdeki benzer motiflerin erkekler tarafından taşla işlenerek

uygulanarak yaşatıldığı, motiflerin mitik özelliklerinin hem kadın hem erkeklerin ellerinde sanata dönüştüğü ifade edilir.

Belgeselde vurgulanan bir başka değişim hayvancılık ve göçle ilgilidir. Yarı göçebe Şavakların göçü sırasında feribotun kullanılması bu durumu örneklendirmektedir.

Karlıoğlu, gelenek aktarıcısı olan kadın ve erkeklere ölçülü şekilde yer vermiş, toplumsal cinsiyet eşitliği kapsamında kadın ve erkeklerin ritüel ve uygulamaları iş bölümü ile paylaştığını vurgulamıştır. Kültürün aktarılması konusunda dikkat çeken bir başka husus, çocuklara hayatın her alanında aktif olarak yer verilmesidir. Okula giden, yün eğirirken yardım eden, koç katımı ritüelinde koça bindirilen, balık tutan, sokakta oynayan çocukların yetişkinlerle birlikte verilmesi kültürün aktarılması amacı taşımaktadır. Aynı sahnede dede-torun, nene-torun diyaloglarına yer vermesi geleneğin geleceğe aktarılmasına dair önemli bir mesajdır.

Etnografik anlamda yönetmenin vermek istediği bir başka kültürel unsur “imece”dir. “*İmece Anadolu insanının kutsal bir geleneği (Fırat’ın Türküsü,1991)*. İmeceyi gözler önüne serdiği ritüeller şunlardır: Hab geleneği (sütlerden peynir, süzme yoğurt elde etme vs.), koyunun derisinden tuluk hazırlanması ve tulukun bitkisel boya yardımıyla renklendirilmesi, el değirmeninde bulgur dövme, değirmende un öğütme, halı dokuma, yün eğirme, taş döverek bina yapma orcik (cevizli sucuk) hazırlama, çılban ile köylülerin su arklarını temizlemesi ve güz döneminde çılbanın küreğinin de yakıldığı bir ateş yakılması, kurban kesilmesi, koç katımı töreni, düğün hazırlıkları gibi uygulamaların tamamı o toplulukta yaşayan toplumların somut olmayan kültürel miras unsurlarıdır.

Yerel üretimin tüketime dönüşmesini halk ekonomisi kapsamında üst ses şu şekilde ifade eder: *Yoğurdun torbada süzülmesi, peynirin mayalanması her şey el birliğiyle zamanında ve kıvamında yapılmalı. Sabah kuşluk vakti alıcısının eline ulaşan peynirler buradan hızla tüketiciye iletilmek üzere yola çıkarılır (Fırat’ın Türküsü,1991)*.

Türklerin Şamanizmden gelen uygulamalarla İslamiyetten gelen inanışların iç içe geçerek senkretik bir yapı oluşturduğu şu sözlerle dile getirilir: *Kökü Şamanizm’e kadar uzanan bu özel tören, uğur getirsin diye koçun sırtına bindirilen sünnet çocuğuyla İslamiyet’e aşılanıyordu (Fırat’ın Türküsü, 1991)*. Haztaşına kurban

kesilmesi ve gelinlerin yüzlerinin nazar değmemesi için kapatılması Şamanizm ile ilgili inanışlardır. Mitik kökenli bir başka örnek ise bereket şenliği anlamı taşıyan rakaço da denilen sırık oyunudur. Halk eğlencesi olarak da bu uygulama etnografik açıdan önemlidir. Zira literatürdeki bilginin dışında oyunun görsel olarak nasıl oynandığının kaydedilmesi geleneğin aktarılması açısından etnografik belgeselin işlevini ortaya koymaktadır.

Yönetmen kültürün dönüşümünü ifade ederken geleneğin kaybolması ya da yok olması yönünce bir tavır takınmaz. Aksine geleneğin hâlâ yaşatıldığı yönünde vurgusu söz konusudur: *Fırat yöresinin yaylalarında binlerce yıllık Türkmen gelenekleri, töresi ve törenleriyle günümüzde de yaşıyor (Fırat'ın Türküsü,1991). Bin yıllık bir mimari geleneğin zaman kadar yaşlı ustaları, zamanın gün dönümünde olanca güzelliğiyle geleneği yaşıyorlar (Fırat'ın Türküsü,1991).*

Etnografik açıdan dikkat çeken bir başka unsur geleneksel bir tekniğin görsel olarak vurgulanmasıdır. Şavak Türkmen kadınları halılarını dokurken “ayna” tekniğini kullanmaktadır. Bir başka teknik damın toprağının sertleşmesi için uygulanan loğdur. Bütün bu geleneksel tekniklerin belgesel olarak kaydedilmesi kültürel aktarım açısından kayda değerdir.

Isınma yöntemi, tandır sistemi ve tandır etrafında oluşmuş kültür, yönetmen tarafından somut ve somut olmayan kültürel mirasın birlikte kurgulandığını ortaya koymaktadır. *Tandır, kış aylarında tüm ailenin çevresinde toplandığı mekandır. Aynı zamanda örf ve âdetlerin genç nesillere aktarıldığı kültürel sürekliliğin sağlandığı mekândır. Ve uzun kış gecelerinde, binlerce yıldır tandırın çevresinde böyle geçer hayat (Fırat'ın Türküsü, 1991).*

Anadolu geleneksel mimari Kemaliye evleri üzerinden örneklendirilirken yerleşik hayatın “öteki”si olan yarı göçerlerin kıl çadır yaşantısı da birlikte verilir. *Geleneksel mimarinin son ustası da yitip gitse zamanın gün dönümünde, yaratılmış bu güzellikler kuşaklar boyu ayakta duracak (Fırat'ın Türküsü,1991).*

Geçiş törenlerinden sünnet ve evlilik ritüeline yer verilen belgesel, toplumdaki kaçgöçü kapı tokmakları üzerinden örneklendirir: *Çift kanatlı avlu kapısının üstündeki tokmalardan biri kadın, öteki erkek konuklar için. Erkeklerin büyükçe olan tokmağa daha tok bir ses çıkarıyor (Fırat'ın Türküsü,1991).*

Loğ, tagar, tandır, orcik, koç katımı, tuluk, hab, çılban, sırık ya da rakaço gibi toplumsal uygulama ve ritüellere ait unsurlar, etnografik kayıt olarak önemlidir.

Fırat'ın Türküsü belgeselinde yönetmenin özellikle “su kültü, taş kültü, atalar kültü ve ateş kültü” üzerinde durmaktadır.

Su kültü, suyun kutsal kabul edildiği, saygı gösterildiği ve genellikle dinî ya da ritüel amaçlarla kullanılan inanç sistemlerini ve pratikleri ifade eder. Su, birçok kültürde ve dinde hayatın kaynağı, arındırıcı bir unsur ve ilahi bir varlıkla ilişkilendirilen bir sembol olarak görülür. Özellikle eski uygarlıklarda, suyun kutsallığına dair ritüeller ve ibadetler önemli yer tutmuştur. İslam’da abdest, suyun arındırıcı gücüne dayalıdır. Özellikle Türk mitolojisinde “Su İyesi” adı verilen su ruhlarına tapınılır, nehirler, göller ve denizler kutsal kabul edilirdi. Suyun kirletilmemesine ve gereksiz kullanılmamasına dikkat edilir.

Türk mitolojisinde ve eski Türk inanç sistemlerinde taş kültü, önemli bir yer tutar. Taş, özellikle doğayla iç içe yaşayan Türk toplumları için sadece bir doğal varlık değil, aynı zamanda kutsal ve manevi anlamlar taşıyan bir unsur olarak kabul edilmiştir. Türklerin animistik ve Şamanistik inançlarına göre taşlar, doğanın ruhlarını barındıran kutsal varlıklar olarak görülürdü. Bu nedenle, taş kültü birçok ritüel ve inanç sisteminde önemli rol oynamıştır. Türklerde taş kültü, hem atalara saygının hem de doğa ruhlarıyla iletişimin bir ifadesiydi. Taşlar, özellikle mezar başlarına dikilen balballar, doğada bulunan kutsal kaya ve dağlar, Şamanistik ritüellerde kullanılan taşlar gibi farklı şekillerde Türk toplumunun inançlarında ve sosyal yapısında önemli bir rol oynamıştır. Taşların kutsallığı ve doğa ile olan bağlantısı, Türklerin dünyayı anlama ve yorumlama biçimini etkilemiştir.

Türklerde “atalar kültü” ve “kurban” gelenekleri, Türklerin inanç sistemlerinde önemli bir yere sahiptir. Atalar kültü, atalara saygı gösterme ve onların ruhlarının korunmasını sağlama inancı etrafında şekillenirken, kurban ritüeli de hem atalar ruhuna hem de doğa güçlerine ve kutsal varlıklara bir bağlılık göstergesi olarak gerçekleştirilirdi. Türklerde atalar kültü ve kurban geleneği, toplumun manevi yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Atalara saygı ve onların ruhlarını memnun etmek için yapılan ritüeller, Türk toplumlarının manevi dünyasının önemli bir parçasıydı. Kurban ise ataların ruhlarına, doğa güçlerine ve tanrılara bir bağlılık ve şükran göstergesi olarak görülürdü. Hem atalar kültü hem de kurban ritüelleri, toplumun dinî

ve sosyal bağlarını güçlendiren önemli gelenekler olarak varlık göstermiştir. Bu minvalde *Fırat'ın Türküsü*'nde çılbanın ve köylülerin su arklarını küreklerle temizledikten sonra suyun yanında kurban kesmesi ve kurbanın kanının suya akması bu durumu örneklendirir.

Türk kültüründe “ateş kültü” önemli bir yer tutar ve tarih boyunca pek çok Türk topluluğunun inanç sistemlerinde ateş kutsal bir varlık olarak görülür. Türk mitolojisinde ve eski Türk geleneklerinde ateşin merkezde olduğu ritüel ve inançlar, hem manevi hem de toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Türk kültüründe ateş, sadece bir ısınma aracı değil, aynı zamanda arındırıcı ve koruyucu bir güç olarak kabul edilmiştir. Ocağın sönmemesi, aile düzeninin ve birliğin korunması anlamına gelir. Türkler göçebe bir yaşam sürdürdüklerinden ateşin hayatlarında hayati bir önemi vardır. Ateş, kötü ruhlardan korunmak ve tehlikelerden sakınmak için de kullanılırdı. *Fırat'ın Türküsü* belgeselinde ateş sahnesi, güz mevsiminin gelmesiyle artık su arkının kullanılmasına gerek kalmadığını ifade eden ve aynı zamanda çılbanın küreğinin işlevinin kalmadığı anlamına da gelen ateşin yakılması ve küreğin de bu ateşe atıldığı sahne ateş kültü ile ilgili mitik inanışı örneklendirmektedir. Muhtar Kutlu'nun akademik bilgi birikiminin Şamanizm ve bahsedilen kültürlerle yakından ilgili olduğu söylenebilir.

4.3. Daver Atabey ve *Kaf Dağının Ardı Asya (2021)* Belgeseli

1947 yılında Karabük'te doğan Daver Atabey, ilk ve orta öğrenimini Ankara, Balıkesir ve Los Angeles'ta tamamlar. Tiyatro öğrenimi görmek amacıyla ODTÜ Kimya Fakültesi'ni bırakarak, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Kürsüsünü bitirir. Bir yıl süreyle Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nde çalışan Atabey, askerlik hizmetini Ordu Foto Film Merkezi'nde tamamlar ve sonra 1975 yılında göreve başladığı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda kamera asistanı, kameraman, şef kameraman, baş kameraman olarak ve 1985 yılından itibaren de TRT Ankara Televizyonu Müdürlüğü ve TRT Yapım Koordinatörlüğü'nde yönetmen olarak çalışır. Atabey, 2012 yılında emekli olmuştur. Belgesel sinemaya katkılarından dolayı 2015 yılında Safranbolu Uluslararası Belgesel Film Festivalinde kendisine Onur Ödülü verildi. Belgin ile evli, Başak ve Burçin'in babası; İlm, İpek, Ata ve Elâ'nın dedesidir (URL4).

TRT bünyesinde önemli çalışmalara imza atan yönetmenlerden biri olan Daver Atabey, 1980'lerin ikinci yarısında belgesel yönetmenliğine başlar. Yönetmenin, 1986'da çektiği *Saray ve Tarih* adlı belgesel, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından, TV Belgesel dalında Yılın Televizyon Belgeseli seçilmiştir. Bursa yakınlarında Anadolu'daki mimarının en eski örneklerinden biri olan ve günümüzde yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Cumalıkızık Köyünü konu alan *Cumalıkızık, Orda Bir Köy Var Yakında* adlı belgesel Atabey'in önemli çalışmalarındandır. Bu çalışmasıyla Türkiye Millî Kültür Vakfı Televizyonda Millî Kültüre Hizmet Armağanı'nın sahibi olan Atabey, 2001 yılında *Kaf Dağının Ardı Asya* adlı belgesel diziyi gerçekleştirmiştir. Bu belgeselle 2002 yılında yapılan 3. Altın Safran Belgesel Film Festivali'nde profesyonel kategoride ikincilik ödülü ve yine aynı yıl Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi ödülleri televizyon dalında birincilik ödülü kazanan Atabey, yönetmenliğini yaptığı çok sayıda belgeselle TRT'nin en üretken yönetmenleri arasındadır (akt. Oktan, 2005: 61-62).

Yönetmen Filmografisi

Tohum ve Toprak - 1982 (3 x 40')

Hoca İle Üç Dakika - 1990 (30 x 3')

Müzedeki Şiir - 1991 (3 x 30')

Gölge Ustası - 2005 (60')

Para - 2006 (2 x 60')

Soykırımın İç Yüzü - 2007 Drama Bölümleri Yönetmeni (Yönetmen - Veysi Kayıran)

Bir Göçmen Kuştı O - 2008 - 2009 (3 x 45')

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Saray ve Tarih - 1986 (6 x 26')

İshakpaşa Sarayı - 1986 (26')

Cumalıkızık "Orda Bir Köy Var Yakında" - 1986 (26')

Klasik Sanatlarımız - 1987 (4 x 26')

Topkapı - 1987 (6 x 26')

Benim Denizcilerim - 1988 (4 x 26')

Orhun Kitabeleri - 1990 (30')

Ön Asya Türk Beylikleri - 1990 (3 x 30')

Atatürk - 1990 (60')

Alfabemiz - 1990 / Deniz Çubukçu ile (26')

Türk Fotograf Sanatı - 1991 / Ahmet Selim Sabuncu ile (6 x 26')

Ateş Adamları - 1992 / Ahmet Selim Sabuncu ile (4 x 30')

Galata Köprüsü - 1992 / Ahmet Selim Sabuncu ile (26')

Yabancı Ressamlar Gözü ile İstanbul - 1992 / Fikret Özkaya ile 1992 (3 x 26')

Bir Başka Zaman - 1992 / Fikret Özkaya ile 1992 (2 x 30')

Mavi Cami - 1992 (26')

Anadolu'da Düğün - 1992 (2 x 30')

Kapadokya - 1993 / 1994 / Ahmet Selim Sabuncu ile (4 x 30')

Giyim ve Moda - 1993 - 1994 / Ahmet Selim Sabuncu ile (6 x 30')

Orient / Pera - 1994 (26')

Türk Silahlı Kuvvetler Saati - 1994 - 1997 / Fikret Özkaya ile (18 x 30')

Mavi Tarlalar - 1996 / Daver Atabey, Fikret Özkaya ile (4 x 30')

İhlara Vadisi - 1996 / Ahmet Selim Sabuncu ile (2 x 30')

Bulgurdan Burger'e - 1997 (4 x 30')

Süleymaniye Camii - 1998 (26')

Gizli Kalmış Bir İstanbul Tarihi - 1997 - 1998 (13 x 30')

Portre: Çelik Gülersoy - 1998 (30')

Anadolu'da İnanç Merkezleri - 1998 (18 x 30')

Topkapı - 1999 (26')

Bizans'tan Arta Kalan - 2000 (30')

Lamas Kanyonu - 2000 / Girayhan Alpdoğan ile (4 x 30')

Hamsiname - 2000 / 2001 (26')

Selimiye Camii - 2001 (26')

Kaf Dağının Ardı Asya - 2001 (6 x 26')

Taş Plaktan: Arif Sami Toker - 2002 - 2003 / Şükran Bircan ile (28')

Taş Plaktan: Münir Nudettin Selçuk - 2002 - 2003 / Şükran Bircan ile (26')

Taş Plaktan: Selahattin Pınar - 2002 - 2003 / Şükran Bircan ile (28')

Taş Plaktan: Safiye Ayla - 2002 - 2003 / Şükran Bircan ile (26')

Taş Plaktan: Tamburi Cemil Bey - 2002 - 2003 / Şükran Bircan ile (30')

Taş Plaktan: Zeki Müren - 2002 - 2003 / Şükran Bircan ile (31')

Kapalıçarşı'nın Romanı - 2003 (26')

Kazancı Bedih - 2003 / Şükran Bircan ile (26')
Selanik - 2004 / Şükran Bircan ile (4 x 26')
Aman Adanalı - 2004 / Şükran Bircan ile (4 x 26')
Esvap - 2005 (26')
Bir Masal Dağı: Kaçkar - 2005 (26')
Atmaca - 2006 (26')
Göbeklitepe - 2007 (26')
Aziz Paul'un Yolunda - 2008 / Şükran Bircan ile (26')
Türkiye'nin Tanıkları - 2008 - 2009 / Yılmaz Yıldırım ile (52 x 5')
Türkiye'nin Tanıkları - 2010 / Yeliz Karakütük ile (13 x 5')
Seyahatname / Evliya Çelebi'nin İzinde - 2011 - 2012 (10 x 26')

Görüntü Yönetmeni Filmografisi

Obalar ve Atlar / Yönetmen: Tuncay Öztürk (45')
Sarı Naciye / Yönetmen: Tuncay Öztürk (60')
Sönmüş Ocak / Yönetmen: Okan Uysaler (60')
İzinli / Yönetmen: Okan Uysaler (60')
Parmak Damgası / Yönetmen: Okan Uysaler (6 x 45')

Katıldığı Festivaller ve Ödülleri

Saray ve Tarih

Türk Yazarlar Birliği, Yılın TV Belgesel Programı Ödülü 1986

Cumalıkızık "Orda Bir Köy Var Yakında"

Türkiye Millî Kültür Vakfı, Televizyonda Millî Kültüre Hizmet Armağanı 1987

Müzedeki Şiir

Türkiye Millî Kültür Vakfı, Televizyonda Millî Kültüre Hizmet Armağanı 1991

Anadolu'da İnanç Merkezleri (Sites of Faith in Anatolia)

First International Festival / Persia (Katılım) 2001

Kafdağının Ardı Asya : Asya'nın Gelinleri

3. Altın Safran Belgesel Festivali, Profesyonel Kategori, İkincilik Ödülü 2002

Kafdağı'nın Ardı Asya : Bozkır'ın Sesi

Türkiye Gazeteciler Cemiyeti, 26. Sedat Simavi Ödülleri, TV Dalı Ödülü. 2002

Bizans'tan Arta Kalan (What remained from Bysantium)

14. Rassegna Internazionale del Cinema Archeologico 2003 (Katılım) (URL4).

Atabey'in 2001 yılında çektiği *Kaf Dağının Ardı Asya*; "Bozkırın Sesi, Asyanın Gelinleri, Zamana Göçenler, Men Bahar Gızıyam, Anadolu Düğünleri, Göç Yolunun Yolcuları" adlı seri belgesel niteliğindeki bölümlerden oluşmaktadır. M. Muhtar Kutlu, bu belgesellerden *Zamana Göçenler* dışında diğerlerine danışmanlık ve metin yazarlığı yapmıştır. Belgesellerde Orta Asya ve Anadolu kültürleri aynı hikâyenin parçası olarak sunulmuştur. Örneğin *Asyanın Gelinleri* ile *Anadolu Düğünleri* bölümlerinde yönetmen, çekimleri farklı mekânlarda gerçekleşmiş olsa da kültürel benzerliklerin Türk topluluklarını birbirine yaklaştırdığını vurgular.

4.3.1. *Kaf Dağının Ardı Asya* ve Anlatı Yapısı

Daver Atabey'in 2001 yılında çektiği ve 6 bölümden oluşan *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselinin künyesi şu şekildedir:

Kaf Dağının Ardı Asya - 2001 (6 x 26')

Kaf Dağının Ardı Asya

Yapımcısı: Yılmaz Yıldırım

Yönetmeni: Daver Atabey

Yapım Yardımcısı: A.Didem Yılmaz Büyüктаşcı

Yönetmen Yardımcısı: A.Didem Yılmaz Büyüктаşcı

Kamera: Cemalettin İrken

Çetin Altunsoy

Egemen Baykal

Sesçi Atilla Arslan

Muharrem Çöp

Kurgu: Nuri Leblebici

Danışman: Doç. Dr. Muhtar Kutlu

Metin Yazarı: Doç. Dr. M. Muhtar Kutlu

Seslendiren: Sacit Onan

Özgün Müzik: İrfan Gürdal

Bölüm Sayısı Süresi 6x28'

Yayın Tarihi: 19.02.2002

Alt Tür: Kültür (URL3).

Altaylardan Azerbaycan'a, Kazakistan'dan Kırgızistan'a, Özbekistan'dan Türkmenistan'a, Karaçay-Çerkez'den Kabartay-Balkar Cumhuriyetlerine uzanan coğrafyada yok olmaya yüz tutmuş gelenekleri anlatan altı bölümlük belgesel dizidir.

1. Bölüm: “Bozkırın Sesi” başlıklı bu bölümde Türklerin anayurdu Orta Asya'da, Altay dağlarının eteklerinde doğan Türklerin, tarih öncesi kandaşlarının inanç sistemi olan Şamanizm anlatılmakta ve Şamanizm'in günlük hayata yansımalarına ve ritüellerine yer verilmektedir.
2. Bölüm: “Asya'nın Gelinleri” başlığını taşıyan bu bölüm; Türkmenistan, Karaçay-Çerkez Cumhuriyeti ve Azerbaycan'daki düğün ve evlilik geleneklerini anlatmaktadır.
3. Bölüm: “Zamana Göçenler” adını taşıyan bölüm; Manas destanı ile Kırgızistan'da başlayıp Hoca Ahmet Yesevi ile Kazakistan'da devam etmekte ve “Zamana Göçenlerin” zamandan göçmeyen öğretilerin anlatıldığı bölümde Hacı Bektaş Veli, Mevlana Celaleddin Rumi ve Yunus Emre'ye yer verilmektedir.
4. Bölüm “Men Bahar Gızıyam” başlıklı bölüm Karaçay-Çerkez Cumhuriyeti'nde, Abazaların ve Nogayların bolluk ve bereket kutlamaları ile Azerbaycan'daki Nevruz şenlikleri, Türk kültürünün en köklü, en renkli, bolluk ile bereketi simgeleyen törenleri konu edilmektedir.
5. Bölüm: “Anadolu Gelinleri”² başlığını taşımakta ve *Kaf Dağı'nın Küçük Asya* olarak nitelendirilen Anadolu tarafındaki düğünlere yer verilmekte, Elazığ, Safranbolu, İçel, Çorum ve Bafra'da gerçekleşen düğün törenleri ile ilginç gelebilecek âdetleri anlatılmaktadır.

² Anadolu Düğünlere ilgili kaynakta *Anadolu Gelinleri* olarak yazılmıştır.

6. Bölüm: “Göç Yolunun Yolcuları” Bir kültürün Asya’nın içlerinden kopup Anadolu’ya kadar yayılmasını sağlayan, göçebelikten yerleşik düzene kadar olan zaman dilimini anlatmaktadır (TRT Geçmişten Geleceğe: 728) (URL-3).

Her bölümde belli bir temaya odaklandığı anlaşılan Atabey, *Bozkırın Sesi*’nde Şamanizm kültürünü, *Anadolu Düğünleri*’nde Anadolu düğün âdetlerini, *Asyanın Gelinleri*’nde Asya düğünlerini, *Men Bahar Gızıyam*’da bahar bayramı Nevruz’u, *Zamana Göçenler*’de tarihî ve menkıbevi şahsiyetleri, *Göç Yolunun Yolcuları*’nda göçerlik temalarını ele almıştır. Kutlu’nun “Şamanizm, Nevruz, göçerlik” gibi konularda akademik çalışmalarının olması bu belgeseldeki temalarla da birebir uyumludur.

2001 yılında seri belgesel olarak çekilen *Kaf Dağının Ardı Asya* geleneksel anlatı yapısına sahiptir. Belgesellerde üst seslerle olay açıklanmakta röportajlara yer verilmemektedir. Seyirci, belgeselleri seyredirken orada bir katılımcı bir gözlemciymiş gibi bulunur.

Kaf Dağının Ardı Asya, etnografik ve açıklayıcı belgesel türünü örneklemektedir. Bölümler, tek bir kahraman ya da özne etrafında kurgulanmamıştır. Geleneğin bizzat kendisi özne olarak yer verilir, bu yönüyle belgeseller, Karşlıoğlu’nun *Fırat’ın Türküsü*’ne benzerlik gösterir. Üst sesin dillendirdiği “geleneğin peşinde”, “geleneğin sesi” ve “geleneğin kanıtları” şeklindeki nitelermeler, belgeselin öznesinin gelenek olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Kaf Dağının Ardı Asya, altı bölümden oluşan seri belgesellerin tamamı aynı jenerikle (**Görsel 4.61**) başlamakta ve kapanmaktadır. Bölümler yaklaşık 25 dakikadan oluşmaktadır.



Görsel 4.61. *Kaf Dağının Ardı Asya* Açılış ve Kapanış Jeneriği

Kaf Dağının Ardı Asya belgeseli altı bölümden oluşan seri belgesel niteliğini taşımaktadır. Tüm belgeseller aynı üslupla çekilmiştir. Üst sesin anlattığı, kurmaca bir anlatıya eşlik eden ve birebir ses ile görüntünün eşleştiği anlatı mevcuttur. Doğal çekimler söz konusudur. Olayı üst sesle anlatıp seyirciye detayları göstermesi geleneksel yapının özelliğidir. Ayrıca röportaj kullanılmaması yönüyle geleneksel yapı içerisinde değerlendirilebilir. Özellikle alışlagelen hayvan belgesellerinde sıklıkla kullanılan tekniğe çok benzemektedir. Bir başka ifade ile seyirci olayları görür, şahit olur, ama müdahale edemez. Çekim ekibinin de bir müdahalesi yok gibidir. Dışarıdan bir gözlemci olarak seyredilir. Jenerikte bu durum açıklanmaktadır. Belgeselde, seyirci “kamera göz” olarak olayların içine dâhil edilmek istenmiştir.

Belgeselde yer alan sesler şu şekilde sıralanabilir:

1. Üst ses, Tanrı sesi: Eril bir ses olup metin yazarının sözlerini seslendirir. Sözler edebî bir dille yani devrik cümleler ve şiirsel bir üslupla yazıldığı için, üst sesin tonlama ve vurgusu da bu şiirsel üsluba uygundur.
2. Yerli Katılımcıların çıkardığı sesler (sohbetler, gündelik konuşmalar, ilahiler, öğütlemeler, mani türküler)
3. Arka fondaki müzik, İrfan Gürdal’a aittir.
4. Tabiattan gelen doğal sesler.
5. Davul, zurna, saz, kopuz. *Bozkırın Sesi* belgeselinde erkek ve kadın şamanın söylediği ilahiler ve dombra sesi dikkat çeker. *Anadolu Düğünleri* belgeselinde ise özellikle davul, zurna gibi düğün eğlencelerine ait seslere yer verilmektedir.
6. Diogetik sesler

Belgeselde kurgu aşamasında kullanılan saz, kopuz, ney gibi müzik aletlerinin sesinin temayla uyumlu olarak anlatıyı güçlendirmek için kullanıldığı görülmektedir. Konuya uygun müziğin kullanılması anlatının kurgulanmasıyla ilgilidir. Belgeselin nasıl oluştuğu kabaca anlatı yapısı ile ilgilidir. Görsellerin metinle uyuşması gibi belgeseldeki doğal seslerle de metnin anlatısı arasında tabii bağ kurulmaya çalışılmıştır.

Belgeselin genel anlatı yapısı içerisinde müzik âdeta sahneler arasında nakarat işlevi görmektedir. Belgeselin ritmi üst ses, müzik, sohbet, üst ses, müzik, sohbet, üst ses gibi dengeli bir sıralama izlemektedir. Üst sesin konuşması, arka fonda müzik, yerli

katılımcıların konuşmaları ya da doğadan gelen sesler şeklinde anlatı sürekli yinelenmektedir. Üst sesin konuşması araya yerleştirilen müzik ve konuşmalarla sıklıkla bölünür. Bu yönüyle Atabey'in belgesel üslubunun Karşlıoğlu'ndan farklılık arz ettiği söylenebilir. Mukayese edilirse Atabey'de yerli katılımcıların daha fazla konuştuğu anlaşılmaktadır. Atabey'de de Karşlıoğlu'nda olduğu gibi üst sesin bazen yerli katılımcıların sesini bastırdığı görülmektedir. Bu durum, M. Kutlu'nun eleştirdiği bir yaklaşımdır. Kutlu, belgeselin asıl sahibi olarak gördüğü yerli katılımcıların daha fazla konuşması gerektiğini savunur.

Tanrı ses üst ses, hikâyeyi anlatır, fakat bu sesin sahibi belgeselde görülmemektedir. Bu üst ses, üçüncü şahıs dilini kullanmaktadır. O her şeyi görmekte, bütün hikâyeyi anlatmakta, örneğin düğünde olan biteni seyirciye anlatmaktadır. Üst ses, yukarıdan bakan bir kişi olarak ele alınabilir.

Belgeseldeki müzikler, dramatikliği arttırmak için kullanılmıştır. Müzikler tema ile uyumludur. Düğün ve şaman ayininde enstrümanlara müzik sesi eşlik eder. Belgeselde yer alan bilgiler, sadece bir sinemacının tek başına bilebileceği bilgiler değildir. Olaylar çekilmiş, görüntüler alınmış kurgu aşamasında metin yazımı gerçekleşmiştir. Görsellere uygun metin oluşturulmuştur. Görsel ve metnin anlatımın ritmi açısından hızlı olduğu söylenebilir. Altı bölümün ortak özelliği olarak başlangıçlarının genel planla çekildiği ve üst ses denilen tanrı bakış açısıyla kurgulandığı anlaşılmaktadır. Geniş plandan sonra hikâyenin bir başka ifadeyle odaklanılan geleneğin detayları anlatılır.

Atabey, anlatının yapısında özellikle yüz plan çekimlerinde belli bir cinsiyete ya da yaş aralığındaki kişilere odaklanmaz. Karşlıoğlu yüz planda yaşlı ve gelenek taşıyıcılarına odaklanırken Atabey'in yaşlı kadın ya da adam, çocuk, genç kız ya da delikanlı gibi her kesimden kişinin yüz planına yer verir. Yakın plan konusunda ise Atabey, Karşlıoğlu'na benzer yaklaşıma sahiptir. Atabey özellikle "elleri" ve "el sanatına ait motifleri, tasarımları" yakın plandan çekmeyi tercih eder.

Çizgisel bir anlatıya sahip belgesellerde, hikâye başından sonuna akmaktadır. Örneğin *Anadolu Düğünleri* bölümünde Elazığ düğünü damat hamamına kadar gösterildikten sonra bu sahneye ara verilir, bu kısımdan Mersin yörük düğününe oradan Bolu düğününe ve diğer illere geçiş yapılır. Sonrasında yönetmen Elazığ'da damadı hamamda bıraktığı sahneye geri dönüş yapar ve kaldığı yerden devam eder.

Yönetmen farklı farklı illerden örnek verdiği düğün geleneğini sunarken seyirciye tek bir düğün seyrediyormuş hissini verir. Burada da kişiler ya da mekân ön planda değildir, önemli olan düğün geleneği etrafında örüntülenen ritüellerdir.

Atabey, Karşıoğlu'nda olduğu gibi üst açığı (**bak. Görsel 62**) ya da alt açığı (**bak. Görsel 63**) yermek ya da övmek için değil, bilakis ritüelleri daha gerçekçi göstermek için kullanır. Yönetmen alt veya üst açılara ideolojik bir anlam yüklememiştir. Kullandığı açılarda sadece var olanı daha iyi çekebilmek, mekânı ve ritüeli daha net göstermek içindir. Örneğin halk oyun sahnesinde kamerayı hem alt hem üst açığa konumlandırmıştır. Yönetmen, halk oyunları ve dansları, aşık oyunu, damadın çatıdan testiye atması, Şamanizm ritüeli, keşkek dövme, yufka açma gibi birçok sahneyi alt ve üst açılarla çekmiştir.



Görsel 4.62. Üst açı-Anadolu Düğünleri



Görsel 4.63. Alt açı-Anadolu Düğünleri

Yönetmen, kullandığı dil ve sinematografi açısından herhangi bir yerin tarafı değildir. Tanrı sesinde zaman zaman manipüle söz konusu olabilir fakat burada örneğin Şamanizm'deki büyüler, inanışlar, kadınların durumları metinde ve seste, sinematografide de belli bir mesafe koymuş, seyirciye salt olanı anlatmaktadırlar. Bir başka ifadeyle manipülasyon söz konusu değildir. Seyirciyi yönlendirecek ve manipüle edecek bir yorumda bulunmuyorlar. Bu etik bağlamda olumlu bir değerlendirmedir. Örneğin müstehzi bir tavırla bu çağda hâlâ büyülerle uğraşıyorlar

gibi bakabilirdi ama öyle bakmıyor. İnanışlarını kaç yüzyıldan beri sürdürüyorlar şu türlü ritüelleri şeklinde bir üsluba sahiptir.

Gözlemci kamera kullanılmıştır. Çeken kişi görülmemektedir, röportaj tekniği kullanılmamıştır. Seyirci âdeta ordaymışçasına olan bitene şahit olmaktadır. Açıklayıcı belgesel, tanrı ses kullanılmıştır, fakat tanrı sesini manipüle etmeyen bir seslendirme söz konusudur. Kamera belli mesafede durmaktadır, kameranın varlığı hissedilmemektedir, belgeseldeki kişiler neredeyse hiç kamerayla göz göze gelmemektedir. Herhangi bir yargısal yaklaşım yoktur, olanı olduğu şekliyle anlatma söz konusudur. Yönetmen yorumu seyirciye bırakmaktadır.

Anlatı yapısı “açıklamalı belgesel, gözlemci ve üst ses kullanımı” şeklinde özetlenebilir. *Kaf Dağının Ardı Asya*’da deneysel ve katılımcılık söz konusu değildir. Genel olarak omuz kamera tercih edilmiş, büyük oranda yakın ve detay çekim açıları kullanılmıştır. Kadının duygularını kavrayabilmek için yakın plan kullanmış, gelinin baba evinden çıkarken ağlama sahnesini yakın plan verilmiş, fakat burada duygusal bir manipölasyon söz konusu değildir. Kamera ile birlikte seyirci görsellerdeki duyguları kavramaya çalışır yani kamera seyirciye ne iyi ne de kötü olduğunu anlatır.

Atabey, resim (bak. Görsel 4.64) ve fotoğraf (bak. Görsel 4. 65) gibi verileri de belgeselin kurgusu içerisinde kullanır. Örneğin *Bozkırın Sesi*’nde şaman ayininden bahsettiği bir sahnede eski dönemlere ait şaman kültürünün kadimliği renksiz fotoğraf ve resimlere yer verilerek desteklenir. Yönetmen eski ve renksiz fotoğraf ve eskiye ait resimlerden hareketle geçmiş bugüne getirir.



Görsel 4.64. Şamanizm ve resim



Görsel 4.65. Şamanizm ve fotoğraf

Daver Atabey, geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında ritüellerin gerçekleşme sırasında özellikle ebeveyn ve çocuk birlikteliğini (**bak. Görsel 4.66**) yansıtan görsellere sıklıkla yer verir. Görsellerdeki bu düşünceyi üst tanrı sesi de destekler. Bu durum geleneğin gelecek kuşağa aktarılacağı mesajını içerir. Bu yaklaşım, M. Kutlu'nun *Islık Dili* belgeselinde ifade ettiği çocuk ve ebeveyn birlikteliği fikriyle de örtüşmektedir.



Görsel 4.66. Anne ve çocuğun ritüeli birlikte seyretmesi

4.3.2. *Kaf Dağının Ardı Asya* ve Sinematografi

Jenerik açılış ve kapanış şeklinde altı bölümden alınan görsellerin üst üste gelmesi, müzik ve doğal seslerin eşlik etmesi şeklinde kurgulanmıştır.

Altı bölümde de tercih edilen ölçekler, kamera çerçevesi aynıdır. Aynı üst ses konuşmaktadır. Metnin dili, üslubu *Zamana Göçenler* hariç hepsinde aynıdır. Kutlu, *Zamana Göçenler*'in metin yazarı değildir. Bu belgesellerde hikâye tek bir özne etrafında şekillenmemektedir. Özne geleneğin bizzat kendisidir. Başrolde gelenek vardır. Yönetmen, geleneği anlatmak için âdeta yerli katılımcıları oyuncu olarak kullanmıştır. Ritüel ve gelenek anlatının öznesidir. Yönetmen geleneği, sinematografinin imkânlarını kullanarak anlatmaktadır. Burada yönetmenin bir şey

öğretme ya da yönlendirme kaygısı yoktur. “Bu şekilde gelenekler var, bunları kayıt altına alıyoruz, belgeliyoruz” algısı söz konusudur. Unutulmaya yüz tutan gelenekleri kayıt altına alarak yok olma tehlikesinden kurtarma çabası üst sesin dilinde dikkat çekmektedir.

Anlatı kendini geçmişle bugün arasında kronolojik bir zamanda ve belli bir mekânda gösterir. Atabey, kurgu tekniği olarak dissolve bir başka ifade ile kararma (**bak. Görsel 4.67**) geçiş tekniğini çok fazla kullanmıştır. Bu teknik, görüntünün üst üste bindirilip birinin yavaş yavaş ekrandan silinerek ayrılması olarak ifade edilebilir. Geçişlerde dissolve geçişin kullanılması yönetmenin seri belgesellerin tamamında tercih ettiği bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle jenerikte, altı belgeselden aldığı görselleri dissolve denilen karartma ve kaybolma geçişiyle aktarır. Geçme teknikleri anlatı yapısında, geçişi yumuşatmak için yapılmıştır. Teknik olarak bindirme üst üste görsel geçişi sıklıkla tercih edilmiştir.



Görsel 4.67. Bindirme karartma tekniği ile geçiş (Jenerik)

Atabey, sahneler arasında geçişte kademeli geçiş tekniğini kullanır ve 180 derece kuralına uyar. Örneğin bir kazan kaynatmayı gördüğümüzde bir sahnede önce geniş plan, sonra yakın plan ve sonrasında detay plan kullanılmaktadır ya da tam tersi parçadan bütüne gitmektedir. Bu bazen genelden detaya inme bazen de detaydan genele çıkmakta şeklindedir. Atabey çekimlerde zoom out tekniğini daha sık kullanır. Önce detay plana yer verir, seyirci anlamlandıramadığı bir parçayı görür. Sonra yakın plan, orta ve geniş plan olarak bağlam ve ritüel bütünlükçü olarak gösterilir.

Yönetmen, kamera hareketi zoom out ve zoom in tekniklerinin sıkça kullanılır. Bu durum belgeselin çekildiği 2001’lerde karşımıza sıkça çıkan bir durumken günümüzde bu tekniğin çok fazla kullanılmadığı görülmektedir.

Kamera, gözlemci kameradır. Kamera olarak hem sabit hem omuz çekimlerden yararlanılmıştır. Yönetmen bütün bölümlerde benzer çekim açılarını kullanmıştır.

Görüntü tercihleri yakın plan ve detay planlardan oluşmaktadır. Belgeselde başlangıçta sabit kamera ile başlamaktadır. Atabey, sabit kamera ile geniş planları doğa çekimlerini, sağdan sola ve soldan sağa *tilt* 180 derece pan tekniğini kullanmıştır. Ayrıca yukarıdan aşağıya aşağıdan yukarıya denilen kamera hareketini sıkça kullanmıştır. Atabey'in en sık kullandığı açılardan biri de göz hizasıdır (**bak. Görsel 4.68**). Göz hizası anlatının gerçekliği konusunda seyircide inandırıcılık uyandırır.



Görsel 4.68. Göz Hizası Çekim-Anadolu Düğünleri

Daver Atabey'in kullandığı bir başka açı ise çerçeveleme (**bak. Görsel 4.69**) tekniğidir. Çekmek istediği planı, pencere arkasından ya da çadır kapısını çerçeve yaparak planlar.



Görsel 4.69. Çerçeve plan-Anadolu Düğünleri

Atabey, belgesellerde konunun geçtiği bağlamı geniş planla (**bak. Görsel 4.70**) çeker. Burada belgeselin hangi mevsimde çekildiği, coğrafyanın bitki örtüsünün ne olduğu ve halk mimari (ev, çadır vs.) hakkında bilgi edinilir. Atabey'in geniş plana çok sık yer vermediği söylenebilir.



Görsel 4.70. Geniş plan-*Bozkırın Sesi*

Atabey'in belgesellerde kullandığı diğer planlar ise boy plan, omuz plan, diz plan, bel plan ve orta plandır. Açık ve kapalı mekânda şaman ayinlerinin yapıldığı görülmektedir. Dış mekânlarda genelde boy plan (**bak. Görsel 4.71**) tercih edilirken iç mekânlarda ise genelde omuz plan (**bak. Görsel 4.72**) ve bel plan (**bak. Görsel 4.73**) kullanımı tercih edilmektedir. Yönetmen sadece insanlarda değil heykellerde ya da şaman kuklalarında da benzer açıları kullanır. Bunlardan biri de diz plan (**bak. Görsel 4.74**) bir heykeldir.



Görsel 4.71. Boy plan-*Bozkırın Sesi* (2001)



Görsel 4.72. Omuz plan-*Bozkırın Sesi* (2001)



Görsel 4.73. Bel plan-*Anadolu Düğünleri*



Görsel 4.74. Diz plan-*Bozkırın Sesi* (2001)

Yönetmenin gelenek ve ritüellerin aktarılmasında gerek iç mekânlarda gerekse dış mekânlarda en sık kullandığı plan, orta plandır. Orta planları hem göz hizası hem alt ve üst açı ile birlikte sunar (**bak. Görsel 4.75, Görsel 4.76**)



Görsel 4.75. Orta plan-*Bozkırın Sesi* (2001)



Görsel 4.76. Orta plan-*Anadolu Düğünleri* (2001)

Daver Atabey'in sık kullandığı planlardan biri de yüz plandır (**bak. Görsel 4.77**). Atabey, yaşlı kadın ve yaşlı adamlar dışında delikanlı, genç kız ya da çocuklara da yer

verirken Ertuğrul Karşlıoğlu daha ziyade gelenek aktarıcısı olarak gördüğü yaşlı insanları yüz plan çekmeyi tercih etmiştir. Bu durum hem anlatı açısından hem de sinematografi dilinde farklılığı ortaya koymaktadır. Atabey, yüz plana ise genelde boy hizası ya da alt açıdan bakar. Yüz planlarda kameraya bakış söz konusu değildir.



Görsel 4.77. Yüz plan

Atabey'in özellikle yerli katılımcıların özellikle ellerini yakın plan (**bak. Görsel 4.78**) çekmesi dikkate değerdir. Aşık kemiği ile beş taş oynayan bir genç kızın eli, ipe düğüm atan el, mekik dokuyan el, halı yıkayan ve yufka açan eller hep yakın planda verilir. Yapın plan çekimlerinde yönetmenin önce yakın planı çektiği sonra bu plandan uzaklaşarak parça bütün ilişkisini tamamladığı söylenebilir. Örneğin yakın planda çekilen elin hangi ritüelin ve eylemin parçası olduğu geniş planla vurgulanır. Yönetmen eller dışında örneğin gelinle annesinin ya da erkek kardeşinin vedalaşırken sarılıp ağlaştıkları anları da yakın plandan çekmeyi tercih etmiştir.



Görsel 4.78. Yakın Plan

Çok sık rastlanmamakla birlikte yönetmenin kullandığı bir başka çekim ise amorstur. Şamanizm ritüelinde ve damadın hamamda tıraş olduğu sahnede (**bak. Görsel 4.79 ve Görsel. 4.80**) bunun örneklerine tesadüf edilir.



Görsel 4.79. Amors plan-*Bozkırın Sesi* (2001)



Görsel 4.80. Amors plan-*Anadolu Düğünleri* (2001)

Daver Atabey'in belgesellerinde renkler çok önemsenmiş, renk ahengi sunulmuştur. Işık kullanımı konusunda ise farklı ışık kaynaklarını kullanır. Ana ışık dışında mum, gaz lambası, lamba ve ateş gibi ışık kaynaklarını kullanır. Örneğin özellikle açılış ve kapanışla ilgili sahnelerde geniş planda doğa görsellerine yer verilirken güneşin doğması ya da batması, gündüz vakti ana ışık kaynağı (**bak. Görsel 4.81**) sıklıkla kullanılmıştır.



Görsel 4.81. Ana ışık kaynağı

İç mekânlarda ise mum ya da lamba ışığından yararlanan yönetmen kına gecesi sahnesinde mum ışığını (**bak. Görsel 4.82**) kullanırken Şaman ayini esnasında lamba

ışığından (**bak. Görsel 4.83**) yararlanır. Belgeselin 2001 yılında çekildiği düşünüldüğünde kına gecesi sahnesinde mum ışığının kullanılması mekânın aydınlatılmasından ziyade mumun ritüelin bir parçası olmasından kaynaklanır.



Görsel 4.82. Mum ışığı aydınlatma-*Anadolu Düğünleri*



Görsel 4.83. Lamba ışığı aydınlatma-*Bozkırın Sesi (2001)*

Gerek gündüz gerek gece çekimlerinde ateşin kullanılması ısınma ya da aydınlanmadan ziyade ritüelin bir parçası olarak ateşin (**bak. Görsel 4.84**) kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Görsel 4.84. Işık kaynağı olarak ateş

Işık kaynağının bir nesne tarafından engellendiği koyu alanlar olarak gölgeler; ışığın açısı, yönü ve sıcaklığı ile renk değiştirebilir. Yönetmen sık olmasa da rembrandt aydınlatma ve (bak. Görsel 4.85) ters ışık açısını (bak. Görsel 4.86) kullanmıştır. Atabey, salıncak sahnesinde ters ışık açısını tercih etmiştir.



Görsel 4.85. Rembrandt aydınlatma-*Bozkırın Sesi* (2001)



Görsel 4.86. Ters ışık-*Anadolu Düğünleri* (2001)

4.3.3. *Kaf Dağının Ardı Asya*'da Etnografik Unsurlar

4.3.3.1. *Bozkırın Sesi*

Bozkırın Sesi'nde etnografik anlamda ele alınan konu “Şamanizm”dir. Orta Asya’da çekilen belgeselde kadın ve erkek şamanlar ve Şaman ritüelleri kaydedilmiştir. İç ve dış mekânlarda gerçekleştirilen Şaman törenlerinde farklı yaş ve cinsiyetten katılımcılara yer verilmiştir. Üst sesin açıklamaları ile görseller uyumludur. Üst ses, Şamanizm hakkında bilgi verirken tarihî kaynaklar, resim ve fotoğraf gibi görsel verilerden yararlanılmıştır. Şamanizm ile ilişkili olarak atalar kültü ve ateş kültünden bahsedilir. Bir başka ritüel ise kurbandır. Kanlı ve kansız kurban ritüeli hakkında bilgi verilir. Etnografik açıdan giyim kuşam, yeme içme kültürü gibi gündelik hayata dair birçok unsur edebî bir dille anlatılır.

Belgeselde üst sese ait ilk sözler, mekânla ilgilidir. “Biz neredeyiz?” sorusunun yanıtı seyirciye iletilir: “Geleniğin peşinde geçmişe yolculuğun ilk durağı köklerdeyiz. Türklerin ana yurdu Şamanizm’in keşfedildiği, kalbinin attığı yer

Altaylar” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001). Burada “köklerdeyiz” ifadesi Anadolu ile Orta Asya arasında kurulan bağın göstergesidir. Bu da üst sesin Orta Asya’ya Anadolu’dan baktığını gösterir. “Anayurt” ifadesi bunu destekler.

İlk sahnede doğal ses olarak dua okuyan bir şamanın sesi (**bak. Görsel 4.87**) duyulur. Üst ses, belgeseldeki diegetik sesle bağ kurarken “tanık” ifadesini kullanır: “Bozkırın beyazlığında yankılanan bu ses aslında geleneğin sesi. Üç Sümer anlamına gelen kutsal Belihö dağlarından kopup gelen kadim nehri buz tutmuş yatağında geçmişte olduğu gibi bugün de tanık bu seslere” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.87. Şaman duası

Kutlu, yerleşim yeri hakkında bilgi verirken edebî bir üslup benimser. Buradaki “yaşama direnme” söylemi geleneğin aktarılmasındaki değişime işaret eder. “...Günümüzde dağlık Altay özerk bölgesinin başkenti olan Gorno Altayskiye bağlı Mayma, Umagan, Onguday ve Koşağaç gibi yerleşim bölgelerinde giderek azalan sayılarıyla yaşama direniyorlar. Kültürleriyle, kimlikleriyle, yıldıdaki atlarıyla” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Geleneğin aktarılmasında önemli bir diğer kavram ise motiftir. Renklerin dili, el sanatları geleneği toplumsal cinsiyet açısından yorumlanır. Motif, kültürün taşıyıcı kodlarını bünyesinde barındırması açısından önemlidir. Geleneğin aktarılmasında özne olarak yaşlı kadının (**bak. Görsel 4.88**) vurgulanması dikkate değerdir: “Altaylı yaşlı ana bizlere anlatıyor aslında gökkuşağının renkleriyle bezeli yerel giysisinin anlatmak istediklerini. Anlamak çok da zor değil çocukları kız mı erkek mi ve kaç çocuklu bu giysisinin sahibi. Motifler, boncuklar, geleneğin diline dönüşüyor bu kez” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.88. Yerel giysiler

Şamanizm’de kötü iyeleri kovmak için kullanılan önemli kültlerden biri olan ateşin ritüellerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Şaman ayini (**bak. Görsel 4.89**) yeniden canlandırma örneği olarak seyirciye sunulur. Ateşe sunulan saçılar, kansız kurban örneğidir. Ateş kültürünün ritüellerde arındırıcı ve temizleyici işleve sahip olduğu vurgulanır:

Göklerin, iyiliklerin, cennetin tüm Altay’ın tanrısı “Tanrı Ülgen gönderdi bu ateşi ve bu ateş atamın kudretinden taşla düşmüş ateştir” dedi. O gün bugün yanıyor evlerde, ocaklarda Altay’ın dağlarında. Önce ateşe sunuyor saçı kurbanının kaptaki ak sütle çeğenle kurumuş ağzını ıslatıyor besliyor. Sonra çadırı ruhları tütsülüyor artış odunun dumanıyla. Kötü ruhları kovuyor, kutsuyor katılanları. Altaylı şamanların güneşin ve ayın bir parçası belli değil kutsal ateş her şeyi temizleyip arındırıyor, koruyor aile ocağını (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.89. Şaman ayini ve ilahiler

Kült olarak ateşin sadece arınma değil aynı zamanda bereket ve bolluğu (**bak. Görsel 4.90**) simgelediği de ifade edilir: “Ateşi, besledikleri ruhlara sundukları kutsanmış sütle arınıyorlar. Aile ve ocağın bereket ve bolluğu için ateşle alazlanmış süt dolu kaplardan içiyorlar sırayla” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.90. Kansırs kurban ritüeli ve ateş

Atalar kültü ve ağaç kültünün bir örneği olarak ağaçlara çaput bağlama ritüelinden (**bak. Görsel 4.91**) bahsedilir: “Ağaçlara bez bağlamak ruhlara tanrılara duyulan bir saygının ifadesi” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.91. Ağaç ve atalar kültü

Şaman dua ve ilahileri, ayinin yapıldığı kutsal mekân ve Şamanın görevi kapsamlı bir şekilde açıklanır:

Şaman dualarıyla başlıyor, ayîn. Tanrıları Ülgen’e, Kutay’a, Kayra Han’a ateşin, suyun, dağın, ağaın koruyucu ruhlarına bir yakarış var sözlerin, duaların tümünde. Altaylı Türklerin tahıl adını verdikleri ayinler, dağ geçitlerinde üst üste konmuş taşlarla yapılan obaların çevresinde yapılıyor. Obalar bir kült alanı, ayinlerin yapıldığı kutsal bir mekân. Dinlerin ve kutsalın şafağında tarih öncesi kandaş toplulukların bir inanç sistemi olarak bu topraklarda keşfedildi, Şamanizm (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Şamanın kim olduğu ve görevleri tarihî süreç içerisinde değişim ve dönüşümle birlikte sunulur:

Her şeye anlam katan, olacakları bildiren, başa gelenleri açıklayan, şifa dağıtan, çözümler üreten şamanlar insanın ve dünyanın düalist bir yorumuna dayanan Şamanizm’in merkezinde yer alır. Tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapan şamanlara Altaylı Türkler kam adını verdiler. Tarih öncesi dönemlerden kaynaklanan bu düşünce sistemi avcı toplayıcıların düşünsel mirasını devralan göçebe çoban toplulukların kültürlerinde yaşardı. Düşüncenin ve inancın tarihinde bozkırın sesi kudreti, dili oldu. Kamlar, iyiliğın ve kötülüğün tanrılarına ruhlara yolculuklar gerçekleştirdiler. Asyalı göçebeler atalar kültü, doğa kültleri ve Gök Tanrı inancıyla şekillenmiş arkaik Şamanizm’den girdikleri benimsedikleri din ve inançlar içinde yeniden biçimlendirmiş bir Şamanizm yarattılar. Uzun tarihsel süreç içinde Şamanizm evrilip gelişti, değişti, dönüştü

coğrafyalar, dinler aştı hissettirdi kendisini ve hep var oldu toprakların tarihinde (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Şamanizm'in ve şamanlara yüklenen anlamın bilinçli ve politik bir yaklaşımla nasıl olumsuz yönde değiştirilmek istendiğine değinilerek değişimin nedenleri açıklanır: “Şaman inancı en büyük dönüşümü Moğolistan'dan gelen Budizm'in etkisiyle yaşadı. Şamanizm'i ıslah ederek zamanın gereklerine uydurma girişimleri ise 19. yüzyılın başlarında Altay dağlarında ortaya çıktı. Rusların Burhanizm, Altaylıların Akdin Akburhan adını verdikleri bu yeni hareket, temelde Rus baskısına karşı Lamaizm'e benzeyen bir din propagandası gibi kendini gösterdi. Kamlar şeytana tapan günahlı insanlar olarak görüldüler. Sürgünlere, kıyımlara uğradılar. Eski inançları ve ibadet biçimleri değiştirildi” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Kadın şamanların varlığı (**bak. Görsel 4.92**) halk hekimliği uygulaması ile örneklendirilir: Obanın ve ateşin etrafında son kez dönüyor ve koruyucu ruhlarla arınıyorlar. Altaylı kadın kam Ladya Lugişava, geleneksel Şamanizm'in zamana direnen son temsilcilerinden. Gorno Altaydaki evinde hastalarını kabul ediyor. Doğumu 70 yıl önce bir başka kam tarafından müjdelenmiş. Kamlığa gidilen yolda acılarla dolu öyküsünü bir efsaneyi anlatırcasına aktarıyor. Efsane ya da gerçek birbirine karışıyor (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.92. Kadın şaman

Şaman nasıl olunur, şamanın olağanüstü özelliklerinin neler olduğu, hastalığın tespiti, bedensel ve ruhsal değişimler açıklanır:

Yetenekleri kam atalarından genetik mirasla geçmiş. Geçmişle geleceği bilir, ruhların konuşmasını duyar oldum, diyor. Hastalara şifa dağıtmada geleceği okumada kullanıyor yeteneklerini. Duyulmayanları duyuyor, görülmeyenleri görüyor. Hastalar yanlarında artış otu ve iyi ruhları memnun etmek için hediyelerle getiriyorlar. Tek tek tütsüleniyor kumaşlar, yiyecekler, kaplar. Kam dualarıyla artış otunun kutsal alevinde kötü ruhların gönlü alınıyor. Kam yardımcı ruhlarıyla temasta artık. Ak ve kara ruhlarla konuşuyor hastalığın nedenlerini araştırıyor. Esnemeler, iç çekmeler, mekanik seslerle bir trans hali yaşıyor kam. Ya bedeni terk etmiş iyi ruhları bulmanın ya da bedene girmiş kötü

ruhları uzaklaştırmanın peşinde. Sonuçta söylüyor hastasına nedenleri, çözümleri (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Metnin dilinde sıkça kullanılan “tanık oluyoruz” eylemi, seyirciyi gördükleri karşısında şahit hâline getirmekte bu durum anlatının gerçekliğini pekiştirmektedir. Şaman ve Şamanizm’e ait giyim kuşam ve müzik unsurları hakkında bilgi verilir. Ayinlerde giyilen kıyafetler ve müziğin taşıdığı ritüelistik anlam örnekler üzerinden açıklanır: “Ve zaman tanık oluyoruz Altaylarda şifa dağıtan kamlarla yaşayan Şamanizm’e. Binlerce yıl sürmüş bir inancın elde kalan maddi kanıtları. Şamanların ayinlerde kullandıkları davullar ve giysiler Şamanizm’in simgelerle yüklü dünyasında şaman kadar önemliydi ve simgesel değerleriyle Şamancıl milleti görünür kıldılar. Altaylı kamların tüngür adlı davulları ruhların dünyasına yapılan yolculukların vazgeçilmez araçlarıdır. Manyak, Altaylı kamların ayinlerde giydikleri cübbenin adı. Cübbe tanrı Ülgen’in kızlarını temsil eden figürler ruhları korkutan ok ve yaylar çanlar tüyler ve kartal pençeleriyle bezeli. Her biri dinsel bir mikrokozmozun şamanca dili oldular ve hep bir şeyler anlattılar bu dilden anlayanlara. Günümüzde Gorno Altay müzesinde sergileniyorlar. Rus ve Sam Çorus Gurki’nin yaptığı geçmişin kam ayinlerini gösteren resimlerle birlikte” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Belgeselde üst sesin dile getirdiği seyircinin gördüklerinin bir canlandırma ya da bir gösteriden ibaret olduğu Şamanizm’i konu edinen belgeselin kurgulandığını açıklamaktadır: “Haykırılarıyla geçmişin içinden çıkıp gelen Altaylı kam yeniden canlandırıyor günümüze taşıyor bir kam ayinini. Gösteri de olsa gelenek zamana direniyor aslında” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001). Kutlu’nun daha önce de ifade ettiği kurgunun kaçınılmazlığı ve uygun yerde canlandırmaya başvurma gerekliliği metnin yazarı olarak bir kez daha yinelenmiştir. Devrik ve edebî cümlelerle ifade edilen bu durum metnin tamamına hâkimdir. Şamanın birçok özelliği bünyesinde barındırması detaylı bir şekilde açıklanır:

Şamanlar bireysel ayinlerle çıktılar daha çok toplu ayinlerin aksine. Bu ayinlerde şamanın görevi davulun eşliğinde hızlanan ritimle dönerek transa ulaşmak ruhunun bedenini terk etmesiyle göğün yerin ve yer altının katmanlarında kozmik bir yolculuğa çıkarak ruhlarla temas etmek ve geri döndüğünde öte dünyadan bilgiler, mesajlar iletmekten ibaretti. Ve böylece toplulukların şifacısı, kahini, kutsal mitlerin koruyucusu, ayinlerin lideri, kurbancısı oldu şamanlar. Ozanı, şairi ve dansçısı da (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).

Kanlı kurban ritüeli (**bak. Görsel 4.93**) örneklendirilirken kanın neden kutsal kabul edildiği de açıklanır: “Şamanist Altaylıların tüm ayin ve törenlerinde kanlı ya da kansız kurbanların önemli bir yeri var. Ağzını ve ayaklarını tuttukları hayvanın göğsünü açıyorlar ve bir damla kan akıtmadan kesimi gerçekleştiriyorlar. Tanrının kurbanın kanında tecelli ettiğine olan inanç kanı kutsallaştırıyor” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.93. Kanlı kurban ritüeli

Geleneğin aktarılmasında gençlerin önemine dikkat çeken Kutlu, onların olup bitenlere tanık olduğunu söyler. Kutlu’nun daha önce *Islık Dili* belgeseli için ifade ettiği bir sahnede geleneğin kuşaklararası aktarılması amaçlanıyorsa o sahnede farklı kuşakların bir arada verilmesi gerekliliği burada örneklendirilmiştir (**bak. Görsel 4.94**): “Kutsanan kan mumbarlara, bağırsaklara dolduruluyor. Bu kandan herkes nasiplenecek. Kesilen kurbana ait her şey değerlendiriliyor. Eti, kemiği, içkembesi, bağırsakları özenle hazırlanıyor ve hep birlikte pişiyor kazanlarda. Gençler, çocuklar tanık oluyor olup bitenlere. Tükenmeyecek bir geleneğin kanıtları sanki. Ozan kam eşlik ediyor ayine tanrılara ruhlara ateşe ve kutsal ocağa tapşırığıyla sesleniyor” (Bozkırın Sesi /Kaf Dağının Ardı Asya, 2001).



Görsel 4.94. Kuşaklararası aktarım

Bozkırın Sesi’nde üst ses bir başka ifadeyle metnin yazarı M. Muhtar Kutlu, Şamanizm ve şamanların özellikleri ve bunların zaman içindeki değişim ve dönüşüm

nedenleri, Şamanizm’e ait kanlı ve kansız kurban ritüeli, saçı saçma, hastalıklara şifa arama, yeme-içme kültürü, giyim kuşam geleneği gibi bir etnografik unsur hakkında bilgi vermektedir. Şamanizm konusu Kutlu’nun akademik çalışmalarıyla yakından ilgilidir. Devrik cümleler, metafor kullanımı anlatıya şiirsel bir üslup katmaktadır. Kutlu, geleneğin aktarılmasında geçmiş ve gelecek arasında bağ kurarak birtakım engeller olsa da umutludur. Etnografik belgeselde yeniden canlandırma ya da kurgu da olsa geleneğin aktarılması önemsenir.

4.3.3.2. *Anadolu Düğünleri*

Kaf Dağının Ardı Asya belgeselinin seri belgesel türünde olduğu üst sesin daha önce çekilen bir başka bölüme atıfta bulunmasından anlaşılmaktadır. *Anadolu Düğünleri* belgeselinden önce çekilen *Asyanın Gelinleri*’ne çağrışım şu şekildedir: “Kaf Dağı’nın ardında sıralı dağların sessiz tanıklığında bırakmıştık Asya’nın gelinlerini. Bu kez Kaf Dağı’nın bu yüzü Küçük Asyadayız. Asya’dan Anadolu’ya bir damar gibi akıp gelen bir geleneğin yollarını bu bölümde düğünlerde izlemeye devam ediyoruz. Gecenin içinde karanlığa karışan sesler bir Elazığ düğününden. Töre ve törenleriyle yaşayan düğünlerden biri. Geleneksel düğünlerin önemli bir evresi güvey hamamı. Arkadaşları, yakınları ve sağdıçıyla birlikte hamama götürülüyor damat. Oyunların, türkülerin eşliğinde arınıp temizlenecek, giyinip kuşanacak” (*Anadolu Düğünleri*, 2001). Orta Asya ve Anadolu’da yaşayan Türklerin ortak kültürel paydası bu kez düğün âdetleridir.

Anadolu Düğünleri’nde kına gecesi sahnesinde kadınların kına türküsü söyledikleri sahnede üst ses, türkünün sözlerini tekrar eder, yerli katılımcıların sesini bastırır. Benzer durum *Fırat’ın Türküsü*’nde de söz konusudur. Fakat Kutlu’nun asıl konuşması gerekenlerin yerli katılımcılar olması gerektiği fikrine aykırı bir örnektir. Belgeselde Türk düğün âdeti çok yönlü ele alınırken Anadolu’da tek bir yer ya da ile odaklanılmaz. Elazığ, Safranbolu, Mersin gibi Türkiye’nin farklı illerinde gerçekleşen düğün plan sekansları iç içe verilir. Düğünü evre evre anlatmayı tercih eden yönetmen “güvey hamamı, kına gecesi” sahnelerine yer verir. Safranbolu’da düğünlerin bir başka evresi kınalı gelinlerin kınalarının yakıldığı gündür. Kadınlar arasında kız evinde düzenlenen türkülerin manilerin söylendiği, oyunların oynandığı kına geceleri. Güvey hamamı, gelin hamamı, kına gecesi her biri düğünlerin bir parçası. Düğün içinde düğün. Bekarlıktan evliliğe geçişin eski ve köklü kültürlerden kaynaklanan kut

törenleri. Doğumla ölüm arasında önemli bir geçiş olan evlenme, törenlerle ayinlerle kutlandı hemen her çağda her toplumda. Törenlerle başlayan törenlerle biten bir yaşamın kutlanan kutsanan günlerinden biriydi düğünler. Evliliklerin ilan edildiği ailenin, kutsal aile ocağının kuruluş törenleri. Bir ucuyla geçmişe bir ucuyla zamanımıza uzanan geleneklere bir kere daha tanık oluyoruz Anadolu düğünlerinde (*Anadolu Düğünleri*, 2001). Kutlu'nun geçmiş ve gelecek vurgusu Anadolu düğünleri üzerinden örneklendirilirken yine “tanık olma” eylemi tercih edilmiştir.

Türk kültüründe geçiş törenlerinden biri olan evlilik hakkında öncelikle genel bilgi verilerek seyirci hazırlanır: Tezgâhın başında kilimi dokuyan, keçeyi tepen, buğdayı öğütenlerin öyküsüdür bu. Kiminin dilinde türkü olur söylenir, kiminin elinde nakış olur dokunur bu öykü. Ya gönlü düşer sevdiğine ya boyun eğer kaderine. Kızıyla erkeğiyle, davullu zurnalı, şanlı şerefli, düğün dernektir hepsinin umudu. Türk kültür hayatında evlilik, düğün törenlerine kadar uzanan ve bir dizi aşamalarla geçilen töreler ve törenler bütünüdür. Geleneksel kesimde evlenme, kız bakma ve kız istemeyle başlar. Görücülük ve dünürçülük adlarıyla bilinen bu âdetler, bu sürecin başlangıcı olduğu gibi iki aile arasında akrabalık bağlarının kurulması için atılan ilk adımdır. Anadolu'nun birçok yerinde, düğünlerin öncesinde bir tür yarı geçiş olarak kutlanan söz kesme ve nişan, evlenmenin önemli aşamalarındandır (*Anadolu Düğünleri*, 2001).

Düğün, ritüelinin vazgeçilmez yemeği olan keşkekle başlar (**bak. Görsel 4.95**). Keşkek dövülme sahnesinde yönetmen, sadece keşkeğin nasıl dövüldüğüne yer vermez, eş zamanda düğünde oyunların oynanmasından da bahseder. Ayrıca düğünlerin ritüellerin diri tutulmasında işlevsel bir role sahip olduğu vurgulanır:



Görsel 4.95. Keşkek yemeği

Mersin'nin Mut ilçesi Hacı Ahmetli köyünde düğünün coşkusu çoktan başlamış bile. Bir yanda yörük düğünlerin vazgeçilmez yemeği keşkek için buğday dövülürken öte yanda oyunlar oynanıyor. Düğünlerin bu anına dövme cümbüşü diyor yörükler. Davulun, oyun oynayanların ve keşkeği döven tokmağın ritmi uyum içinde. Düğün “tongalık kaldırma” adı verilen gelenekle oğlan evinden kız evindeki konuklara yiyeceklerin yollanmasıyla başlıyor. Bu aynı zamanda

cümbüşünde başlaması demek. Hacı Ahmetli köyü Karakeçili Türkmenlerin yerleşik olduğu Toroslarda yaylayan bir Yörük Köyü. Zamana yenik düşmüş yörük geleneklerin birçoğu düğünlerle canlanıyor yaşıyor bu yörede. Düğün hazırlıklarıyla birlikte yepyeni bir canlılık başlıyor obada (*Anadolu Düğünleri, 2001*).

Düğün hazırlarından biri olarak kara kıl çadırdan (**bak. Görsel 4.96**) düğün evi hazırlama ve düğün bayrağı taşıma sahneleri (**bak. Görsel 4.97**) gösterilirken tüm bu işlerin yine imece yapıldığı vurgulanır.



Görsel 4.96. Kıl çadır kurulması



Görsel 4.97. Düğün bayrağının taşınması

Belgeseldeki seslerin bir kısmı doğrudan ritüellerle ilgilidir. Her defasında düğünün imece olduğu ifade edilir: Yörük düğünü özelinde düğünde yakılacak odunların öneminden bahsedilir: “Gelişlerini silah atarak duyuranlar, düğün sabahı ak şafakta odun kesmeye çıkanlar. Elllerinde bayraklar ve yükleriyle odundan dönüyorlar. Düğün yemeğini pişirmeye, meydan ateşini yakmada kullanılacak odunları yardımlaşmayla getiriyor gençler çocuklar. Aslında yörük düğünlerinde özel bir tören, zamanın unutturamadığı bir gelenek. Gençlerin geleceğin damat adaylarının bir yarışması aynı zamanda. İlk gelen oduncu grubu odunun iyisini düzgününü getirenler ödüllendiriliyor. Hediyelerini kız babasından, gelinden alacaklar. Gelinlik kızların gözü, delikanlıları üstünde. Yaşlı Yörük kocaları söylüyor, ilk getirilen oduna “yörük odunu” dendiğini. Yörük: kabiliyetli, cesur, bilgili anlamına geliyor. Ve yine ekliyorlar, yörük ya da yürük sözü yürümekten değil yürükten gelir. İnsanın hasına, bilgesine, cesuruna yörük denir, diyorlar. Ol rivayet bu, varın siz karar verin. Oduncular yüklerini

indirirken yaylada düğün şenliklerle sürüyor. Yaylada hazırlıklar düğün yemeği için. Kadının kızın elinde keşkeğin, çorbanın, ekmeğin buğdayı hep birlikte hazırlanıyor. Yardımlaşmayla, dayanışmaya yapılanlar düğün sofralarında paylaşılıyor. Düğünlerde topluca yenen yemekler kurulacak ailenin toplumla ilk paylaşımı, bir şükran geleceğe yönelik bir esenlik dileği (*Anadolu Düğünleri*, 2001).

Anadolu'nun farklı yörelerindeki düğün geleneğinden bahsedilirken ortak öğeler olan düğün yemekleri ve düğün ziyafetleri üzerinden kurgu yapılır, bağlayıcı cümleler kurulur: “Milas’ın Çamiçi köyünde farklı adlar farklı tatlarla düğün yemekleri hazırlanıyor. Kazanlarda yemekler, düğün ekmeği için açılan hamurlar... Değişmiyor gelenek, Anadolu da her düğün bir şölen bir ziyafet aslında” (*Anadolu Düğünleri*, 2001).

Düğün etrafında yeme içme gelenekleri dışında çeşitli halk oyunları ve halk eğlenceleri de örneklendirilir: “Yörüklerin “gıcırdak” dediği tahterevallı benzer bir oyunda gençler sınanıyor. Nişanlısının, yavuklusunun adını söylemek zorunda kalıyorlar. Çoğu gönüllü bu oyunu oynamada” (*Anadolu Düğünleri*, 2001).

Geleneklerin aktarılmasında dikkat çeken husus, sadece maddi kültür yansıtılmamakta maddi kültürün etrafında oluşmuş ritüeller de aktarılmaktadır. Bu durum Kutlu'nun son dönemde danışmanlık yaptığı somut olmayan kültürel miras temalı belgesellerin yaklaşımıyla örtüşmektedir. Örneğin düğünlerde yapılan bazlama yemeği ve yapılışından bahsederken bu yemeğin “ezik kapma” (**bak. Görsel 4.98**) denilen bir düğün oyununun parçası olduğunu vurgular: Gün batımıyla birlikte obanın kadınları bazlama yapmaya başlıyor. Bazlama, yörük mutfağında temel bir yiyecek. Düğünlerde yapılan bazlamanın bir başka önemi var. İçine peynir, çökelek ya da pekmez konularak yapılan bazlamaya “sıkma” diyorlar. Düğün sırasında gençler kız anasının yaptığı sıkmayı kapmak için kendi aralarında yarışıyor. “Ezik kapma” adı verilen bu oyun düğün eğlencelerinden biri (*Anadolu Düğünleri*, 2001).



Görsel 4.98. Sıkma ve ezik kapma

Benzer yaklaşım düğünde halk eğlencelerinden bahsedildiği sahnede köy seyirlik (**bak. Görsel 4.99**) oyununun örneklendirilmesinde görülür. Köy seyirlik oyunlarının adlarından bahsedilmesi hem etnografik hem de açıklamalı belgesel yaklaşımın benimsendiğini gösterir: Yaylada gece yakılan meydan ateşleri etrafında olanca coşkusu ve eğlenceleriyle sürüp gitmekte düğün. Düğünün bu evresi “meydan cümbüşü” olarak biliniyor. Meydan cümbüşüne katılanlar izleyenler neşe içinde. Bu eğlenceler sırasında geleneğin bir başka yüzüne tanık oluyoruz. Düğünler Anadolu’nun birçok yöresinde olduğu gibi burada da köy seyirlik oyunları geleneğinin yaşatıldığı önemli günlerden. Köylüler kadın kılığına girmiş zenneler oyunlar çıkarıyor. Arap oyunu, deve oyunu, deve botlatma gibi oyunların yanı sıra birçoğu güncel yeni yaratılmış oyunlarla düğünlerde gelenekler sürüyor (*Anadolu Düğünleri*, 2001).



Görsel 4.99. Düğün ve Köy Seyirlik

Düğünlerin en önemli sahnelerinden biri de kına geceleridir. Gelinin eline kına yakıldığı sahne (**bak. Görsel 4.100**) gösterilirken kına türküleri örneklendirilir:



Görsel 4.100. Gelin ağlatma ve kına

Belgeselin ilk sahnesi Elazığ'da erkek hamamına giderken başlamıştı. Arada başka yörelere ait düğün gelenekleri gösterildikten sonra tekrar “nerede kalmıştık” anlamında kaldığı yerden devam eder ve hamamda damadın tıraş olduğu sahneye (bak. Görsel 4.101) yer verir: “Oysa hamamda şenlik sürüyor. Elazığ'da güvey hamamında bıraktığımız damat arkadaşlarının oynadığı kol oyunu adı verilen oyunlarla damatlık tıraşını oluyor” (*Anadolu Düğünleri, 2001*).



Görsel 4.101. Damat tıraşı

Mani ve türkülere yer verilen bir başka sahne ise duvak örtme (bak. Görsel 4.102) geleneğidir. Burada gelinin duvağı kapatılırken tecrübeli bir kadın öğütlemeye niteliğinde alkış içerikli temennilerde bulunur: “Elazığ düğünlerinde kız evinde geline duvağının giydirilişi bir başka törenle gerçekleşiyor. Duvak örtme adı verilen bu törene, evliliklerini mutlulukla sürdürenler katılıyor. Aynı tören bu kez Safranbolu'da duvağı giydirilen geline öğütlerle sürdürülüyor” (*Anadolu Düğünleri, 2001*).



Görsel 4.102. Duvak kapama geleneği

Mut ilçesinde gelin alayının önünün kesilip para istendiği sahne (**bak. Görsel 4.103**) örneklendirilir:



Görsel 4.103. Yol kesme âdeti

Anadolu düğünleri Çorum üzerinden de örneklendirilir. Gelinin kıyafeti, başlığı, kucağına erkek çocuk verilmesi (**bak. Görsel 4.104**), gelinin evden çıkmadan önceki ritüeller görüntülere eş şekilde üst ses bilgi verir: Gelin attan inmeden önce başına saçılanlar, kucağına verilen erkek çocuk bolluğun, bereketin, soyun devamının ve mutlu bir geleceğin beklentisiyle yapılıyor. Anadolu'nun düğün gelenekleri bu defa Çorum'da bir köy düğününde çıkıyor karşımıza. Başlı aynalı tozakla donanmış fesi hotoslu gelin. Birazdan hem ağlayıp hem gidecek her gelin gibi. Kız evinden gelin çıkacak, bir yanda oğlan evinden gelin almaya gelenler bir yanda süslenen gelin (*Anadolu Düğünleri, 2001*).



Görsel 4.104. Gelinin kucağına erkek çocuk verme

Düğün alayının damat evine gelmesi ve damadın bereket ve bolluk için evin damından çömlek atıp kırması, saçlı saçması (**bak. Görsel 4.105**) aynı zamanda nazar içindir:



Görsel 4.105. Damadın damdan çömlek atması

Gelinin damat evine girmeden nazarı gidermek için kendisine ayna tutulması (bak. Görsel 4.106), kapıdan girmeden önce yapılanlar nedenleri ile birlikte üst ses tarafından açıklanır: “Gelinin yeni evine girişinde yapılanlar bunlarla sınırlı kalmıyor. Geline tutulan ayna, kucağına verilen çocuk, atılan silahlar, çıkarılan gürültü, kapıya ve eşiğe gelinin sürdüğü un, yağ ya da bal kimi gelinin bahtının açık olması evine bağlanması, uğur ve bereket getirmesi için kimi soyunun sürmesini sağlamak, kötülüklerden korunmak için. Hepsinin amacı yeni evli çiftlerin geleceğine yönelik. Kurulacak ailenin mutlu geleceğin beklentileri, tasarımlarıyla dolu dinsel büyüsel işlemler” (*Anadolu Düğünleri*, 2001).



Görsel 4.106. Geline ayna tutma

Belgeselin sonunda Anadolu özelinde örneklendirilen Anadolu düğünleri belgeselin de adı olan *Kaf Dağı'nın Ardı Asya* belgeseline de atıfta bulunarak coğrafi sınırlar farklı olsa da kültürel sınırların benzerliği ve yakınlığı vurgulanır. Orta Asya ve Anadolu'yu ortak paydada birleştiren bir öge olarak düğün ritüelleri örneklendirilir: “Asya’dan Anadolu’ya bu coğrafyanın kültürlerinden inançlarından kaynaklanan ritüeller ve bir çoğu Kaf Dağını aşır Anadolu’ya göçenler” (*Anadolu Düğünleri*, 2001).

Belgeselin başında üst sesin vurguladığı “tanık olma” eylemi son sahnede de ifade edilir. Kutlu’nun “Her birinin bir evinde konuktuk” ifadesi seyirciyi ritüellere

dâhil etme çabasıdır. Kutlu, düğün ritüelinde kültürel değişimin olduğunu söylerken “dipdiri ve kenetlenmiş eller” söylemi ile geleneğin aktarılmasında iyimser bir tavır takınır: Elazığ’dan Milas’a, Safranbolu’dan Mersin’in Mut’un Torosların yaylalarına, Çorum’un köylerine kadar Anadolu’nun düğünlerinde birlikte olduk. Her birinin bir evinde konuştuk. Öncesi ve sonrası hüznü ve neşe, töreler ve törenler hiç ayrılmadı birbirinden, karıştı düğünler. Sanki tek bir düğündüler, bizdendiler, bizi anlattılar. Zamanla değişiyorlar, değiştiler de elbet ama halaylarla hâlâ dipdiri yaşlılar ve sımsıkı kenetlenmiş eller... (*Anadolu Düğünleri*, 2001).





5. SONUÇ

Etnografik belgesel ve halk bilimi arasında yakın ilişki olup her ikisi de toplumların kültürel yapılarını, ritüellerini, geleneklerini, inançlarını ve günlük yaşam pratiklerini anlamaya çalışır. Etnografik belgesel, toplumların kültürlerini gözlem, röportaj ve katılımcı gözlem gibi yöntemlerle kayıt altına alırken halk bilimi de benzer yöntemlerle kültürel ifadeleri ve sözlü anlatımları, toplumsal uygulama ve ritüelleri, doğa ve evrenle ilgili inanışları, gösteri sanatları ve el sanatlarını daha teorik ve yorumlayıcı bir yöntemle inceler. Halk bilimi, “belgeleme” özelliğinden dolayı belgeseli kültürün korunması ve aktarılmasında araç olarak değerlendirirken, etnografik belgesel ise kültürü sinematografinin imkânlarıyla kurgular.

Sinema tarihi içinde etnografik belgeselin varlığının sinema tarihiyle yaşıt olduğu söylenebilir. “Etno” bir başka ifadeyle bir topluluğa ya da halka ait kültürün kayıt altına alındığı, belgelendiği bu türün ortaya çıkması ve günümüze gelmesi geçmişten günümüze teknik açıdan belli bir birikimle gerçekleşmiştir. Etnografik belgesel türünün ilk örneklerinden günümüze değin tıpkı etnolog gibi, “alandaki uzun süre kalmak”, “gözlemci olmak”, “katılımcı gözlemci olmak” esas alınmıştır. Etnoloğun vurguladığı “Ben de oradaydım” düşüncesi benzer şekilde etnografik belgesel türü için de benimsenmiştir.

Kültürün belgelenmesi ve temsili açısından etnografik belgeseller, halk biliminin konuları olan mitoloji, efsane, masal, türkü gibi sözlüm anlatımlar ile doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş ritüellerini görsel bir arşiv olarak korumayı ve daha geniş kitlelere tanıtmayı amaçlar. Bu durum tabii olarak halk bilimi araştırmalarının belgelenmesine ve popülerleştirilmesine de katkı sağlar.

Etnografik belgesel, belirli bir kültürü, topluluğu veya etnik grubu inceleyen belgesel türü olup genelde antropologlar veya etnologlar tarafından çekilir. Çalışmada ele alınan *Fırat’ın Türküsü* ve *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselleri bu türü örneklendirmektedir. Bu belgesellerde danışmanlık ve metin yazarlığı yapan kişi halk bilimci M. Muhtar Kutlu’dur. Belgeselin içeriğini oluşturan etnografik unsurlar, Kutlu’nun akademik kimliği ve yayınlarıyla birebir uyumludur.

Belgesel türleri, seyirci kitlesinin gereksinimlerine göre günümüzde ve gelecekte çeşitlenmeye devam edeceği ve her türün, gerçekliğin farklı bir boyutunu açığa çıkaracağı söylenebilir. Belgesel sinema dijital teknolojilerin, internetin ve sosyal medya platformlarının yaygınlaşmasıyla yeni tür ve alt türlere evrilebilir. Tarihî belgesel, doğa belgeseli, gözlemci belgesel, katılımcı belgesel, selfie belgesel, açıklamalı belgesel, gezi belgeseli, savaş belgeseli, haber belgeseli, propaganda belgeseli, bilimsel belgesel, sanat belgeseli, dijital belgesel ve etnografik belgesel gibi adlarla nitelenen belgesellerin hem içeriklerine hem de çekim yöntemine göre tasniflendiği görülmektedir.

Ayrıca dijital çağın getirdiği interaktif özellikler, ister istemez farklı anlatım tarzları ve seyirci etkileşimi, geleneksel belgesel türlerini dönüştürürken yeni türlerin de ortaya çıkmasına ve yeni tasniflemelerin geliştirilmesine zemin hazırlaması kuvvetle muhtemeldir. İlaveten türler arası etkileşim de karma belgesellerden söz edilmesine neden olacaktır. Örneğin bir belgesel hem katılımcı gözlem hem açıklamalı belgesel hem de etnografik belgesel özelliğini taşıyabilir.

Yönetmen, yardımcı yönetmen, kameraman, kurgucu gibi kişiler sinematografinin yöntem ve tekniklerine vakıftırlar, fakat bilgi içeren ve özellikle açıklama içerikli belgesellerde alanın uzmanlarının bilgisine başvurma ihtiyacı hissedilir. Bu durum, belgesel türünün özelliği olan gerçekliği yansıtması ve belge niteliğinde kanıt sunmasıyla açıklanabilir. Yönetmenler özellikle alan çalışmalarında akademik danışmanların bilgilerine başvururlar. Bu genelde çekimler esnasında etnoloğun yönetmenin yanında olmasıyla, kamera çekimlerinden önce gerçekleşir, kameramanın nereye odaklanması neyi nasıl çekeceği konusunda yönlendirmesi şeklindedir. Bazen de etnolog sahada olmanın yanında görüntünün üzerine metin yazarak üst sesin konuşmasının görseli desteklemesiyle belgesele katkı sağlar. Çekilen konunun belirli bir kültüre ait derinlikli bilgi içermesi bu alanda bilgi birikimine sahip kişilerin danışmanlıklarının esas nedenidir. Bazı durumlarda yönetmenin etnografik anlamda kültürel donanımına sahip olması buna ihtiyaç bırakmayabilir. Çalışmada ele alınan Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu'nun "göçer kültürü" ve "görsel kültür" odaklı akademik çalışmalarının çekilecek konuyla bizzat ilişkili olduğu, birlikte çalıştığı belgeselciler tarafından bu akademik birikiminden dolayı tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Kutlu'nun birlikte çalıştığı Ertuğrul Karşlıoğlu ve Daver Atabey'in sinematografik anlamda kendilerine özgü üsluba sahip olduğu söylenebilir. Ertuğrul Karşlıoğlu üst sesi ve röportaj tekniğini incelenen belgesellerde tercih ederken, Daver Atabey'in hiçbir şekilde belgeselde varlığına tesadüf edilmemekte tamamen üst ses konuşmaktadır. Bu durumda Karşlıoğlu'nun katılımcı gözlem tekniğini kullandığı söylenebilir. Kutlu, etnografik belgesel konusunda Ertuğrul Karşlıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* belgeselinin 3. ve 4. bölümlerine danışmanlık yaptığı 1990-1991 yıllarında henüz işin mutfağında olduğunu, yönetmenden çok şey öğrendiğini ifade ederken 2001 yılında çekilen *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselinin altı bölümün tamamına danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığını belirtir. Bu etkileşimde etnografik belgesel çekim sürecinin esasında yönetmenin etnologdan etnoloğun ise yönetmenden bir şeyler öğrendiği süreç olarak okunması gerektiğini göstermektedir. Daver Atabey'in belgeseline uzman olarak daha çok müdahale ettiği görülmektedir. Danışman olarak *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselinde halk bilimci olarak kendisine yöneltilen eleştirinin “metnin çok konuşması” olduğunu dile getiren Kutlu'ya göre bu haklı bir eleştiridir ve etnografik belgeselde, bilir kişi değil toplumun kendisi konuşmalıdır. Bu durumu *Islık Dili* belgeseline yaptığı danışmanlıkta da yineler.

Ankara Üniversitesi'nde Halkbilim bölümünde “Anadolu Göçer Kültürü” ve “Görsel Etnografi” ders müfredatını oluşturan Kutlu'nun etnografik bilgi, deneyim ve tecrübelerinin kaydedilmesi özellikle Radyo Televizyon ve Sinema alanında, etnografik belgesel türünde kendini geliştirmek isteyenler için rehber niteliğindedir. Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu, Ankara Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesinde halk bilimi alanında bu dersleri vermeye devam etmektedir. Kutlu'nun sinema bölümü öğrencilerine bu konuda ders ve seminer vermesi, atölye düzenlemesi etnografik belgesel çekmek isteyen öğrenciler için farkındalık oluşturacaktır. Bu eksikliği bir başka ifadeyle sinema bölümlerinde etnografik belgesel çekme konusunda öğrencilerin halk bilimi alanında eğitim görmesi gerektiğini Rezmiye Köse Özelçi de çalışmalarında dile getirir ve sinema bölümü öğrencilerinin kültürel mirasın aktarılmasındaki rolüne dikkat çeker.

“Görsel Kültür, Etno-Fotoğraf ve Etnografik Belgesel” konusunda Kutlu, halk bilimi tarihinde fotoğraftan başlayarak hareketli görüntünün neden ve nasıl kullanıldığından bahseder. Görseli belgeleyen araçların, özellikle alanda derleme

yaparken “Ben de oradaydım” anlamına geldiği ve de mekânın fiziki ve coğrafi görünümün kayıt altına alınmasını sağladığını ifade eder. Kısaca Kutlu, fotoğraf ve sinemayı kültüre ait verilerin bir başka ifadeyle görsel kültürün kayıt altına alınmasını, arşivlenerek korunmasını sağlayan araçlar olarak görür.

“Kurgu, Canlandırma ve Gerçeklik Eşiğinde Etnografik Belgesel” konusunda Kutlu, belgeselin gerçekliğe etkisini “müdahale, canlandırma, manipülasyon, kurgu” sözcükleriyle ifade eden Kutlu’nun etnografik belgeselin kurallarının şekillenmesinde önemli rolü olduğunu söyler. Kutlu, danışman sıfatıyla, etnografik belgeselde kurgu ve canlandırmaya başvurmaya mesafeli yaklaşmadığı bir başka ifadeyle canlandırma ve mizansene başvurmanın kaçınılmazlığını vurgular.

Kutlu’ya göre etnografik belgeselde önemli unsurlardan biri “ritüelin zamanı”dır. Ritüelin icracı ve katılımcılarının kurgu ve canlandırmadan etkilendiği söyleyen Kutlu’ya göre ritüel gerçek mekânında ve yerli katılımcılarla canlandırılmış olsa da gerçek zamanında icra edilmediğinde belgeselin doğallığa zarar verebilecek sorunlar, yönetmen ve etnolog iş birliğiyle öngörülür ve giderilir. Kutlu, danışmanlık yaptığı *Fırat’ın Türküsü* ve *Kaf Dağının Ardı Asya* belgesellerinde “yeniden canlandırma” başvurulduğunu söyler. Ona göre her ne kadar canlandıran yerli katılımcı olsa da seyredilen gerçeklik, kurmacadır. Kurgunun yönetmenin zihninde bir başka ifadeyle niyetinde başladığını ve her yönetmenin ister istemez benzer konuları ve belli ideolojik perspektiften farklı ele alabileceğini dile getiren Kutlu, kurgunun etnografik belgesel özelinde hem kaçınılmaz hem de tabii olduğunu vurgular ki bu durum daha önce de ifade edildiği üzere “sıradan stratejisi” olarak değerlendirilir.

“Çatışmak ve Uzlaşmak: Yönetmen ve Danışmanın Benzer ve Farklı Kaygılara Sahip Olması” başlığı altında Kutlu, yönetmenin estetik kaygıları ile araştırmacının belirli detaylara yoğunlaşma gereksinimi arasındaki farklara dikkat çeker. Etnografik belgesel çekimlerinde yönetmen ve etnolog iş birliği kimi zaman uzlaşarak kimi zaman ise çatışarak şekillenir. Zira her iki tarafın da kendi perspektifine göre kural ve kabulleri vardır. Etnolog ve yönetmenin meseleye bakış açılarındaki etik ve estetik yaklaşımının temel çatışma unsuru olduğu söylenebilir. Yönetmen; estetik, sanat, izlenme, prestij ya da ödül kazanma kaygısı gibi motivasyonlara sahipken halk bilimci kültürü görsel olarak kaydederek koruyabilme kaygısına sahiptir. Etnolog, kurgu olmadan belgeselin olamayacağını bilir fakat belgesele fazla müdahale edilmesini

istememez. Bilir kişi de olsa etnolog, araya uzman kişilerin girip röportaj vermesini uygun bulmaz. Etnolog alanı olduğu gibi yansıtmanın peşindedir. Yönetmen ise kafasındaki kurguya göre değişiklikler yapabilir. Yönetmen ve etnoloğun sınırları vardır ve her ikisinin de uzmanlık alanlarına karışmaması ve saygı göstermesi gerekmektedir. Tartışarak aynı noktada birleştiklerinde, birbirlerini ikna ettiklerinde ortaya etnografik belgesel türünde ürün çıkmaktadır.

Yönetmen, görüntünün genel kompozisyonunu ve sanatsal niteliğini ön plana çıkarırken; danışmanın ise belirli kültürel unsurları, örneğin el işçiliğinin inceliklerini ya da bir ritüelin özgün hareketlerini belgeleme amacı taşır. Yönetmenin, araştırmacının görmek istediği detaylara saygı göstermesi ve bu detayları en iyi şekilde sunmanın yollarını araması, iş birliğini güçlendirecek bir etken olarak öne çıkıyor. Etnografik belgesel türünde şayet yönetmenin bizzat kendisinin antropoloji ve etnoloji bilgisi varsa bu konuda danışmanlık almayabilir, mevcut örneklerde alanda uzun süre kalan ya da bizzat sahanın içinden gelen yönetmenler için uzman görüşü ikinci planda önem taşımaktadır. Fakat sahayı bilmeyen bir yönetmen için etnografik belgesel çekimi için etnografin danışmanlığı önemlidir ve öncelenir. Kutlu, özellikle televizyon için çekilen belgesellerde yönetmenleri, uygun zamanda doğru soruyu sormadıkları, popüler kaygı taşıdıkları, izleyiciyi gelenekten haberdar etme konusunda yüzeysel tavır takındıkları için eleştirir.

“Etnolog Gözünden Etnografik Belgesel Nedir?” başlığı altında Kutlu’ya göre etnografik donanıma sahip bir yönetmenin çektiği belgesel de etnografik belgesel olarak nitelenebilir. Kutlu, “belgeci” olarak nitelediği etnografik belgeselin, her ne kadar etnografik filminden ayrımını gerçeklik ve gerçekliğin temsili bağlamında yorumlasa da artık türler arası sınırların ortadan kalkmaya başladığını vurgular. Bir etnolog olarak etnografik fotoğraf yahut etnografik belgesel çekim aşamasında Kutlu kendisine “Hangi temayı ele alacağım, ele alacağım temaya bağlı olarak hangi görsel imgeleri kullanacağım, ele aldığım bu temaya bağlı kullandığım görsel imgeler içinde hangi performansı seçeceğim” sorularını kendisine yöneltir. Ayrıca Kutlu, etnografik belgeselde bir etnoloğun “olmazsa olmazları” olarak “1. Görsel imgeleri düşünmek, 2. Görsel imgeleri çözümlemek, 3. Performansın kahramanlarının ağızından olayı hikâyeleştirmek” sürecine dikkat çeker. Kutlu’ya göre etnografik belgesel eşittir kültürün belgeselidir.

“Aynı İpte Yürümek: Etik mi Estetik mi?” başlığı altında Kutlu , “ideal belgeseli” belgeseli çeken ekibin aynı ip üzerinde yürümesine benzetir, bir yanda gerçeklik olgusu diğer yanda sanatsal yaratıcılıktan bahseder. “Bu ipte her iki yana da düşmeden yürümek zorundasınız” derken dengeli olmanın önemine dikkat çeker. Etnografik belgeselde yönetmen sanatı bir başka ifadeyle estetiği öncelerken etnoloğun bilimi ve kültürü bir başka ifadeyle etiği önceler. Bir tarafın ağır basması etnografik belgeselin niteliğini olumsuz etkiler, ikisinin bir aradalığı ve uyumu gereklidir. Görsel etnografi, antropolojik araştırmanın başka bir boyutu olarak, kültürlerin görsel anlatımını sağlarken, sahadaki gözlemlerin etik ve metodolojik hassasiyetlerle yapılmasını zorunlu kılar. Yazılı etnografik metinlerin sahip olduğu önem ve ciddiyet, görsel metinlerde de korunması gereklidir. Kutlu’ya göre görsel etnografide önemli olan şey, fiktif sinemadaki gibi bir hikâye yaratmak değil, sahada elde edilen deneyim ve gözlemlere dayalı bir görsel anlatım oluşturmak amaçlanır. Bu anlatımın etik, yöntemsel ve bilimsel olarak yazılı metinlerdeki hassasiyetlerle aynı doğrultuda yürütülmesi gerekir. Yani, etnografik bir filmde de tarafsızlık, manipülasyondan kaçınma, doğru temsiliyet gibi etik kurallar geçerlidir. Görsel metin hem araştırmacının hem de araştırma konusu olan topluluğun “ortak sesi”dir.

“Yerli Katılımı, Öznenen Kültüre Kültürden Etnografik Belgesele” adlı bölümde Kutlu, etnografik belgesel çekimlerinde *Kuzeyli Nanok* filminde olduğu gibi bir temada bir kahraman yani özne belirlendiğini ve hikâyenin o özne etrafında kurgulandığını söyler. Kutlu, yerli katılımını ve öznenin konumunu *Kuzeyli Nanok* örneği üzerinden açıklar. Burada bahsedilen “tek bir kişiden/öznenen yola çıkarak kültürün tamamı hakkında bilgi verme yaklaşımı”, Kutlu’nun danışmanlık yaptığı etnografik belgesellerde biraz farklıdır. Belgeselin öznesi belli bir kişi değil, geleneğin bizzat kendidir. Yerli katılımı, belgeselin gerçekliğini desteklemesi açısından da tercih edilir. *Fırat’ın Türküsü* belgeselinde geleneğin temsilcileri olarak adı geçen öznelere bakır süsleme ustası Mehmet Öz, demirci Mustafa Usta, yemeni ustası Nurettin Usta, klarnet ustası Mustafa Özgül, masal anlatıcısı Emine Bibi’dir. Etnografik öge olarak geleneğin taşıyıcısı olan usta ve anlatıcıların etrafında anlatı yapısı oluşturulmuştur.

“Sine-etnografi: Antropolog İsterse Her Film Antropolojiktir” başlıklı bölümde Kutlu, etnografik belgeselin teorik olduğu kadar popüler tarafı olduğunu da ifade eder. Belgesel, kaybolmakta olan kültürü kayıt altına alma işlevine sahiptir. Etnografik

belgeseller değil belgesellerin her bir türü “insan, mekân, zaman”a tanıklık eden belgelerdir. İster fotoğraf ister sinema olsun, içerisindeki görseller çözümlenirken “belli bir döneme ait giyim kuşam, beslenme alışkanlıkları, toplumsal uygulama ve ritüeller” gibi kısaca folklor olarak nitelenen disiplinin inceleme alanları hakkında çok yönlü görsel veriler sunabilir. Fakat Kutlu’ya göre her hareketli görüntünün folklorik içeriğe sahip olması onun etnografik belgesel olduğu anlamına gelmemelidir.

“Gözlemci ve Katılımlı Gözlemci Olmak ya da Uzun Süre Orada Kalmak” başlıklı bölümde Kutlu, canlandırma, katılım, uzun süreli gözlem, başkarakter kullanma, görsel kanıt, etnografik gerçeklik, kurama dayalı film gibi kavramların kümülatif olarak zamanla etnografik belgesel çekenler tarafından yöntem ve teknik olarak benimsendiğini söyler. Kutlu, *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselinde sahaya çıkmadan önce iki ay masa başında çalıştığını bir başka ifadeyle literatür taraması yaptığını ifade eder. Etnoloğun masa başı çalışması, sahada karşılaşılabilecek sorunlar karşısında ön bilgi sahibi olmayı sağlamış ve yönetmeni yönlendirici olmuştur. Etnografik film çekmek için önceden kapsamlı bir hazırlık ve alan çalışması yapılmalıdır. Etnografik metinler, araştırmacının uzun süre boyunca sahada bulunup gözlem, görüşme ve katılım yoluyla topladığı verilerden ortaya çıkar. Benzer şekilde, etnografik film de doğrudan bu sürecin bir ürünü olmalıdır. Film çekimi sahaya gitmeden planlanamaz; çünkü araştırmacının alanı tanınması, anlaması, oradaki insanlar ve olaylarla yakın ilişki kurması gerekir. Bu derin katılım ve gözlem süreci olmadan, filmin etnografik niteliği zayıf kalır. Görüntüler, bu saha çalışmasından ve gözlem sürecinden doğar. Araştırmacı, tıpkı yazılı bir etnografik metinde olduğu gibi, sahada derinlemesine incelemeler yapar, gözlemler ve sorular sorar. Bu süreç sonucunda film ortaya çıkar. Görüntüler, araştırmacının alan deneyimi ve gözlemleriyle zenginleşir ve derinlik kazanır. Alanda uzun süre kalmak, gözlemlemek ve o kültürün derinliklerine nüfuz etmek etnografik belgeselin temel kuralı hâline gelmiştir. Kutlu’nun gerek *Fırat’ın Türküsü* gerekse *Kaf Dağının Ardı Asya* belgeselinde bizzat sahada uzun süre kalması, katılımcı gözlemci olarak bulunması bu fikri desteklemektedir.

Kutlu’nun danışmanlık ve metin yazarlığı yaptığı ve incelenen tüm belgesellerde bizzat sahada olduğu, katılımcı gözlem yaptığı görülmektedir. Genel olarak belgesel metin yazarlığı konusunda sadece bir çalışmada masa başı metin yazarı olarak

görev aldığını fakat bunun da uygun olmadığını vurgular. Kutlu, alana gitmeden önce aylarca literatür araştırması yaparak kendini bilgi birikimi konusunda beslediğini ifade eder. Bu durum, etnoloğun belgesel çekiminden önceki bilgileri dışında belgesel çekilmeye karar verildikten sonra danışman olarak kendisiyle anlaşıldıktan sonra ciddi bir araştırma süreci içerisine girmesi gerektiğini göstermektedir.

“Sınırını ya da Haddini Bilmek” başlıklı bölümde Kutlu, etnolog ve yönetmenin birlikte çalışırken belki de öğrenilmesi gereken ilk dersin, kendi sınırlarını bilmek olduğunu söyler. Alan çalışmalarında bu, önemli bir deneyimdir. Müdahale ile doğallık arasındaki dengeyi sağlarken yönetmenin danışmanın bilgi birikimine güvenmesi, etnoloğun da çekim ölçekleri ya da kamera hareketleri gibi uzmanlığı olmadığı alanlarda yönetmene müdahale etmemesi gerekir. Kutlu’nun etnoloğun “belgesele nereye kadar müdahale edilebileceğini” söylemesi esasında hem yönetmen hem de etnoloğun mesleki sınırları olduğunu ve bu sınırlara saygı duyulması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

“Somut Olmayan Kültürel Miras ve Etnografik Belgesel” başlıklı bölümde Kutlu, somut olmayan kültürel mirasın toplumların kimliklerini oluşturan, nesilden nesle aktarılan değerler, gelenekler, ritüeller, el sanatları ve performans sanatları gibi unsurları kapsadığını söyler. Kültürün yaşatılması, uygulanması ve hatırlanması gereken miras olduğunu ifade eden Kutlu, modernleşme, küreselleşme ve teknolojiyle birlikte kültürel unsurların kaybolma riskiyle yüzleştiğini vurgular. Etnografik belgeseller, kültürel mirasın görsel bir arşivini oluşturma konusunda en etkili araçlardan olduğundan bir belgesel, somut olmayan kültürel mirasın sadece fiziksel hareketlerini ya da sözlerini değil, aynı zamanda bu kültürel unsurların yaşandığı bağlamı, hissiyatı ve toplumun bu mirasa olan duygusal bağını da aktarmaktadır. Somut olmayan kültürel miras unsurları, belgesel yoluyla kayıt altına alındığında iki temel amaç sağlanır: birincisi bu mirasın unutulmaması ve gelecek nesillere aktarılması, ikincisi ise o kültürün daha geniş bir kitleye tanıtılması bir başka ifadeyle yerelin ulusallaşmasına katkıdır.

Günümüzde, somut olmayan kültürel mirasın korunması ve dijital ortamda saklanması büyük imkân sunmakta, bu noktada etnografik belgeseller âdeta bir köprü işlevi görerek sadece bir kültürün bugünkü hâlini belgelemekle kalmamakta, aynı

zamanda bu kültürel unsurların nasıl değişip dönüştüğünü ve gelecekte nasıl bir forma girebileceğini de belgelemektedir.

Etnografik belgesel yaparken, kültürel mirasın yaşayan bir yapı olduğu, sürekli değiştiği ve uyumlandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Kutlu, somut olmayan kültürel mirasın belgelenmesi ve korunması için etnografik belgesellerin büyük bir potansiyele sahip olduğunu ifade eder. Ona göre belgesel; bir kültürü dondurmak değil, onu anlamak, yaşatmak ve gelecek nesillere taşımak için kullanılan birer araç olmalıdır. Ayrıca Kutlu, Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'nde yer alan unsurlara ait etnografik belgesellerin eksikliğine dikkat çekerek bu konuda tek iyi örneğin Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'nde yer alan "Islık Dili" için çekilen belgesel olduğunu vurgular. 2024 yılı itibarıyla Temsilî Liste'de 27 kültürel unsurun olduğu düşünüldüğünde bu konuda etnografik belgesel konusunda uzman olan yönetmenlerin halk bilimcilerle iş birliği yaparak tıpkı Islık Dili'nde olduğu gibi etnografik belgesellerin çekilmesi önerilmektedir.

Somut olmayan kültürel miras ve etnografik belgesel, kültürel hafızanın korunması açısından da ilişkilidir. Kültürel bellek ve dijital kayıtların 21. yüzyılda kültürel mirası dondurarak değil, yaşatarak ve anlamlandırarak korumayı amaçladığı söylenebilir.

Kutlu'nun danışmanlık yaptığı yönetmenlerden Ertuğrul Karşlıoğlu'nun *Fırat'ın Türküsü* belgeseli "anlatı yapısı, sinematografi ve etnografik unsurlar" kategorileri kapsamında incelendiğinde Karşlıoğlu'nun belgeselde "olayı, zamanı, mekânı ve kişileri" bir bütünlük içinde işlediği, kurguyu, teknik ve estetik değerleri ustalıkla kullandığı söylenebilir. Anlatı tek bir özne etrafında örüntülenmiyor, anlatının öznesi su etrafında oluşmuş gelenektir ve bu gelenek dört mevsimi yansıtacak şekilde gösterilmektedir. Anlatıdaki görseller ile üst sesin verdiği bilgiler örtüşmektedir. Üst ses /tanrı sesi (metni seslendiren kişi ki en fazla bu eril kişinin sesi duyulur) dışında "tabiattan gelen sesler, yerli halkın ve katılımcıların sesi, davul ve zurna çalan yerli katılımcıların çıkardığı müzik aleti sesi ve üst sese eşlik eden sözsüz müzik" yer alır. Somut olmayan kültürel mirasın bahsettiği "sözlü anlatımlar, toplumsal uygulama ve ritüeller, doğa ve evrenle ilgili uygulamalar, gösteri sanatları ve el sanatları"nın tamamı *Fırat'ın Türküsü* belgeselinde örneklendirilmiştir. Mani, türkü, haztaşı

efsanesi, tandır başında masal ve hikâye anlatıldığına yönelik bilgi sözlü anlatımları; düğün, sünnet, koç katımı, kurban sahnesi ise toplumsal uygulama ve ritüelleri; nazar değmesin diye gelinin yüzünün örtülmesi, çılbanın ateşin hakkı için küreği yakması ve orcik ve hab geleneği, yemek hazırlıkları doğa ve evrenle ilgili uygulamaları; geleneksel bakır işlemeciliği, halı dokuma, ehram dokuma, yün eğirme, yemeni, taş işçiliği, demircilik gibi mesleki uygulamalar el sanatlarını; oyunlar ve danslar gösteri sanatlarını örneklendirmektedir. Ayrıca üst sesin “geleneklerin korunması ve geleceğe aktarılması yönündeki vurgusu”, kültürel mirasın aktarılmasında ustaların ya da uygulayıcıların önemini dile getirmesi somut olmayan kültürel miras kadroları ile de uyumludur.

Fırat'ın Türküsü, etnografik açıdan “halk tarımı, halk mimarisi, halk eğlenceleri, halk oyunları, halk mutfağı, el sanatları, halk takvimi, halk giysisi, halk inançları” gibi pek çok konuda, halk bilimi kadrolarıyla da ilişkilidir. Ertuğrul Karşlıoğlu, etnografik belgeseli kurgulardan makineleşmenin kültürü nasıl etkilediğini gözler önüne serer. Üst seste “tanık olma, zamanın unutmadıkları, yüzlerce yıllık gelenek” gibi söylemler kültürün köklülüğüne işaret ederken etnografik belgeselin de tanıqlama gücünü gösterir. *Fırat'ın Türküsü* belgeselinde yönetmen özellikle “su kültü, taş kültü, atalar kültü ve ateş kültü” üzerinde durmaktadır. Kutlu'nun akademik bilgi birikiminin Şamanizm ve belgeselde işlenen kültürlerle yakından ilgili olduğu görülmektedir.

Kaf Dağının Ardı Asya belgeselinde incelenen *Bozkırın Sesi* ve *Anadolu Düğünleri*’nde üst ses, seyirciyi gördüklerine “tanık etmek” ister. Üst ses ve görseller aynı ritimde aktarılır. Etnografik tür olmanın yanında açıklama ve bilgi verme ön plandadır. Kutlu, kültürün değişim ve değişimini vurgularken diğer taraftan ritüellerin yeniden canlandırılma imkânı sunması açısından belgeselin kültürü koruması konusunda iyimser bir tavır takınır.

Bu çalışmada etnografik belgesel çekmek isteyenler için kültüre dair derinlemesine araştırma yapılması, otantik bir anlatım dili kullanılması ve etnoloğun danışmanlığının değerli bir kaynak olarak değerlendirilmesi önerilmektedir.

Halk bilimi, sinemanın imkânları ile kültürün aktarılmasında yeni ve işlevsel bir bağlam kazanırken sinema da halk biliminin konularını ele alma ve kurgulama açısından yeni ve özgün bir bakış açısı kazanacaktır. Kültürün görsel verilerle

desteklenerek sesli ve görüntülü olarak derinlemesine incelenmesi gelenek, görenek, toplumsal uygulama ve ritüellerin gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayacaktır.





KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Ak, M. (2021). “Belgesel Sinemaya Yeni Bir Soluk Getiren Yönetmen: Ertuğrul Karşlıoğlu”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Ak, M. (2022). *Dijitalleşme ve Yeni Medya Döneminde Belgesel Film Estetiği*. İstanbul: Doruk Yayınları
- Akbulut, D. (haz.) (2012). *Belgesel ve Deneysel Sinema*. İstanbul: Etik Yayınları
- Akgün Çomak, N. (2018). “Belgesel Filmlerin, Bağlamsal, İşlevsel ve Yapısal Bakış Açısı ile Yeniden Sınıflandırılması Üzerine Bir Çalışma”, *Belgesel Film Üzerine Yazılar*. Haz. Nilüfer Pembecioğlu. Ankara: Nobel Yayınları
- Alan, G. A. (2005). *Sinema ve Antropoloji Etnografik Veri İçeren Belgeseller Örnek Üç Belgesel Film İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Albek, A. (1973). “İki Etnografik Filim Üzerine”, *Etnografya ve Bilimler Sempozyumu*, 11-13 Nisan 1973, İstanbul: Avusturya Kültür Yayınları
- Altuntek, N. S. (2009). *Yerli'nin Bakışı Etnografya: Kuram ve Yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Arda, Ö. (2020a). *Kültür Aktarımı ve Etnografik Belgesel*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Arda, Ö. (2020b). “Etnografik Belgesel Filmin Kültür Aktarım İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme” *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 5(1): 50-56.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. İstanbul: Doruk Yayınları
- Arslanteppe, M. (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. İstanbul: Umuttepe Yayınları
- Atay, T. (2022). *Etnografik Hikâyeler*. Haz. Rabia Harmanşah, Z. Nilüfer Nahya. İstanbul: Metis Yayınları
- Avlar, A. (2019). *Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları: Süha Arın ve Son Dönem Belgesel Sinemacıların Anlatı Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.
- Aydın, M. ve Kayhan, S. (1979). “Etnolojik ve Bilimsel Belgeleme”, *Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Dergisi*, 3: 73–89.
- Aytekin, H. (2018). “Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiates Olabilir mi? “Hakikati Söylemek” Üzerinden Türkiye’de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. *SineFilozofi*, 3 (5): 45-66.
- Babalık, S. N. (2023). *Kültürel Hafızanın Hatırlatıcısı Olarak Etnografik Türk Belgeselleri*, Yüksek Lisans Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Belet, T. (2018). *Türkiye’de Belgesel Sinema ve Türk Belgeselciliğinde Ertuğrul Karşlıoğlu Belgesellerinin Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. Çeviri ed. Nilüfer Pembecioğlu. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Boratav, P. N. (1999). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası Medya Analizlerine Giriş*. Çev. Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayıncılık

- Can, A. (2021). “Belgeselin Teri Ertuğrul Karşlıoğlu”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Cerici, S. (2020). “Kültürel Mirasın Sinema Yoluyla Korunması”, *Kültürel Miras ve Sinema*. Ed. Sinem Tuna. İstanbul: Kriter Yayınları
- Çakar Bikiç, N. (2019). *Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri Filmler, Seçimler, Etkenler*. İstanbul: Doruk Yayınları
- Demirkıran, C. (2015). “Ana Hatlarıyla Türk Belgesel Sineması”, *Türlerle Türk Sineması*. Ed. Yelda Özkoçak. İstanbul: Derin Yayınları
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi
- Depeli, G. (2014). “Etnografik Filmden Sosyal Bilimlere: Bir Bilgi Formu Olarak Görsellik”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 22: 24-40.
- Dostal, W. (1973). “İslâm Ülkelerinde Etnografi Araştırmaları ve Özellikle Etnografik Film”, *Etnografya ve Bilimler Sempozyumu*, 11-13 Nisan 1973, İstanbul: Avusturya Kültür Yayınları
- Duman İnce, S. (2019). *Kültürel Antropoloji Bağlamında Etnografik Alan Araştırması ve Etnografik Bir Film Uygulaması: Yaşam Ağacı Film Çalışması*, Sanatta Yeterlilik Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Dundes, A. (1998). “Halk Kimdir”, (Çev. Metin Ekici), *Millî Folklor*, 37: 139-153.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2020). *Antropoloji Sözlüğü*. İstanbul: Işık Yayınları
- Erdemir Göze, F. (2018). “Sinema – Gerçeklik İlişkisini Tarihi Filmler Ekseninde Tartışmak” *Turkish Studies*, C. 13, 3: 299-314
- Erginer, G. (1982). “Halkbilimde Görüntü Belgesi Olarak Akar Filmin Kullanılması”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, (Atatürk’ün 100. Doğum Yılına Armağan) Cilt 30, Sayı-1-2, Ankara Ün. Basımevi, 129-151. İnternet; <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2152833>
- Ergün, A. N. (2021). “Başlıksız”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Ernek Alan, G. A. (2007). “Etnografik Veri İçeren Belgesel Filmlere Türkiye’den Üç Örnek”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29: 27-49.
- Evliyaoğlu, S. ve Baykurt, Ş. (1988). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Ofset Matbaacılık
- Genç Fırat Gazetesi (1991). “Fırat’ın Türküsü Üzerine Muhtar Kutlu’yla Söyleşi Yaptık”, “Fırat’ın Türküsü Çok Sesli, Sonsuz Bir Türkü, *Genç Fırat* 4, *Kültür/Sanat*: 6-7.
- Glynne, A. (2011). *Belgeseller Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır*. Çev. Zeynep Mertoğlu Oğur- Nalan Işık Çeper. İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Gürçayır Teke, S. (2021). “Prof. Dr. Muhtar Kutlu Hayatı ve Eserleri”, *Millî Folklor*, Yıl 33, C. 17, 129: 5-10.
- Hançerlioğlu, O. (2018). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haviland, W.A., Prins, H.E.L., Walrath, D., McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu. İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Henley, P. (2021). “Antropoloji: Etnografi Sinemasının Evrimi”, *Belgesel Sinema Kitabı*. Dr. Brian Winston. Çev. Selda Salman ve Can Ertan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Hunt, R. E., Marland, J., Rawle, S. (2015). *Film Dili*. Çev. Senem Aytaç. İstanbul: Literatür Yayınları
- Ilıcak, G. (2020). “Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sinema”, *Kültürel Miras ve Sinema*. Ed. Sinem Tuna. İstanbul: Kriter Yayınları

- İnce, B. (2010). *Belgesel Sinemada Etnografik Yaklaşımlar*; Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Radyo, TV Sinema Anabilim Dalı
- Kaplan, M. (2019). *Belgesel ve Etnik Kimlik İlişkisi: 2000 Sonrası Türk Etnografik Belgesel Sinemasında Etnik Kimlik Olgusu*, Yüksek Lisans Tezi. Giresun: Giresun Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Karasu, Ö. (2009). *Kültürün Aktarılmasında Etnografik Belgesel*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo Televizyon Sinema Bölümü.
- Klaey, E. (1973). “Etnografik Belgesel Filme İlişkin Bazı Teorik Sorunlar”, *Etnografya ve Bilimler Sempozyumu*, 11-13 Nisan 1973, İstanbul: Avusturya Kültür Yayınları
- Koçer, S. (2015). “Etnografik Sinema, Antropoloji ve Kültürün Görsel Olarak Belgelenmesindeki Temsil Sorunları”, *Kültür ve İletişim*, Yıl 18, 35: 34-56.
- Koşay, H. Z. (1974). *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Köse Öznelçi, R. (2020). “Belgesel Film Çalışmalarında Halkbilimi Eğitiminin Önemi ve Gerekliği Üzerine Bir Değerlendirme”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C.13, 29: 195-216.
- Köse Öznelçi, R. (2021). “Ertuğrul Karşlıoğlu Belgeselleri Bağlamında Belgesel Film Çalışmalarında Kültürel Miras Aktarımının Önemi ve Halk Bilimi Eğitiminin Gerekliği Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Yay. Haz. Özcan Gürbüz ve Şirvan Güneri. İstanbul: Truva Yayınları
- Kutay, U. (2016). *Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema*. Es Yayınları
- Kutay, U. (2021). “Anadolu’nun Jeneriği: Ertuğrul Karşlıoğlu Sineması”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Kutlu, M. M. (2005). *Anadolu’nun Kültürel Yapısı ve Görsel Antropoloji*. Kastamonu: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Merkez ve Taşra Folklor Araştırmaları Semineri.
- Kutlu, M. M. (2018). “Etnofotografi: Etnografik Araştırmada Fotoğrafın Çok Yönlü Kullanımı” *4th International Language, Culture and Literature Symposium* (May 17-18, 2018), Akdeniz University.
- Kutlu, M. M. (2021). “Bir Etnografin Gözünden Ertuğrul Karşlıoğlu”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Kutlu, M.M. (2011). “Ayakta Ölen Ağaçlar Neslinden: Prof. Dr. Gürbüz Erginer (1945–2009) Hayatı ve Yayınları” *Millî Folklor*, Yıl 23, 89: 6-11.
- Kutlu, M.M. ve Kara, Ç. (2021). “Günlüklerde Kalmış Etnografik Deneyimler”, *Millî Folklor*, Yıl 33, C.17, 129: 20-31.
- Kuzu, B. (2020). “Etnografik Belgeselde Jean Rouch’un Sinema Pratiği: Etno-Kurmaca”, *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı: 201-225.
- Monaghan, J., Just, P. (2007). *Sosyal ve Kültürel Antropoloji*. Ankara: Dost Kitabevi
- Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. Çev. Duygu Eruçman. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Oğuz, M. Ö. (2002). *Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Oğuz, M. Ö. (2009). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*. Ankara: Geleneksel Yayınları
- Oğuz, M. Ö. (2013). “Türkiye’de Folklorun İlk Makaleleri”, *Millî Folklor*, Yıl 25, 99: 5-14.

- Oktan, A. (2005). *Türkiye’de Belgesel Sinema ve Suha Arın*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Örnek, S. V. (2014). *Türk Halkbilimi*. Ankara: BilgeSu Yayınları
- Örnek, S. V. (2017). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: BilgeSu Yayınları
- Özdamar Akarçay, G. (2012). *Etnograf ve Fotoğrafçılara Yönelik Bir Etnografi Çalışması: Hacı Bektaş Veli Etkinliklerinin Foto-Etnografisi*. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları
- Öztürkmen, A. (2009). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pembecioğlu, N. (2018). “Belgesel Filmlerin, Bağlamsal, İşlevsel ve Yapısal Bakış Açısı ile Yeniden Sınıflandırılması Üzerine Bir Çalışma”, *Belgesel Film Üzerine Yazılar*. Haz. Nilüfer Pembecioğlu. Ankara: Nobel Yayınları
- Pembecioğlu, N. (2018). “Toplum ve Belgesel Film”, *Belgesel Film Üzerine Yazılar*. Ankara: Nobel Yayınları
- Rabiger, M. (2020). *Bir Belgeseli Gerçekleştirmek*. Çev. Çiğdem Asatekin ve Feyyaz Şahin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Rotha, P. (1995). *Belgesel Sinema*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayınları
- Ryan, Michael (2012). *Eleştiriye Giriş Edebiyat Sinema Kültür*. Çev. Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayımları.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*. Çev. Ali Nejat Kaniyaş. İstanbul: Kolektif Kitap
- Simon, N. (1973). “Encyclopaedia Cinematographica Konsepsiyonu ve Belgeleme Aracı Olarak Film”, *Etnografya ve Bilimler Sempozyumu*, 11-13 Nisan 1973, İstanbul: Avusturya Kültür Yayınları
- Sözen, M. (2010). “Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C.6, 11: 241–266.
- Susar, A. F. (2004). *Türkiye’de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları
- Susar, A. F. (2005). “Etnolojik Belgeleme-Etnografik Film ve Sözlü Tarih Çalışmalarının Antropolojideki Yeri”, Gelenekten Geleceğe Antropoloji içinde [ed. Kümbetoğlu, B. ve Gedik-Birkalan, H.] İstanbul: Epsilon Yayınları
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema ve Türleri*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tezcan, M. (2008). *Kültürel Antropolojiye Giriş*. Ankara: Maya Akademi
- Torun, H. (2021). “Ertuğrul Karşlıoğlu Kamerasında Belge, Araştırma ve Tarih”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Tuğan, N. H. (2017). “Sinematografinin Sinemasal Anlamın Oluşturulmasında Etkisi: Prometheus (2012-Ridley Scott) Filminde Görüntü Düzenlemesi”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, C. 4.11: 215-233.
- Tuğcu, M. S. (2022). Belgesel Sinemada Anlatı Yapısının Oluşturulması: “Cobain: Montage of Heck” Belgeselinin Analizi. *İNİF E- Dergi*, 7(1), 297-320.
- Tunç Subaşı, S. (2021). “Ertuğrul Karşlıoğlu Belgesellerinde Doğa ve Kültür: Sosyolojik Bir Değerlendirme”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- URL1: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>; erişim tarihi 17.09.2024.
- URL2: <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/TRT/firatinturkusu.html>, erişim 12 Ekim 2024.

- URL3: <https://www.trt.net.tr/pdfs/books/gecmisten-gelecege-3.pdf>, erişim tarihi 12 Ekim 2024.
- URL4: <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/daveratabey.html>; erişim tarihi 18.10.2024.
- Uzun, B. Zaman, M. Birinci, S. (2021). “Doğu Karadeniz’de Somut Olmayan Kültürel Mirasa Bir Örnek: Isık Dili (Kuşköy/Çanakçı/Giresun)”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (Özel Sayı), 106-127.
- Yıldırım, A. Y. (2021). “İyi Ki Varsın Usta!”, *Ertuğrul Karşlıoğlu Kitabı*. Haz. Şirvan Güneri ve Özcan Gürbüz. İstanbul: Truva Yayınları
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Yıldırım, İ. (2005). *Ankara ve Tokat İllerinde Yaşayan Bakırcılık Üzerine Görsel Etnografik Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, İ. (2013) “Etnografik Alan Çalışmasında Görüntü Kaydının Kullanımı”, Yıl 25, 97: 111-121.
- Yıldırım, İ. (2014). *Yöresel Festival Üzerine Görsel Etnografik Bir İnceleme: Ankara “Beypazarı Festivali” Örneği*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yurdalan, Ö. (2018). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Yüce, O. N. (2012). “Derin Kökler Belgeseline Görsel Antropolojik Bir Bakış”, *Millî Folklor*, Yıl 24, 96: 157-169.



EKLER

EK-1. A 24.04.2024 Tarihinde “Araştırma Kod No: 2024/195” ile Etik Görüşme İzni Kabul Edilen ve Kaynak Kişi Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu ile 5 Mart 2024 ve 11 Haziran 2024 Tarihinde Yapılan Görüşmelerde Sorulan Sorular

Evrak Tarih ve Sayısı: 29.04.2024-263292														
	T.C. ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ Etik Komisyonu													
Sayı : E-11054618-302.08.01-263292 Konu : Bilimsel ve Eğitim Amaçlı														
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE														
İlgi : 12.03.2024 tarih ve E.255532 sayılı yazı.														
İlgi yazınız ile göndermiş olduğunuz, Enstitünüz Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Emine ÇAKIR, Doç.Dr. Nuray Hilal TUĞAN danışmanlığında yürüttüğü "Etnografik Belgesel ve Halk Bilimci İlişkisi: Mustafa Muhtar Kutlu Örneği" adlı tez çalışması ile ilgili konu Komisyonumuzun 24.04.2024 tarih ve 04 sayılı toplantısında görüşülmüş olup,														
Etik Komisyonunca onaylanan ilgilinin çalışmasının, yapılması planlanan yerlerden izin alınması koşuluyla yapılmasında etik açıdan bir sakınca bulunmadığına oybirliği ile karar verilmiş; karara ilişkin katılım listesi ve onaylanan çalışmalar ekte gönderilmiştir.														
Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim. Araştırma Kod No: 2024/195														
Prof. Dr. Kürşat GÖKTÜRK Komisyon Başkanı														
Ek: 1- Katılımcı Listesi 2- Onaylı Çalışma														
Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır. <table><tr><td>Belge Doğrulama Kodu :BSRA3NKA89 Pin Kodu :93762</td><td>Belge Takip Adresi : https://turkiye.gov.tr/ebd/ek-5574&cd=BSVA3NK0Z9&cs=263292</td><td>Bilgi için: Saliha GEMALMAZ</td></tr><tr><td>Adres:Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yücetepe Mahallesi 85. Cadde No 8 06570 Çankaya / Ankara</td><td></td><td>Uyaran: Genel Evrak Sorumlusu</td></tr><tr><td>Telefon:+90 (312) 231 73 60</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Kep Adresi:hacibayramveli@hs01.kep.tr</td><td></td><td></td></tr></table> Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanununun 5. Maddesi gereğince güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.			Belge Doğrulama Kodu :BSRA3NKA89 Pin Kodu :93762	Belge Takip Adresi : https://turkiye.gov.tr/ebd/ek-5574&cd=BSVA3NK0Z9&cs=263292	Bilgi için: Saliha GEMALMAZ	Adres:Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yücetepe Mahallesi 85. Cadde No 8 06570 Çankaya / Ankara		Uyaran: Genel Evrak Sorumlusu	Telefon:+90 (312) 231 73 60			Kep Adresi:hacibayramveli@hs01.kep.tr		
Belge Doğrulama Kodu :BSRA3NKA89 Pin Kodu :93762	Belge Takip Adresi : https://turkiye.gov.tr/ebd/ek-5574&cd=BSVA3NK0Z9&cs=263292	Bilgi için: Saliha GEMALMAZ												
Adres:Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yücetepe Mahallesi 85. Cadde No 8 06570 Çankaya / Ankara		Uyaran: Genel Evrak Sorumlusu												
Telefon:+90 (312) 231 73 60														
Kep Adresi:hacibayramveli@hs01.kep.tr														

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
ETİK KOMİSYONU KATILIM LİSTESİ**

TOPLANTI TARİHİ :24.04.2024
TOPLANTI SAYISI : 04

ADI-SOYADI	İMZA
Prof.Dr. Kürşat GÖKTÜRK BAŞKAN	KATILAMADI
Prof.Dr. M.Fadıl YILDIRIM Başkan Yrd.	KATILDI
Prof.Dr. Neşe Yaşar ÇEĞİNDİR	KATILDI
Prof.Dr. Funda YURDAKUL	KATILDI
Prof.Dr. Serdar ÖZTÜRK	KATILDI
Prof.Dr. Özlem ALTUNÖZ	KATILDI
Prof.Dr. Yalçın ARSLANTÜRK	KATILAMADI
Prof.Dr. Emine ÖNER KAYA	KATILDI
Prof.Dr. Aydan ÖZSOY	KATILDI
Prof.Dr. Ayşe CANATAN	KATILDI

Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanununun 5. Maddesi gereğince güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

"ETNOGRAFİK BELGESEL VE HALK BİLİMCİ İLİŞKİSİ: MUSTAFA MUHTAR KUTLU" ADLI ÇALIŞMA İÇİN SORULACAK SORULAR

SORULAR

1. 16-19 Nisan 1974 tarihleri arasında İstanbul'da "etnografik" filmlerin kuramsal ve uygulamalı kurallarına ilişkin bazı kurslar düzenlemiştir. Etnografik film konusunda bahsedilen kurslar konusunda ne düşünüyorsunuz, bu süreç hakkında bildiklerinizi paylaşır mısınız?
2. Siz etnografik film ya da etnografik belgesel konusunda eğitim aldınız mı, eğitim verdiniz mi, deneyimlerinizden bahseder misiniz?
3. Etnografik Film: Görsel antropoloji alanındaki filmler etnografik filmler olarak adlandırılmıştır. Etnografik film, türsel olarak belgesel filmiden ayrı düşünülmüş; belgesel sosyolojinin, etnografik film ise antropolojinin bakışını somutlaştırır. Sizin bu konudaki görüşünüz nedir, siz etnografik filmi nasıl tanımlıyorsunuz?
4. Sahada üretilen görsel kayıtları kurgusaldan uzak, bilimsel içerikler olarak mı görmeliyiz yoksa yaratıcı ve estetik kaygılarla da üretilen filmler olarak mı? Bu kayıtların yeri üniversite kütüphaneleri, antropoloğun araştırma dosyaları veya derslikler midir, yoksa televizyonlar, sinemalar ve film festivalleri midir? İzleyicileri antropologlar ve antropoloji öğrencileri midir, yoksa tüm toplum mu?
5. Etnografik film ile etnografik nitelikli veya etnografik veri içeren film aynı mıdır, farklı şeyler midir?
6. Türkiye'de etnografik filmin ilk örneği tartışmalı bir konudur, bu konuda 2006 yılında İlkyay Nışancı'nın yazdığı Bir Yüdüm Bekleyiş ilk etnografik belgesel olarak kabul edilmektedir. Sizin bu konudaki görüşünüz nedir?
7. Kameramanın, halk bilimcinin ya da çekilen konunun uzmanının istek ve uyarılarına uyması gereklidir. Kameramanın, konunun gerektirdiği nesnellığı, olayın akış ve gelişimini bozacak, sapıracak "kamera oyunları"ndan, yerli yersiz "zum"= (açıyı genişletme ve daraltma) lardan kaçınması gerekir. Burada etnografik belgesel için konuyu "genişletme" yer almaktadır. Bu düşünceye katılıyor musunuz, bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
8. Belgesel film çekimi için dikkat edilmesi gereken hususlar nelerdir?
9. Etnografik belgeseli nasıl tanımlıyorsunuz?

Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanununun 5. Maddesi gereğince güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

10. Etnografik filmlerle ilgili "gerçek midir, kumaca mıdır?" tartışması konusundaki görüşleriniz nelerdir?
11. Etnografik belgeseller, halk bilinci danışmanlığında nasıl ele alınması gerekmektedir?
12. Sözcü etnografik belgeselin amacı nedir? (Eğitici, öğretici vs.)
13. Etnografik film yapımı ve kamera hakkında bilgi sahibi olmalı mıdır?
14. Etnografik yapımlı film ile etnografik içerikli film arasındaki fark nedir?
15. Her etnografik film, etnografik film olma amacıyla çekilmeyebilir. Bu ifade hakkında ne düşünüyorsunuz?
16. Danışmanlık ya da metin yazarlığı yaptığınız belgeseller hangileridir ve bu belgesellere ne gibi katkılar sağladınız?
17. Yönetmenle etnologun karşı karşıya geldiği, kısacası çatıştığı hususlar var mıdır, varsa nedir?
18. Etnografik belgesel çekimlerimde etnolog yer almak zorunda mıdır? Olursa ne gibi artıları olur?
19. Gürbüz Erginer'in görsel halk bilimine ve etnografik belgesele ne gibi katkıları olmuştur.
20. Belgesel filmin kurgusal olmayan özelliği konusunda ne düşünüyorsunuz?
21. Belgeselde gerçeklik, sanatsal form içinde mi sunulur?
22. Etnografik belgeselin ya da belgeselin ne gibi işlevleri olduğunu düşünüyorsunuz?
23. Belgesel sinemacının ne gibi sorumluluğu olduğunu düşünüyorsunuz?
24. Sizin metin yazarlığı ya da danışman olduğunuz belgeseller hangi kategoride değerlendiriyorsunuz? "Belgeleyen Tür mü yoksa Belgeleyen Dramatize Eden/Tür mü" yoksa başka bir nitelemeniz var mı bu konuda?
25. İçerik türüne göre hangi türde belgesellere danışmanlık yaptınız.

*** Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanununun 5. Maddesi gereğince güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

26. Kurgu ya da kurgucu etnografik belgeselin neresinde durmaktadır?
27. Bağlam merkezli ve metin merkezli kuramlar ekseninde etnografik belgesel ve belgesel metin yazarlığı konusunda nelerin değiştiğini düşünüyorsunuz ?
28. Etnografik belgeselci uslubu auteur yönetmen hakkındaki görüşleriniz nelerdir ilk dönemde bundan söz edilebilir mi Flahaerty söz edilebilir mi?
- 29.Etnografik belgeselin törensel performanslar içermesi ne demek?
- 30.Etnografik belgesel ulus oluşturma amacıyla kullanılmış mıdır size.
31. Yeniden canlandırma meselesine nasıl bakıyorsunuz?
- 32.Belgeselcinin özgürlük, sınırlar ve sorumluluk hakkında görüşleriniz nelerdir?
33. Belgesel çekimi konusunda finansman eksikliği ya da sansür konusunda ne düşünüyorsunuz?
- 34.Etnografik belgeselin eğitim ve propaganda amacıyla kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz?
35. Günümüzde Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü ile Halk Bilimi Bölümü arasında ne gibi ilişki etnografik belgesel çalışmalarına katkı sağlayacaktır?

"Fırat'ın Türküsü" üzerine Muhtar Kutlu'yla söyleşi yaptık : "Fırat'ın Türküsü" çok sesli, sonsuz bir türkü

Belgesel, bilim ve sanatın keşiştiği, örtüştüğü bir görsel anlatım biçimi. Sanatçı, güzeli, daha güzeli, bilimsi ise doğruyu, gerçeği bulmak için yola çıktığına göre, belgesel bunları birbirine yaklaştıran bir anlatım biçimine dönüşüyor. Birinin diğerine üstünlüğü söz konusu olmadan.

Üniversitemizin içinde yer aldığı Fırat Havzasına adını veren Fırat nehriyle, yine onun kadar ünlü bir diğer akarsuyumuz Dicle ekserinde çekimleri yapılan "Fırat'ın Türküsü" yapım ve yönetimi Ertuğrul Karaoğlu tarafından gerçekleştirilen önemli bir TV belgeseli. Halen gösterimde bulunan belgesel üzerine bir "İlgili"yle söyleşi yapmak istedik. Söyleşimizin konuyu, belgeselin çekiminde Üniversitemiz Fen-Edebiyat Fakültesi öğretim üyelerinden Yrd.Doç.Dr. Muhtar Kutlu, Kutlu'yla yaptığımız söyleşiyi sunuyoruz.

Sayın Kutlu, "Fırat'ın Türküsü" belgeselindeki katkılarınızı biliyoruz. Bu nedenle ilgili görüş ve düşüncelerinizi almadan önce, dilerse ilk "Belgesel" kavramından ne anladığınızı netleştirerek söyleşimize başlayalım. Nedir belgesel?

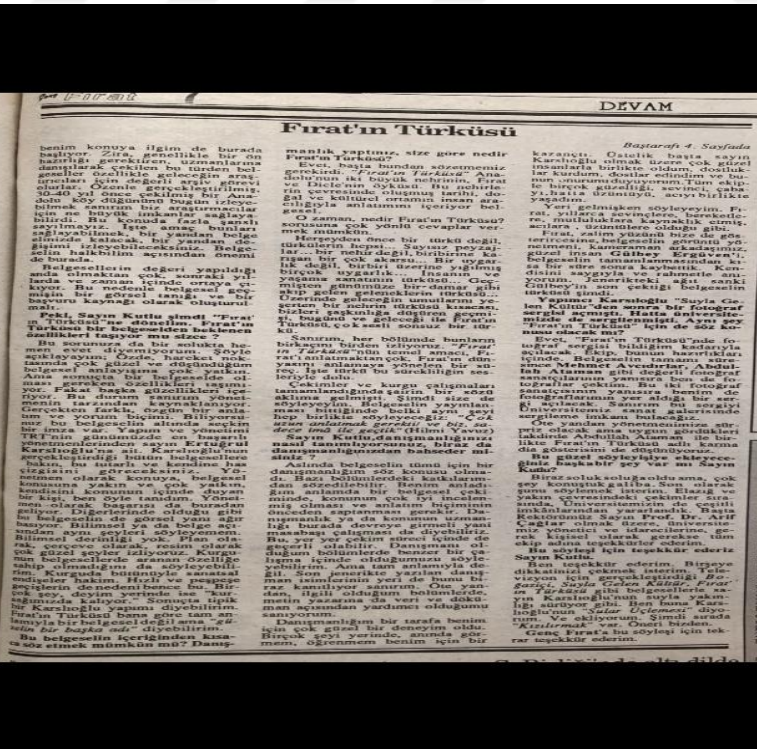
Belgesel, öncelikle bir sinema türü, sinema dili. Sanırım burada da "Belgesel Sinema"dan söz etmek durumundayız. Sinema çok yönlü bir sanat dalı. Öyle ki sinema bir özne evreni yaratıyor, ticari



Halen gösterimde bulunan TV belgeseli "Fırat'ın Türküsü" ilginç mekânlarda çekildi. Fırat'ın dizginlenemez gör suları çekim ekibiyle adeta yarışıyor gibi. (Fotograf : M. Muhtar Kutlu)

gil, ip üstünde ya da buçuk sırtında yürümek gibi birşey. Belgeselin güzelliği de burada yatıyor. Gerçek belgesel bu başarıldığı zaman ortaya çıkıyor. Hatta, belgeselde sinemayı bir amaç değil araç olarak görmek, böyle değer-

gerlerimizi, kurumlarımızı, yaşama biçimlerimizi korumanın ne denli gerekli olduğunu seyretiliyor, bundan da önemli ilgili ve sorumlulara hatırlatması bakımından da dikkat çekmektedir. Ancak bu tür belgesellere baktığımızda çoğu toplumun yabancıları kimselere ki-



Fırat'ın Türküsü

menlik yaptınız, size göre nedir Fırat'ın Türküsü? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir?

Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir?

Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir?

Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir?

Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir?

Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir? Belgesel sinema türü olarak belgeselin amacı nedir?

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Çakır, Emine

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	Devam Ediyor

Yabancı Dil

İngilizce



