



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DUYUSAL ETNOGRAFİ BELGESEL FİLM HAREKETİ

ALPEREN KARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, TEMMUZ, 2024

DUYUSAL ETNOGRAFİ BELGESEL FİLM HAREKETİ

ALPEREN KARTAL

DANIŞMAN: DOÇ. DR. LEVENT SOYSAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı'nda yüksek lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İstanbul, Temmuz, 2024

ONAY

ALPEREN KARTAL tarafından hazırlanan **DUYUSAL ETNOGRAFİ BELGESEL FİLM HAREKETİ** başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Levent Soysal (Danışman)
Kadir Has Üniversitesi

.....

Doç. Dr. Meliha Elif Demoğlu
Marmara Üniversitesi

.....

Dr. Öğr. Üyesi Defne Tüzün
Kadir Has Üniversitesi

.....

Unvanı, Adı ve Soyadı
... Üniversitesi

.....

Unvanı, Adı ve Soyadı
... Üniversitesi

.....

Unvanı, Adı ve Soyadı
... Üniversitesi

.....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Unvanı, Adı ve Soyadı
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü
Onay Tarihi: 22/07/2024

ARAşTIRMA ETİĞİ VE ARAşTIRMA ETİĞİ YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, ALPEREN KARTAL;

- Hazırladığım bu Doktora/Yüksek Lisans Tezi/Bitirme Projesinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Doktora/Yüksek Lisans Tezi/Bitirme Projesinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Öğrencinin Adı Soyadı

Alperen Kartal

22/07/2024

TEŞEKKÜR

Başta tez danışmanım Doç. Dr. Levent Soysal olmak üzere, bölümdeki tüm hocalarıma teşekkür ediyorum.

Alternatif görme biçimlerini düşünmenin yeni bir medeniyet hayal etmenin başlangıcı olduğuna inanan tüm sanatçılara saygıyla,



DUYUSAL ETNOGRAFI BELGESEL FİLM HAREKETİ

ÖZET

20. YY’da estetik, siyasal ve toplumsal temsil krizleri imge kuramları ve görme biçimleri hakkında üretilen söylevin yeniden üretilmesi için çeşitli arayışlara yol açmıştır. Bu kapsamda, metin-merkezci antropolojinin bir alt türü olarak kabul edilen duyuşal etnografi, antropolojinin toplumsal olayları medyada, özellikle de görsel materyaller aracılığıyla, tek tip temsil etme biçimine yanıt olarak ortaya çıkmıştır. İzleyiciyi aşırı farkındalık, şok ve çeşitli optik karmaşa biçimleriyle etkileyen duyuşal etnografi, etnografinin duyular açısından yeniden düşünülmesi olarak tanımlanmaktadır. Duyuşal etnografi, yalnızca duyu kategorilerinin incelenmesinden ziyade deneyimlerimizi ifade ederken kullandığımız duyuşal deneyim algı ve kategorileri de hesaba katan etnografi yaklaşımlarının tümünü kapsamaktadır. Böylece, antropolojinin belirli bir kültürdeki duyuların araştırılması, sınıflandırılması ve yorumlanması olarak duyularla kurduğu sınırlı ilişkisi, kendini etnografin psikosomatik deneyimini şart koşan çok katmanlı bir ilişkinin modeli olarak özgürleştirmiş ve duyuşal etnografi kavramının temellerini atmıştır. Duyuşal etnografi bir topluluğu ya da bireyi dışarıdan izlemenin yetersizliğini vurgulayarak, beş duyu aracılığıyla edinilen, özellikle görsel olmayan gözlemlerin de etnografik verilere dahil edilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, duyuşal etnografi belgeleyen ve belgelenen arasındaki interaktif ilişkinin irdelenmesi sonucunda ortaya çıkan her türlü materyalin mümkün olduğunca az kurgusal müdahale ile estetik bir biçim halinde yeniden sunulması olarak da ifade edilebilmektedir. İlk kez 2006 yılında Harvard Üniversitesi’nde, felsefi yaklaşımının sinematik bir karşılığı olarak antropolog Lucien Castaing-Taylor tarafından kurulan *Sensory Ethnography Laboratory* (SEL), yaşamı insan merkezci optik bir gerçeklikten kaydetmek yerine, farklı anlatım tekniklerini araştırarak farklı bir kozmoloji arayışına girmektedir. Üniversite merkezli ilk etnografi film laboratuvarı olarak faaliyete başlayan SEL, ürettiği görsel-işitsel çalışmalar kapsamında olayları belirli bir özneye göre konumlandırmayı reddederek görüntüleri çoklu referanslara dönüştürmekte ve sinemanın geleneksel sınırlarından koptuğu çalışan etnografik bir film yapım tekniği önermektedir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında, araştırmanın temel amacı SEL’in Duyuşal Etnografi içerisinde verdiği mücadeleden ortaya çıkan görsel pratiğin, daha sonra bağımsız

sinemacılar tarafından farkında olarak ya da olmayarak nasıl uygulandığı sorunsalı görsel materyallerin analizleriyle göstermektedir. Söz konusu görsel materyaller bir duyuşal etnografik görselin ortaya çıkması için gereken belirli şartları sağlayıp sağlamadığına göre seçilmektedir. Buradan hareketle, araştırma çerçevesinde, henüz tam bir tanıma sahip olmayan, tartışmalı duyuşal etnografi film yapısına dair kavramsal bir tartışma gerçekleştirilmesi planlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Belgesel, Etnografi, Duyuşal Etnografi, Film, SEL



SENSORY ETHNOGRAPHY DOCUMENTARY FILM MOVEMENT

ABSTRACT

In the 20th century, aesthetic, political, and social representation crises, image theories, and calculations have led to various searches due to the discourses produced approximately. In this context, sensory ethnography, accepted as a sub-genre of text-centered anthropology, has emerged as a response to the uniform representation form of anthropology in the media of social events, primarily through visual materials. Sensory ethnography, which affects the audience with extreme awareness, shock, and various optical confusion, is defined as the rethinking of ethnography in terms of the senses. Sensory ethnography encompasses the development of ethnographic approaches that express our experiences rather than only examining sensory experiences while also reporting the perception and categories of sensory experience. Thus, the indirect relationship that anthropology establishes between the senses in a particular culture, as their diversity and interpretation, has liberated itself as a model of a multi-layered history that requires the psychosomatic experience of the ethnographer and has laid the foundations of the concept of sensory ethnography. Sensory ethnography is an example of the ethnographic use of the infrastructure of an orchestra or external viewing, especially non-visual observations obtained through the five senses. In this context, sensory ethnography can also be expressed as the re-circulation of all kinds of materials as comprehensively as possible with minimal staged interventions due to examining the interactive relationships between the documenter and the documented in an aesthetic form. The Sensory Ethnography Laboratory (SEL), established in 2006 at Harvard University by anthropologist Lucien Castaing-Taylor as a cinematic counterpart to the philosophical approach, seeks a different cosmology by investigating different narrative techniques instead of the human-centered optical reality of life. SEL, which started its activities as the first university-based ethnography film laboratory, is an ethnographic film production that tries to break away from the traditional boundaries of cinema by transforming images into multiple references by showing events relatively more than a particular subject within the scope of striking audiovisual studies. The above information plan, the primary purpose of the research, is to reveal the visual practice that emerged from the struggle to print within the Sensory Ethnography of SEL. Then, the creative

visual materials that independent filmmakers were aware of or were not involved in were analyzed. The visual materials in question are selected according to certain conditions for the emergence of a sensory ethnographic image. A conceptual discussion is planned within the research framework regarding the various sensory ethnographic film dimensions that still need a full definition.

Keywords: Documentary, Ethnography, Sensory Ethnography, Film, SEL



İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
SENSORY ETHNOGRAPHY DOCUMENTARY FILM MOVEMENT	vii
ABSTRACT	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. YÖNTEMSSEL ÇERÇEVE: DUYUSAL ETNOGRAFINİN BELGESEL FİLM HAREKETİ KAPSAMINDA İNCELENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA.....	6
2.1. Araştırmanın Konusu, Amacı ve Kapsamı.....	6
2.2. Araştırmanın Yöntemi, Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	6
3. GÖRSEL ANTROPOLOJİYE GENEL BAKIŞ	
3.1 Görsel Antropolojinin Gelişimi	9
3.2. Belgesel Film	12
4. DUYUSAL ETNOGRAFİYE GENEL BAKIŞ.....	15
4.1 Antropolojide Duyulara Dönüş (Sensory Turn)	15
4.1.1 Sinemasal Biçim Kapsamında Duyusal Etnografi.....	19
4.2 Kavramsal Açıdan Duyusal Etnografi (Sensory Ethnography)	20
5. BELGESEL FİLMİN DUYUSAL ETNOGRAFİK BİÇİMDE YENİDEN OKUNMASI.....	26
5.1. Leviathan Perspektifinden Duyusal Etnografi	27
5.2. Antoine D'agata Perspektifinde Duyusal Etnografi.....	36
5.3. Khalik Allah Perspektifinden Duyusal Etnografi.....	44
6. SONUÇ	50
ÖZGEÇMİŞ.....	66

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Leviathan. Balıkçılar ağlarını çekiyorlar. Optik Kırılmalar.....	28
Şekil 2. Go-Pro'lar gemiye yaklaşan kuşlarla birlikte hareket ediyor.....	30
Şekil 3. Ölü balıkçıların gözünden.....	31
Şekil 4. Üzerine Go-Pro bağlanmış bir balıkçının kamerasından diğer balıkçı.....	32
Şekil 5. Bir balıkçının yüzünü gördüğümüz ilk sekans.....	32
Şekil 6. Geminin atık boşluğundan düşmek üzere olan bir balık kafası.....	32
Şekil 7. Balık.....	33
Şekil 8. Geminin ön tarafına bağlanmış bir Go-Pro açısı.....	34
Şekil 9. D'Agata. Aka Ana, 2008. Final Sahnesi.....	38
Şekil 10. D'Agata. Atlas, 2013.....	39
Şekil 11. D'Agata'nın Lee ile Konakladığı Oda.....	40
Şekil 12. D'Agata'nın filme ismini veren oda hakkında konuşuyor.....	41
Şekil 13. D'agata yönetmenle fotoğraf yaklaşımı üzerine tartışıyor I.....	41
Şekil 14. Şekil 14: D'agata yönetmenle fotoğraf yaklaşımı üzerine tartışıyor II.....	42
Şekil 15. D'Agata'nın Film Sürecinde Çektiği Fotoğraflardan Biri	43
Şekil 16. D'Agata, Lee ile kart oynuyor.....	43
Şekil 17. Frenchie.....	45
Şekil 18. Camilia.....	46
Şekil 19. Khalik Allah, Frenchie'nin fotoğraflarını çekiyor.....	47
Şekil 20. Khalik Allah'ın çektiği Frenchie portresi	47
Şekil 21. Khalik Allah'ın sokakta çektiği ten ve ışık odaklı portrelerden biri.....	48
Şekil 22. Khalik Allah, Frenchie'ye dönüşmeye başlar.....	49

KISALTMALAR LİSTESİ

SEL : Sensory Ethnography Lab.



1. GİRİŞ

Belgesel film, tarih boyunca toplumsal gerçeklikleri, kültürel anlatıları ve bireysel deneyimleri görsel ve işitsel yollarla aktarmanın etkili bir aracı olmuştur. Geleneksel belgesel sinema yaklaşımı gözlemsel ve anlatı merkezci metodolojilere dayanmaktadır. Bu kapsamda, bu tez çalışması ile belgesel film türünün duyuşal etnografi perspektifiyle nasıl yeniden yorumlanabileceğinin irdelenmesi amaçlamaktadır. Duyuşal etnografi, antropolojinin görsel ve işitsel boyutlarını ön plana çıkararak, duyuşal deneyimlerin ve algıların etnografik çalışmalara nasıl entegre edilebileceğini incelemektedir (Pink 2009). Bu yaklaşım, belgesel film anlayışını daha derin ve çok boyutlu hale getirmeyi, izleyicinin duyuşal ve duygusal katılımını artırmayı hedeflemekte, onu pasif konumundan daha aktif ve katılımcı hale gelmesi için teşvik etmektedir.

Duyuşal etnografi, özellikle görsel materyaller aracılığıyla medyada antropolojinin homojenleştirilmiş temsil biçimlerine bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel temsilleri sorgulayarak, etnografik araştırmaların duyuşal boyutlarına vurgu yaparken, aynı zamanda izleyiciyi farkındalık, şok ya da arzu/haz gibi sonuçlarla etkilemeyi amaçlamaktadır. Duyuşal etnografi, sadece duyuların etnografik olarak incelenmesi anlamına gelmez; aynı zamanda, deneyimlerimiz ve günlük yaşamlarımız hakkında konuşurken duyuşal deneyimleri, duyuşal algıları ve duyuşal kategorileri dikkate alan etnografik yaklaşımları da kapsamaktadır. Bu yöntem, antropolojiyi duyuşal çeşitlilik ve kültürel yorumlama ile dolaylı ilişkilerinden kurtararak, etnografinin çok katmanlı bir tarihsel modelini kurmuştur.

Belgesel film yapımcıları, izleyicinin duyuşal deneyimlerini meşgul eden yöntemler geliştirerek benzer bir yaklaşımı benimseyebilmektedirler. Bu kapsamda, duyuşal etnografi tekniklerini kullanarak belgesel filmler daha derin ve empatik anlatılar sunabilmektedir. Örneğin, bir belgeselin ses tasarımı, izleyicinin mekânı ve atmosferi daha gerçekçi ve etkileyici bir şekilde deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Benzer şekilde, görsel kompozisyon ve kamera hareketleri ise izleyicinin filmi izlerken duyuşal bir yolculuğa çıkmasını olanak tanımaktadır (MacDougall 2006).

Duyusal deneyimlerin sinematik ifadeleri, izleyicinin filmle olan etkileşimini derinleştirmek gibi bir misyon üstlenmişken, toplumsal gerçeklikleri de daha etkileyici bir şekilde sunmayı hedeflemektedir. Vivian Sobchack, sinematik deneyimin duyusal ve duygusal boyutlarını incelerken, sinemanın izleyici üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Sobchack'a göre ise sinema, izleyicinin duyusal algılarını harekete geçirerek, onları filmle daha derin bir bağ kurmaya yönlendirmektedir (Sobchack 1992). Duyusal etnografi, bu etkileşimi daha da ileriye taşıyarak, izleyicinin duyusal katılımını film deneyiminin merkezine yerleştirmektedir. Örneğin, Paravel ve Castaing-Taylor'ın "Leviathan" (2012) filmi, duyusal etnografik belgesel film yaklaşımının başarılı bir uygulamasıdır. Film, bir balıkçı teknesindeki yaşamı, geleneksel anlatı yapılarından ziyade, görsel ve işitsel duyulara odaklanarak sunmaktadır. Kamera açıları, ses tasarımı ve görsel estetik, izleyicinin denizin baskın koşullarını ve balıkçıların günlük mücadelelerini derinlemesine hissetmesini sağlamaktadır. Bu film, duyusal etnografik yaklaşımların sinematik anlatılarda nasıl uygulanabileceğine dair güçlü bir örnek olarak karşımıza çıkmakta ve bu tez çalışmasının temelini oluşturmaktadır. Duyusal etnografi, belgesel sinemada geleneksel metodolojileri genişleten bir dizi teknik ve yaklaşımı içermektedir. Örneğin, ses manzaraları ile çevresel ses kayıtları, izleyicinin belgesel filmde karşılaştığı mekânın akustik özelliklerini de deneyimlemesini olanak sunmaktadır (Feld 1996). Alternatif optik yaklaşımların getirdiği yeni duyusal dramaturgi teknikleri, izleyicinin mekânsal ve duyusal farkındalığını güçlendirerek, izleyicinin çok boyutlu algısal katılımını desteklemektedir.

Duyusal etnografi, görsel antropoloji ile yakından ilişkilidir ve belgesel film yapımında önemli bir rol oynamaktadır. Görsel antropologlar, görsel ve işitsel materyalleri kullanarak kültürel anlatıları keşfeder ve sunar. Duyusal etnografi, görsel antropolojinin metodolojik sınırlarını genişleterek, daha geniş bir duyusal deneyim spektrumunu kapsamaktadır (Grimshaw & Ravetz 2009). Diğer bir ifadeyle, görsel antropoloji ve duyusal etnografi, belgesel film yapımında daha bütünsel ve etkileyici anlatılar oluşturmak adına önemli bir rol üstlenmektedir. Bu yaklaşım, izleyicilerin toplumsal alışkanlıkların deneyimlerini daha derinlemesine anlamalarını sağlarken, belgesel filmlerin akademik ve sanatsal değerini de hızla artırmaktadır. Duyusal etnografi perspektifiyle belgesel filmi yeniden yorumlamak hem akademik hem de sanatsal açıdan önemli bir gelişme olarak kabul edilebilmektedir. Bu yaklaşım, belgesel deneyimini zenginleştirmekte ve çok boyutlu hale getirmektedir. Böylece, toplumsal gerçekliklerin

ve bireysel deneyimlerin farklı katmanlarının da konu olarak ele alınabilmesinin önünü açtığı söylenebilir.

Duyusal etnografi ve belgesel sinema, majör ve minör ölçekte çeşitli deneyimleri “yakalama” anlamında ortak amaçlara sahiptir ancak metodolojilerinde farklılık gösterirler. Duyusal etnografi, toplumun duygusal ve duyusal boyutlarını araştırma konusu haline getirir. Fiziksel, psikolojik ve psikosomatik anlamda duyu ve duyguları deneyimsel yöntemlere odaklanırken, belgesel sinema genellikle izleyicileri bilgilendirmek, özneleri belgelemek, epistemolojik anlamda arşivler yaratabilmek adına görsel-işitsel narasyona öncelik verir. Derrida'nın anlamın nasıl sürekli ertelenerek bağlam tarafından yeniden üretildiğini vurgulayan “différance” kavramı, temsilin sınırlarında gezinirken her iki alan için de önemli bir pozisyona sahiptir. Her iki disiplin de girift doğaları gereği, birbirlerinden beslenerek gözlemleyen ve gözlemlenen arasındaki boşluğu merkezine alarak ortak bir kavrayış üretmeye çalışır.

Bununla birlikte, belgesel yapımında duyusal etnografi film hareketinin öncesinde de çeşitli deneysel çalışmalar meydana gelmiştir. Chris Marker'ın özellikle "La Jetée" (1962) ve "Sans Soleil" (1983) gibi eserleri, katılımcı etkileşim fikirleri için yol gösterici olmuştur. Ayrıca, Marker'ın "As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses" (2000) filmi, kişisel bellek ve görsel anlatım arasındaki ilişkiyi derinlemesine keşfederek izleyici ile öznel bir etkileşim kurmaktadır. Yine, Wang Bing'in “Wu ming zhe” (2010) gibi filmleri, uzun çekimleri ve portre yaklaşımıyla geleneksel anlatı yapılarında yeni patikalar yaratmıştır. Luis Buñuel'in "Land Without Bread" (1933) filmi, alternatif montaj fikirleri ve kamera kullanımıyla yeni bir anlatı yaklaşımı sunarak izleyicilere İspanya'nın kırsal kesimindeki yaşamın güçlü bir tasvirini sunmaktadır. Benzer şekilde, Agnès Varda'nın "The Gleaners and I" (2000) filmi, kişisel anlatı ve gözlemsel yaklaşımı paralel kullanarak duyusal deneyimi zenginleştirmeye yönelik bir hareket başlatır. Bu örnekler, geleneksel belgesel uygulamalarının sınırlarını genişleten öncü çalışmalar olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar duyusal etnografinin sınırları içinde tanımlanmış olmasa da, belgesellerin kanonik ve klasik anlatı yapılarına bağlı kalması gerektiği yönündeki geleneksel okumaları eleştirerek belgesel film yapımında önemli bir geçiş sürecini temsil etmektedir. Böylece, görsel işitsel medya materyallerindeki duyusal ve bilişsel katmanlarını zenginleştirmenin, izleyiciyi deneyimin aktif katılımcıları olarak konumlandırmanın yolunu açmış ve çağdaş belgesel uygulamalarının çok yönlü doğasının ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Özetle, duyusal etnografi, belgesel sinemanın

sınırlarını genişleterek, yeni anlatı ve temsil biçimlerinin keşfedilmesini teşvik etmektedir.

"Temsil krizi" kavramı, yirminci yüzyılın son on yıllarında felsefi, sosyolojik ve göstergebilimsel olarak çeşitli çalışma alanlarında önemli bir tema olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak Marcus ve Fischer (1986) tarafından antropoloji alanında vurgulanan sosyal bilimlerdeki temsil krizi, günümüzde de yaygın eleştiri alanlarından biri pozisyonundadır. Temsil kavramına dair argümanların çeşitliliği, krizin çok yönlü yapısına işaret eder. Temsil, genellikle görme merkezci alanlar üzerinden değerlendirildiği için asıl meselenin imgeler ve yorumlarıyla ilgili bulanık bir araştırma biçimi olduğu söylenebilir.

Medyada temsil krizi, en belirgin olarak siyasi söylemdeki hakikat, gerçekliğin temsili ve sembollerin yorumuyla ilgili bir kriz ile ilişkilidir. Bu kriz, temsil eden söylem ile temsil edilen olgular arasındaki uyumsuzluk olarak tanımlanabilir. Çoğu durumda, sosyal kavramsal bagajların herhangi bir ortaklık kuramadığı çeşitli durumların yorumlarına tekabül eder. Bu durum, modernitenin ve postmodernitenin temsili yeniden düşünme gerekliliğini ortaya koyar. Baudrillard (2024) ve Zizek (2021) gibi felsefeciler, medyadaki temsil krizinin önemini vurgulamışlardır.

Derrida'nın fenomenolojik temsil eleştirisi, (2021) "re-presentation" kavramını merkezine alır. Temsilin yalnızca bir tekrar değil, çok katmanlı bir ilişkiler ağı olduğunu belirtir. Göstergeler, kendi içinde diğer göstergelerin izlerini barındırarak mevcudiyeti sürekli erteler. Bu, Derrida'nın mevcudiyetin ertelenmesini tanımlamak için ortaya attığı bir kavram olan "differentation" olarak adlandırdığı şeydir. İmgebilimci Zeynep Sayın, "Batı'ya ilişkin temsil kavramıyla Doğu'ya yönelik öykünme eyleminin iki farklı olgu olduğunu düşünmekle kalmayıp, taklit (imitatio) kavramıyla öykünme (mimesis) birbirinden ayrılması gerektiğini" (Sayın 2015, 16) savunur. Sayın'a göre "Taklit, somut bir gösterilene gönderme yapan bir eylemken, öykünme gösterilebilecek bir göndermesi olmayan bir eylemdir." İmgelerin, yeniden sunulabilirliği onları temsilin bir konusu haline getirir. Bu anlamda, temsil krizi hem imgelerin doğaları gereği hem de toplumsal işlevleri gereği kökenleri tespit edilemez bir tarihsel bir karmaşaya götürür. Temsil krizi hem sanatsal hem de felsefi bağlamda karmaşık bir sorgulama gerektiren çok yönlü bir olgudur. "Kant'ın imge ya da simge derken kastettiği, imgelem gücünün kavradığını sandığı ideyi aisthesis'e, yani görüngüler evrenine çevrimleme hareketi değil, görüngüler evreninde eylemesine rağmen düşünsel görüye özgü olan zihinsel eylemin ta kendidir...imgesel temsil denen şeyi bu nedenle zihinsel eylemine öznel temsil düzeyine

indirgemıştır.” (Sayın 2000, 37) Bu yorumun tezimizle ilgili karşılığı, alımlayıcı eyleme geçiren imgeler üretme stratejisinin askıya alınmasıdır.

Kanonik üretim biçimi yalnızca temsil krizinin sınırsız bir şekilde büyümesine yol açar. Günümüz medya üretim teknikleri, artık kendine içkin eylemsel imgelerin üretimine dair bir teknik sorgulamasının mümkün olup olamayacağını tartışır. Tam bu noktada, söz konusu duysal etnografi belgesele işaret etmemizin esas nedeni ortaya çıkmaktadır. Bu film yapım biçimi, yalnızca belgesel tarihinde alternatif bir arayıştan ziyade, temsil krizinin yarattığı çarpık kavramsal yapılara karşı yeni bir uğrak noktası olarak karşımıza çıkabilir.

Bu bilgiler ışığında, tez çalışmasının birinci bölümünde görsel antropoloji kavramı tarihsel süreç içerisinde derinlemesine incelenerek, belgesel filmle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca birinci bölümde, belgesel filmin gelişim yolculuğunun kapsamlı biçimde ele alınmaktadır. İkinci bölümde ise araştırmanın bir diğer önemli ayağını oluşturan antropolojide duyulara dönüş (sensory turn) konusu ele alınmıştır. Görsel antropolojinin duysal etnografiyle ilişkisinin tartışıldığı bölümde, sinemasal biçim kapsamında duysal etnografinin gelişimi ve rolü detaylı olarak incelenmiştir. Tez çalışmasının üçüncü ve son bölümünde ise duysal etnografi belgeseller, günümüzdeki temsil krizine bir cevap verebilecek kadar geniş bir hareket olarak tanımlanabilir mi sorusundan hareketle merkezine Harvard Duyusal Etnografi Film Laboratuvarı yapımı Leviathan (2012) belgeselinin analizi alınarak bir çalışmanın duysal etnografi belgesel bir film olabilmesi için gerekli koşulların neler olabileceği bulgulanmıştır. Bu koşulları ve nitelikleri gösteren ancak daha önce duysal etnografi bir film olarak tanımlanmamış, Khalik Allah “IWOW: I Walk on Water” (2020, 200 Dakika) ve The Cambodian Room - Situations with Antoine D'Agata (2009, 56 Dakika) başlıklı iki film söz konusu perspektif üzerinden değerlendirilmiştir.

2. YÖNTEMSEL ÇERÇEVE: DUYUSAL ETNOGRAFINİN BELGESEL FİLM HAREKETİ KAPSAMINDA İNCELENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

2.1 Araştırmanın Konusu, Kapsamı ve Amacı

Duyuların etnografik incelemesine odaklanan duysal etnografi, bireylerin gündelik yaşam pratikleri ve deneyimleriyle duysal algı ve duysal kategorileri kapsamında ilişki kurmaktadır. Diğer bir deyişle, duysal etnografi, bir topluluğu ya da bireyi yalnızca dışarıdan gözlemlemenin yetersizliğini vurgulamakta ve beş duyunun, özellikle de görsel olmayan duysal deneyimlerin, etnografik verilere dahil edilmesinin gerekliliğini savunmaktadır. Bu bağlamda, duysal etnografi, belgeleyen ve belgelenen arasındaki interaktif ilişkinin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan materyallerin, olabildiğince az kurgusal müdahale ile estetik bir biçimde yeniden sunulması olarak da ifade edilebilmektedir. Bu bilgilerden hareketle, tez çalışmasının temel amacı irdelenen filmlerin, duysal etnografi bağlamında yeniden değerlendirilmesidir.

Görsel antropoloji ve duysal etnografinin birleşimiyle tasarlanan duysal etnografik belgesel filmler, izleyicilerin kültürel deneyimleri daha derin ve empatik bir biçimde anlamalarını hedefleyen bütünsel ve etkileyici anlatılar sunmaktadır. Türkçe alan yazında çok kısıtlı sayıda duysal etnografi çerçevesinde irdelenmiş belgesel film hareketi konulu araştırmayla karşılaşılması, bu tez çalışmasının önemini ortaya çıkarmaktadır.

2.2. Araştırmanın Yöntemi, Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu tez çalışması duysal etnografi belgesel film hareketine odaklanmaktadır. Bu kapsamda, duysal etnografi olgusunu ve bu alandaki belgesel film üretim süreçlerini analiz ederek, Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan Duyusal Etnografi Laboratuvarı'nın rolünü ve katkılarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, duysal etnografinin belgesel film yapımında nasıl kullanıldığını ve bu yaklaşımın geleneksel belgesel film metodolojilerinden nasıl ayrıldığını ortaya koymaktır. Bu bağlamda, duysal etnografi belgesel filmlerinin teorik ve pratik çerçeveleri incelenecek, söz konusu filmlerin yaratıcı süreçlerinin analiz edilmesi planlanmaktadır.

Bu çalışmanın temel sınırlılığını, SEL bünyesinde çekilmiş, yönetmenliğinin Verena Paravel ve Lucien Castaing-Taylor tarafından gerçekleştirildiği Leviathan, Khalik Allah'ın IWOW: I Walk on Water ile Antoine D'agata'nın fotografik yaklaşımıyla birlikte öznesi olduğu The Cambodian Room - Situations with Antoine D'Agata eserleri oluşturmaktadır. Ayrıca, duyusal etnografinin yeni bir disiplin olması nedeniyle alan yazındaki kaynakların sınırlılığı da bu çalışmanın kısıtlılıkları arasında yer almaktadır.

Araştırmada, sosyal bilimler alanında sıklıkla başvurulan nitel araştırma yöntemlerinden etnografik araştırma yöntemine başvurulmuştur. Bu bağlamda, belirlenen duyusal etnografi temelli belgesel filmlerin, görsel ve işitsel unsurları ile duyusal deneyimleri nasıl aktardıkları ve izleyicilerin söz konusu film ile kurabileceği empatik ilişki ve deneyim konusu tartışılarak, değerlendirilecektir.



3. GÖRSEL ANTROPOLOJİYE GENEL BAKIŞ

İmgelerin hermenötik yorumu, görsel materyallerin ve bulguların eleştirisi, disiplinler arası etkileşimlerin artmasıyla birlikte antropolojinin majör tartışma konularından biri olmuştur. Bu kapsamda görsellerin geçmişten günümüze sembolik anlam üretiminin önemli bir parçası haline gelmesi, antropolojinin imgeler ile ilişkisine yeni katmanlar kazandırmış böylece çalışma dinamiklerini güçlendirmiştir. 1970’li yıllarda görsel üretimlerin “gerçekliği” yansıtmaya ya da aktarma aracı olarak kabul edilirliğinin sorgulanması (Homiak 2004; El Gundi 2004; Banks 2005), 1990’lı yıllar itibariyle teknolojinin gelişmesi, medya platform ve araçlarındaki artış ile günümüz görsel antropolojisinin temelleri atılmıştır. (Edwards 1990; Banks, 1995; Pink, 2003).

Görsel antropoloji hem birbiriyle kısmen kesişen hem de ortak hedef alanları arttıkça rekabet eden üç farklı ana pozisyonu ifade eder. İlki, etnografik film üretimine odaklanır ve disiplin içerisinde görsel-işitsel medya materyallerinin kullanım pratiklerine yoğunlaşarak onların veri değerini yükseltmeye çalışan görsel antropoloji olarak karşımıza çıkar (Mead 1942; Ruby 2000). İkincisi, genellikle televizyon, film hatta reklam gibi görsel medya çalışmalarına odaklanan antropolojidir (Morley & Robins 2002; Cohen 2004). Son olarak, merkezine görsel iletişimin tüm alternatif biçimlerini alan, arkaik ve modern görme biçimlerini disiplinler arası inceleyerek antropolojik amaçlı görsel materyallerin verimli üretimini kapsayan diğer bir araştırma biçimi olarak kendini gösterir (Pink 2006).

Görsel antropoloji, 1896 yılında Fransız fizikçi Felix-Louis Regnault’un Senegal’de gündelik yaşamı Akdeniz toplumlarıyla karşılaştırdığı ilk etnografik film olarak kabul edilen görüntülerden itibaren, Batı ontolojisinde Yazı ve İmge’nin birbirinden ayrı (différance) yorumlanması sonucu ortaya çıkan temel bir çelişkiyi tartışmaya devam etmektedir. Maurice Bloch ve P. T. W Baxter gibi metin-merkezci bir araştırma yöntemini tercih eden pek çok antropolog için etnografik görsel materyal, yazılı bir bilim alanı olarak kabul edilen antropolojinin kapsamında, bir çalışma sırasında incelenebilecek nitelikli veri şartlarını karşılamamaktadır. Bu doğrultuda anlatım (narrative) ile aktarım biçimlerinin, söz ve yazı merkezli (logocentric) *reading culture*’ın ürettiği formasyona uyum göstermediği görülmektedir (Castaing-Taylor 1996, 64-88). Örneğin, Hastrup bir filmde imgelerin yalnızca olayların cılız ve seyrek halini yakalayabildiğini ancak metnin daha yoğun anlatım imkanları sağladığını vurgulamaktadır (Hastrup 1992, 10). Her ne kadar film, fotoğraf, ses gibi yazı dışı materyal kullanımı, Malinowski (1922) başta olmak

üzere etnograflar ve bağımsız film yapımcıları tarafından önemseniyor olsa da çoğu antropolog için görüntü ve sesin, ifade edilmek istenen şeyin yalnızca basit bir tezahürü olacağı endişesi dikkat çekmektedir. Bu durumun en önemli nedeni, metinlerin belirli sınırlara sahip göstergebilimsel verileri kolaylıkla aktarıma uygun hale getirebilmeleriyle, işitsel görüntünün ise (audio-visual) olaylara eklenmiş ve manipülasyona uğratılmış ikame biçimleri görevinde olduğu kabul edilmektedir (Ruby 1975). Ortaya çıkan bu grafik çerçevesinde, görsel antropolojinin öncelikle bu eleştirilere yanıt vermek zorunda kalan ve “yazılı kültürün imgeleri yorumlamak konusunda yeterli bir disiplin geliştiremediği” ile ilgili sunduğu yoğun eleştirilerle birlikte (Mitchell 1994, Evans & Hall 2001, Howells 2006) metin-merkezci araştırma biçimlerine karşı alternatif bir görsel dil bütünlüğü sağlamak ve örgütlemek amacıyla ortaya çıktığı söylenebilmektedir (Banks & Ruby, 2011).

3.1 Görsel Antropolojinin Gelişimi

Antropolojinin bir alt dalı olan görsel antropoloji, kültürel kapsamda görsel temsillerin üretilmesi ve irdelenmesini ifade etmektedir. Buradan hareketle, antropoloji disiplininin görsel medyaya olan ilgisi, İngiltere ve Amerika’daki kurumların antropolojik arşivi şekillendirmedeki rolüne, yine İngiltere, Almanya ve Japonya’daki saha çalışması pratiklerinde fotoğrafçılığın rolüne, Batı arşivlerindeki yerli tarihlere odaklanılmasına ve antropolojik görüntülerde yerel tepkilerin benimsenmesine kadar uzanmaktadır (Banks & Morphy 1997). Bu kapsamda, antropoloji ile fotoğraf arasındaki tarihsel ilişkiye olan ilginin hızla artması, görsel antropolojinin sosyokültürel antropolojinin yerleşik ve saygı duyulan bir alt disiplini haline gelmesine sebep olmuştur. Diğer bir ifadeyle, antropolojinin yıllar boyunca geçirdiği entelektüel dönüşümlere rağmen görselleştirilmiş ya da görseli teşvik eden bir uygulama olarak kendini ifade ettiği söylenebilmektedir. Bu durum hem kasıtlı hem de tesadüfi olarak geniş bir fotoğraf mirasının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Grimshaw & Ravetz 2009).

Fotoğraf makinesinin icadıyla tüm düzenin yeniden kurulduğunu vurgulayan Berger, kameranın sunduğu perspektif dönüşümüne atıfta bulunmaktadır. Bu durumun, o zaman dilimine kadar yalnızca bir yerde ve tek bir zamanda görünebilen resimlerin aksine, bireylerin karşılarında olmayan şeyleri görmelerini sağladığından bahsetmektedir. Ancak, kameranın icadıyla dünyayı anlama ilişkisi epistemolojik olarak bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm, kameranın ürettiği fotografik görüntülerin, herhangi bir konuyla

ilişkili büyük bir veri sağlayabileceği gibi aynı oranda bilgi saklayabilmekte ve bilgiyi çarpıtabileceği etrafında şekillenmektedir. Diğer bir deyişle, kamera çok boyutlu bir gerçekliği, iki boyutlu görüntü içinde tasvir etmek üzere bir karmaşıklık yaratmaktadır. Bu noktada kameraman, konu ve kameranın kendisi arasındaki ilişki, kameranın görüntüsünün yakaladığı “gerçeklik” sorunsalını daha da karmaşık bir hale getirmektedir. Berger, bireyin karşısında olmayan şeyleri görebileceğini belirtirken, fotografik görüntü tarafından tasvir edilenin ötesinde tam olarak ne gördüğü ve algıladığını belirsizlik olarak tanımlamaktadır (Bazin & Gray 1960). Fotoğrafların ve filmlerin oluşumunda kamera/kameraman gerçekte neyi “görmektedir”? sorusu, 1978 yılında Marey’in ifade ettiği gibi “göz görmeyi bıraktığında, kulak duymayı, dokunuş hissetmeyi bıraktığında ya da duyularımız yanıltıcı görünümler sunduğunda, bu aletler şaşırtıcı bir kesinlikte yeni duyular gibidir” sözleriyle yanıtlanabilmektedir (Smith 2007). 1923 yılında Vertov ise “Ben bir gözüm. Mekanik bir göz” söylemiyle bu düşüncüyü desteklemektedir (Bulgakowa 2006).

19. Yüzyılın sonları itibariyle ortaya çıkan film ve fotoğrafçılık sanatıyla eşzamanlı olarak gelişen görsel antropoloji, kültürel uygulamaları görsel medya platformları aracılığıyla belgeleme ve analiz etme yeteneğine sahiptir. Bu kapsamda, erken dönem antropologlarından Franz Boas’un, hızla gelişen modern dünyada yerli halkların fiziksel özelliklerini ve kültürel eserlerini kaydetmek amacıyla fotoğrafçılık sanatına başvurduğu görülmektedir (Jacknis 1984).

Yeni görsel teknolojilerin gelişmesiyle paralel olarak uygulamalı görsel antropoloji fikri giderek daha yaygın hale gelmektedir. Görsel antropoloji dijital hikâye anlatımı, yeni medya etnografisi, FotoSes, etkileşimli multimedya, katılımcı dijital arşiv araştırması ve katılımcı coğrafi bilgi sistemleri gibi dijital araştırma metodolojileriyle zenginleşmektedir. Bu bağlamda yeni görsel teknolojilerin, antropologların araştırma yapma biçimlerini değiştirerek, farklı izleyicilere ulaşmalarını sağlayan yeni yaklaşımlara da olanak sunduğu söylenebilmektedir. (Gubrium & Krista 2009, 2).

20. yüzyıl boyunca antropoloji pratiğinde görsel antropoloji yöntemleri ve görsel-işitsel medyanın uygulanmasındaki dağınık ama tutarlı bir dizi gelişme ortaya çıkması, görsel ve duysal antropolojinin iç içe geçmesini sağlamıştır (Pink 2006). Bu dönemde, her bir alt disiplinin kabul edilebilirliği ve ana akım antropolojik pratikle olan ilişkisi sürekli değişiklik göstermiş ve zaman zaman yetersiz derecede akademik oldukları gerekçesiyle reddedilmişlerdir. Ancak, 21. yüzyılın başlarına gelindiğinde, bu üç alt disiplin giderek daha popüler hale gelmiş ve teorik-akademik çalışmalar tarafından da desteklenmeye

başlamıştır. Bu kapsamda, duyular antropolojisinin fenomenoloji, duyuşsal algı ve kültürlerarası etkileşimler, metinler-arasılık, toplumsal alışkanlıkların analizi gibi karşılaştırma odaklı çalışmalarıyla, ana akım antropolojinin düşünce yapısını etkilediği ve ilkelerinin diğer disiplinlere nüfuz ettiği söylenebilmektedir (Howes 2005).

Görsel yöntemler ve medya (Banks 2001; Pink 2007), antropolojik pratikte giderek daha yaygın hale gelmiş ve David MacDougall (1998, 2005), Jay Ruby (2000), Marcus Banks, Howard Morphy (1997) ile Anna Grimshaw (2001) gibi görsel antropologların çalışmaları sayesinde, görsel antropoloji giderek daha ciddi bir akademik uğraş olarak kabul edilmiştir. Ayrıca, uygulamalı antropologlar da ana akım antropoloji kapsamında giderek daha fazla kabul edilmeye başlamıştır (Pink 2005).

2000’li yıllar itibariyle etnografik çalışmalarda videografik kaydı ve temsili, endüstri genelinde neredeyse zorunlu haline gelmiştir (Sunderland & Denny 2007, 250). Uygulamalı görsel antropolojinin güçlü bir savunucusu ve uygulayıcısı olan John Collier Jr. (Collier 2007) ile benzer şekilde, Richard Chalfen ve Michael Rich’de sağlık bağlamında uygulamalı görsel antropoloji araştırmaları geliştirmişlerdir.

Görsel antropolojinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, John Collier Jr ve Richard Chalfen gibi isimlerin, görsel yöntemleri uygulamalı bağlamlarda nasıl etkili bir şekilde kullandıkları ve bu yöntemleri nasıl tanımladıkları önemli bir yer tutmaktadır. John Collier Jr., özellikle toplumsal gelişim ve eğitim projelerinde görsel antropolojinin uygulanabilirliğini göstermiştir. Diğer bir ifadeyle, fotoğraf ve film gibi görsel medya araçlarının, toplulukların iç dinamiklerini ve kültürel pratiklerini anlamak, belgelemek için nasıl kullanılabileceği konusunda bir açılım getirmiştir. Bu bağlamda, uygulamalı görsel antropoloji, yalnızca akademik bir araştırma alanı olmanın ötesine geçerek, pratik sorunların çözümünde ve toplumsal değişim projelerinde de etkili bir araç haline gelmiştir.

Uygulamalı ve kamusal antropolojinin çağdaş gelişmelerini anlamak adına, iki alan arasındaki ayrımın anlaşılması önemlidir. Bu kapsamda, kamusal antropoloji, uygulamalı antropolojinin somut problemlere çözümler geliştirme kaygısını paylaşmaktadır. Ancak, kamusal antropolojinin bu sorunları merkezi bir noktaya yerleştiren referans çerçevelerini kabul etmek zorunda olmaması nedeniyle alternatif, daha üretken çerçeveler açma olasılığı ortaya çıkmaktadır (Borofsky 2007). Diğer yandan, uygulamalı antropoloji ise eleştirel ya da alternatif bir bakış açısıyla karakterize edilmektedir (Field & Fox 2007, 9).

Paul Sillitoe (2007), antropoloji disiplini çerçevesinde bireylerin görüşlerini ve yaşamlarını araştırmayı amaçlayan bir disiplinin “uzman” bilgi kaynağı olarak kabul edilmesine yönelik eleştirel bir yaklaşım benimsemektedir. Bu doğrultuda Sillitoe, bilginin, batı toplumlarını ve bu toplumlara ait teknolojiyi karakterize eden bir uzmanlığın hiyerarşik uygulamasını desteklemesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Ancak, antropoloji kapsamında uzmanlığı kültürel ve koşullu bir kavram olarak ele aldığımızda, uzmanlık fikrinin temsil ettiği modernitenin güç ilişkileri ve hiyerarşileri, antropologların da bu çerçeveye dahil edilebilmesini sağlamıştır. Diğer bir ifadeyle, görsel antropolojinin kültürel aracı rolü kapsamında bilgi paylaşımı, antropoloğun bir uzman olarak konumlandırılmasını sağlamaktadır (Chalfen & Rich, 2007).

Disiplinler arası bir yaklaşım olan uygulamalı görsel antropoloji, uygulama ve görsel alt disiplinleri içinde farklı kökenlere sahiptir. Örneğin etnografik film pratiği, görsel antropolojide daha köklü bir geçmişe sahiptir. Aynı zamanda, uygulamalı aktivist antropoloji ile kamusal (public) antropoloji üretimi çeşitli şekillerde benzerlik göstermektedir. Görsel antropolojinin giderek daha fazla uygulamalı, kamusal ve aktivist olarak yapılandırıldığı bir bağlamda, görsel antropolojinin gelişimi, görsel antropoloji ile duyuşal yaklaşımlar arasında köprü kurarak bağlantı sağlayabilmektedir (White 2003).

3.2. Belgesel Film

Belgesel fikri, Nicéphore Niepce'nin evinin penceresinden çektiği bugün "Pencereden Le Gras'a bakış" (1826-1827) olarak adlandırılan soluk fotoğraflar kapsamında, Lumiere Kardeşler tarafından 1895'te çekilen L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Bir Trenin La Ciotat Garı'na Varışı) isimli ilk kısa hareketli belgeselden, 1922'de bir çeşit gezi günlüğü niteliğinde değerlendirilebileceğimiz uzun metraj Nanook of The North'un çekilmesine kadar gerçekliğin çeşitli temsillerini anlamaya, üretmeye ve yorumlamaya dayalı tartışmalı ve deneye dayalı süreçlerden geçmiştir.

İlk çalışmanın bir sanatçının özel alanından dışarıya bakışı, ikincisinin bir kamu alanındaki gündelik bir olayın kaydedilmesi, üçüncüsünün ise başka bir kıtadaki topluluğun gündelik yaşamı hakkında sessiz bir film olması nedeniyle, belgeselin en temel arayışının aslında insanın kendi ve çevresiyle kurduğu sosyal alanda ortaya çıkan özneleri temsil etme merakı, hakkı ve arzusu olduğu söylenebilir. “Aslında: belgesel bağlamında imgesel tepki, kaydı alınan bir şeyin belgelenmesine ifade eder; diğer bir ifade ile belgesel film hareketi de bu tepkiyi meydana getirmeye çalışırken devreye

sokulan taktiklerin tarihidir. (Vaughan 1999, 58). Bu bağlamda, belgesel, etnografik film ve görsel antropoloji disiplinleri her ne kadar kendilerine özgü teorik ve tarihsel yapılara sahip olsa da öznel, nesnel ve kamusal deneyim alanına duydukları ortak ilgi nedeniyle zorunlu olarak birbirleri arasında köprüler kurmaktadır. Bu köprüler çoğu zaman alanları estetik, pratik ve metodolojik yönden tam olarak birbirinden ayrılmayı ve sınırları kesin olarak belirlenmiş tanımlamalar yapmayı zorlaştırır.

Belgeselin, teknik ve sanatsal araçların çeşitliliği nedeniyle sınırları yoğunlaştırılmış, ön görülemez bir alanı ifade etmesi, kavramın hiçbir zaman tam olarak tanımlanamamasına sebep olmuştur. Bu durumda, Nichols'un "belgeseller tarihsel dünyaya aynı yöntemle değinmez ve her zaman aynı sinema tekniklerini benimsemez. Kendini belirli uygulama, konu, biçim ve üsluplarla sınırlamaz. Belgesel film yapımı, devamlı olarak değişen bir arenadır" sözleri daha fazla anlam kazanmaktadır (Nichols 2017, 35). Bu tanımlama sorunu, üretilen materyallerin yetersizliğinden ziyade belgesel yapımlarında gözlemlenen azami düzeydeki artıştan kaynaklanmaktadır. Tanımın muğlaklaşma eğilimi, belgesel disiplinini yaratıcı ve sanatsal yönde destekleyerek estetik tanımlamaların konusu haline gelmesi için yapılmış gizli bir sözleşmeyi andırmaktadır. Beattie, tanımlama tartışmalarına bir son vermek adına sert yorumlar öne sürerek "Belgesel hantal bir tanım ama bırakalım iş görmeye devam etsin" (Beattie 2008, 1) cümlesini sarf etmiştir.

Yine de günümüzde belgesel konusuna genel yaklaşımın John Grierson'un 1930'larda ortaya attığı "gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması" olarak kabul edildiği görülmektedir (Nichols 2017, 27). Ondaki hakikati söylemesini, gerçeklikle doğrudan bir ilişki kurmasını talep edenler arasında belgeselin işlevselliğini hukuki bir kanıt olarak sınırlandırma ihtiyacı vardır. Çoğu belgesel yapımcı ve kuramcısı gerçek ile temsili arasındaki bu temel gerilimi aşılması gereken bir problematik olarak yorumlarsa da eleştirel çoğunluğa karşı Bruzzi, belgeseli ısrarlı biçimde "gerçek olay ile onun temsili arasında etkileşimli bir müzakere olarak" görmektedir (Bruzzi 2006, 13). Bu nedenle "belgeseller, estetik ya da biçimsel konulardan ziyade etik, politik, endüstriyel ve teknolojik meselelerin merceğinden incelenme eğiliminde olmuştur (Grant & Sloniowski 2014, 19).

Belgesel onu tanımlama girişimlerinin doğal bir sonucu olarak çeşitli ayrımlara maruz kalmıştır. Bir çeşit negatif teoloji tekniği ile belgeselin ne olduğundan ziyade ne olmadığına odaklanarak çeşitli farklar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu ayrımların başında kurgu olan ve olmayan arasındaki farklar gelmektedir. "Mekanların ve karakterlerin tamamen uydurma olabildiği kurgusal biçimin aksine, kurgusal olmayanın

gerçeklik dünyasında bir alana sahip olduğu yaygın görüşü beraberinde belgesel için alternatif ve eleştirel tanımlar geliştirmenin yolunu açmıştır (Ward 2012, 7). Örneğin, “Belgesel film tanımının yerini almayacak, bunun yerine bu tanımları ve bu heyecan verici sinema türüne dair birçok farklı yaklaşımı içine alacak bir tanım” olarak “kurgusal olmayan” kavramı pek çok sinemacı tarafından kabul görmüştür (Barsam 1973, 2).

Yine de belgesel yalnızca gerçekliği “kurgusallığa” başvurmadan aktarmak gibi saf bir amaca hizmet etmemektedir. Kendini ham kaydedilmiş veri ve görüntülerden arındırmak için çeşitli gösterge ve anlatı yöntemlerine bilinçli olarak başvurmaktadır. Çünkü “anlatı, bir hikâyeyi olayların bir liste halinde sıralanmasından ayırmakta ve belgeselle ham görüntü arasındaki farkı ortaya koymaktadır” (Saunders 2018, 28). Belgesel, kurumsal bir amaca hizmet etmediği sürece, üretici tarafından birincil amaçla belge niteliğinde ya da sanatsal yeterlilikte geliştirilmeyi amaçlamamaktadır. Bu nedenle sürecin, belgesel ile yapımcısı arasındaki çok katmanlı izole yolculukta meydana geldiği söylenebilmektedir.

Tarihin kendi gerçekliğini kodlamak için önceden belirlenmiş anlatı yapılarından yararlanması gibi, belgeseller de mevcut şiirsel ilkelerden ve üslup tercihlerinden yararlanmaktadır (Le Roy & Vanderbeeken 2018, 3). Bu bağlamda, anlatı fikri beraberinde teknik anlamda kurgu metotların getirmiş, böylece belgeselin gerçeklik ile kurduğu temel bağı zayıflatmıştır. Bu süreçte Christian Metz'in "Her film bir kurmacadır" cümlesini doğurmuş ve belgesel artık bir belge niteliğinden çok görsel-işitsel materyallerin sanatsal yorumu olarak tanımlanmaya yatkın hale gelmiştir. Metz'in "eğer tüm filmler kurmacaysa, "kurmaca olmayan" film bir oksimorondur" (Grierson 1966, 30) doktrininden doğan tartışmalar, belgeseli gerçekçi yorumlardan özgürleştirip, onun yeni bir ifade alanı olarak öne çıkmasını arzulayan sanatçılar tarafından iyi karşılanmıştır. Ancak bu durum, belgeselden "başarısızca tanımlanmış sinematik bir nesne" olarak söz edilmesinin önüne geçememiştir. (Gauthier 2011, 5).

Tüm bu yoğun tartışma süreci aslında belgeseli ucu açık, esnek bir terim haline getirmiştir. Gerek öznel gerek toplumsal konularda girift ve derin araştırmalar yürütmek isteyen SEL gibi çeşitli biçimlerde deneysel eserler üretmeye çalışan sanatçılar için uğrak bir terim olarak kullanılmasının önünü açmıştır. “Neyin belgesel olup neyin olmadığını kesin bir şekilde belirleyen tanımlara bel bağlamak yerine, farklı örnekleri, prototipleri, denemeleri ve yenilikleri incelemeli; bunlara belgeselin etkinlik gösterip evrildiği alanın sınırlarının genişliğinin göstergesi gözüyle bakmalıyız.” (Nichols 2017, 37) cümlesiyle Nichols belgesel araştırmalarının gelişimi adına yenilikçi bir tavır sergilemiştir.

4. DUYUSAL ETNOGRAFİYE GENEL BAKIŞ

4.1 Antropolojide Duyulara Dönüş (Sensory Turn)

Metin-merkezci antropolojinin bir başka türü olarak duyusal etnografi, antropolojinin toplumsal olayları medyada, özellikle de görsel materyaller aracılığıyla, tek tip temsil etme biçimine yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda duyusal etnografi, etnografik olarak hedeflenen topluluğun yalnızca katılımcı gözlemle tamamen kavranamayacağını tartışmaya açmıştır (Delamont 2004).

Diğer bir ifadeyle, duyusal etnografi bir topluluğu ya da bireyi dışarıdan izlemenin yetersizliğini vurgulayarak, beş duyu aracılığıyla edinilen, özellikle görsel olmayan gözlemlerin de etnografik verilere dahil edilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Yine de bu yeni disiplin bir etnografik araştırmadaki ses araştırması gibi her türlü saha kaydının yanı sıra etnografik bir film olarak da karşımıza çıkabilir çünkü duyusal etnografi, ampirik verileri kullanarak etkili bir çalışma yapmak için gereken öznel ve sanatsal yaklaşımların tümünü kapsamaktadır (Trouillot & Trouillot 2003).

Günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte, artık antropoloji bir deneyim alanı olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda teknolojik gelişmelerin toplumsal yapı üzerindeki etkilerine paralel olarak metin-merkezci antropolojinin majör veri olarak kabul ettiği yazınsal veriler saha deneyimlerindeki çeşitlilikle birlikte popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. (Hervik 2003, 60). Bu kapsamda, alan yazınındaki çalışmalarda, 1960'lar ve 1970'li yıllarda çekilmiş filmler, antropolojik bir perspektifinden incelenmeye başlamıştır. Söz konusu bu filmler yazılı metinlere ek bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır (Boskovic 1945; Knauff 2002).

Geçtiğimiz on yıl içerisinde, duyusal etnografi görsel antropolojinin bir alt dalı olarak popülerlik kazanmıştır. Disiplinler arası bir kavramı ifade eden duyusal etnografi ilk kez 2006 yılında Harvard Üniversitesi'nde açılan Duyusal Etnografi Laboratuvarı (Sensory Ethnography Lab.-SEL), Üniversite Öğretim Üyeleri ve öğrencilerin duyusal etnografi anlayışlarını yansıtan çalışmalarının yayınlanmasına olanak sunmuştur (Nakamura 2013, Lee 2019). Söz konusu bu filmler, çoğunlukla duyusal etnografi kapsamında öne çıkan yoğun estetik-duyusal deneyim (Vivid Aesthetic-Sensual Immersion) yoluyla duygusal çıktıların iletilmesini merkez alan yapımlardan oluşmaktadır (Sliwa 2018). Buradan hareketle, 2009 yılında Sarah Pink (2015) tarafından hazırlanan “Doing Sensory Ethnography” başlıklı öncü çalışmada, geleneksel etnografik saha çalışmalarındaki dokunma, görme, tatma, koku, işitme gibi çoklu duyusal-deneyimsel verilerin daha fazla kullanılmasının önemi vurgulanmaktadır. Bu doğrultuda, antropolojinin bir “kelime

disiplini” olarak kabulünden uzaklaşıp, sözlü olarak ifade edilmesi daha zor olan çok duyulu yönlerinin keşfine doğru bir hareket olarak tanımlandığı söylenebilmektedir (Wacquant 2014).

Beden, yirminci yüzyılın başlarından beri antropoloji içinde önemli bir araştırma konusu olmuştur. Steven Feld (1984) ve Paul Stoller (1989; 1997) gibi yazarların çalışmaları, “Duyular Antropolojisi” olarak bilinen alt disiplinin gündemini belirlemede kilit rol oynamıştır (Pink 2015). Antropoloji içindeki bu duysal dönüş, kısmen yazılı dilin ve onun deneyimin çoklu duysal doğasıyla yeterince ilgilenme kapasitesinin eleştirisiyle geliştirilmiştir. Çağdaş etnografik araştırmaların “bedensiz” doğasını eleştiren bu ilk girişimler, disiplinin dilsel ve metinsel araştırma ve analiz yöntemlerine olan bağımlılığını sorgulamıştır (Turner 2012).

Duyular antropolojisindeki gelişmelerin, antropolojide bir paradigma olarak ‘bedenlenme’ kavramından da etkilendiği söylenebilmektedir (Csordas 2002). Örneğin, Thomas Csordas’ın (1990) çalışmaları, Merleau-Ponty’nin fenomenoloji araştırmalarına ve Pierre Bourdieu’nün “pratik teorisine” dayanarak, etnografik sürecin ve etnografik deneyimlerin ‘bedenlenmiş’ olarak yeniden kavramsallaştırılmasına yardımcı olmuştur. Bu, araştırmacının, sadece bedensiz bilişsel ve entelektüel çaba yoluyla değil, aynı zamanda “tüm bedeniyle deneyimlemesiyle” öğrenerek bilgiye ulaştığı anlamına gelmektedir (Pink 2015, 27). Anna Harris’in belirttiği gibi, “Kavram farklı yerlerde farklı biçimlerde kullanılsa da genel anlamda bedenlenme, geçirgen, içsel, hissedilen, canlandırılmış bedensel deneyimleri ve bu dünyalarla birlikte deneyimleri tanımlamanın bir yoludur” (Harris 2016). Pink, bu yeni vurguya dair önemli bir sonucun, “zihin/beden ayrımının” dekonstrüksiyonu ve bedenin yalnızca “zihin tarafından rasyonalize edilen, aynı zamanda kontrol edilen bir deneyim ve faaliyet kaynağı olarak değil, aynı zamanda bir bilgi kaynağı olarak anlaşılması” olduğunu öne sürmektedir (Pink 2015, 26). Margaret Lock, bu olguyu “bilginin bilişsel inşasının merkezden uzaklaştırılması” olarak adlandırmıştır (Lock 1994, 84).

1980’lerin sonunda David Howes (1991), Paul Stoller (1984), David Howes, Constance Classen’in (1991) içinde bulunduğu bir grup Kanadalı akademisyenin odaklandığı farklı duyu ve algı modellerinin, deneyim üzerindeki etkisi hakkında gerçekleşen araştırmalarla birlikte “duyular” akademik antropolojinin konusu olarak kendini kabul ettirmiştir. Duyuların antropolojisine karşı artan merak, beraberinde hem görme biçimlerinin bir eleştirisi olarak hem de diğer duysal özelliklerin yeniden düşünülmesi çerçevesinde paralel iki çizgide ilerlemiştir (Pink 2010). Fabian (1983), sömürgecilik ile görsellik

(visuality) arasındaki bağlantıya işaret ederek, görme-merkezci (ocularcentric) bilginin eleştirisine odaklanmışken, Feld (1984) ve Stoller (1984) gibi araştırmacılar inceledikleri topluluklar kapsamında sesin önemini vurgulamıştır. Howes (1991) ise farklı kültürlerde farklı duyu hiyerarşilerinin nasıl başka sosyal örgütlenmelere yol açtığını işaret etmiştir.

Alan yazınında yer alan farklı çalışmalarda duysal etnografinin metodolojik köklerinin, film ve video yaklaşımları da dahil olmak üzere görsel antropolojinin önceki eğilimleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir (MacDougall 1997; Taylor 1998; Wright 1998). Ancak daha sonraki yaklaşımlara göre (Pink 2003; Prins 2004; Pink 2006; Pink 2011; Warren 2012; Cox Irving & Wright 2016; Howes 2019), duysal etnografi görme ve görüşün analitik ayrıcalığından uzaklaşarak hatta onun eleştirisini şart koşan çeşitli görüşlerle daha farklı duysal kategorilerle ilgilenmiştir. Bu bağlamda duysal etnografi, uygulayıcılarının estetik-duysal ve çoklu duysal-deneyimsel biçimler olmak üzere en az iki farklı yönü üzerinde odaklandıkları görsel antropoloji içinde gittikçe daha da ilgi gören bir disiplin olarak, kabul edilmektedir (Chio 2021). Duysal sosyolojinin genişleyen eleştiri alanı başta olmak üzere duyu çalışmalarının etkileşimci analizi, duyuları “hissedilebilir, tanımlanabilir ve yorumlanabilir” olarak akademik ve sanatsal veriler olarak tahlil etmenin önemini vurgulayarak, duyuları toplumsal alışkanlıkların anlamları adına, yeterince keşfedilmemiş kaynaklar olarak ele alır böylece duysal etnografi yazılı, tartışılan ve bedensel bilgiler ile pratiğin incelendiği önemli bir alan olarak görmeyi içermektedir (Gibson & Vom Lehn 2021, 3).

Araştırmalarda, fenomenolojik perspektif ve cisimleşmenin (embodiment) önemi Paul Stoller’in (2010) “*Sensuous Scholarship*” adlı eserinde Nijerli bir büyücü tarafından büyülenerek kısmi felç geçirdiği deneyimini aktardığı metniyle birlikte sıçrama yaşamıştır. Bu metin, etnografik araştırma sırasında kaleme alınamayacak kadar şok temelli hafıza travmalarına yol açabilecek norm dışı psikosomatik deneyimlere bir örnek oluşturması açısından yazılı etnografinin farklı deneyimler karşısındaki yeterliliğini soruşturmaya başlatmış, öncesinde görsel materyalin kırılgan ve yetersiz olduğuna dair yapılan eleştirilerin metin-merkezci etnografiye yönelmesini yol açmıştır. Etnografin yaşadığı bu duysal etki, Jackson tarafından (1989) “*Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*”, Robert Desjarlais için (1992) “*Body and Emotion: The Aesthetics of Illness and Healing in the Nepal Himalayas*”, Meksika’daki bir seyahati sırasında tıpkı Stoller gibi “büyülenen” tiyatro sanatçısı Artaud’un otobiyografik metinleri için etnografik büyülenme ya da “*Sensuous Scholarship*” (Murray & Murray 2014), Barthes’da Fotoğrafik Punctum (Badmington 2012) ve Benjamin’de

Aura (Duttlinger, 2008) ile şok arasında bir geçiş olarak tarif edilmiştir. Daha sonra, Michael Herzfeld (2001, 252) duyuların başka bir yan dal olarak konumlandırılmaması gerektiğini, aksine antropoloji genelinde uygulanacak bir yöntem ve perspektif haline gelmesi gerektiğinin altını çizmiştir.

Son yıllarda beden ve duyulara olan ilgi, insan deneyimini anlamaya yönelik çeşitli disiplin ve uygulamalar arasında artış göstermiştir. “Duyusal dönüş/duyulara dönüş” olarak nitelendirilen bu değişimde (Pink 2009; Lauwrens 2012; Howes 2013), beden ve duyular, bir dizi teorik, metodolojik ve pratik gelişmenin önemli merkezleri haline gelmiştir. Antropoloji ve ilgili disiplinler içinde, duyulara dönüş, araştırmacıların beden ve epistemoloji arasındaki ilişkiyi yeniden kavramsallaştırmalarına yol açmış; görsel antropoloji ve film çalışmaları alanlarında ise, çoklu duyusal deneyimlerle etkileşime geçme ve belki de bu deneyimleri aktarma veya uyandırma potansiyeline sahip olan görsel-işitsel medyaya önlenemez şekilde dikkat getirmiştir (Marks 2002; Pink Leder-Mackley & Hackett 2015; MacDougall 2022).

Medya ve iletişim çalışmaları, son zamanlarda bireylerin teknolojiyi nasıl deneyimledikleri ve algıladıklarını duyusal boyutlarıyla etnografik olarak incelemeye başlamıştır. Bu duyusal yaklaşımlar öncelikle dokunma, işitme, görme, tat ve koku olmak üzere beş “dış” duyuyu merkezine almış olup, bedensel mekânsal konumlanmayla ilgili olan “iç” duyu merkezine daha az odaklanmışlardır (Richardson & Hjorth 2017). Bu teorik ve pratik faaliyetler hem yazılı metinlerde hem de görsel-işitsel çalışmalarda antropologların araştırma yapma ve bulgularını sunma biçimlerini önemli ölçüde etkilemiştir (Pink 2015, 4).

Bilgiyi bedenlenmiş ve deneyimsel olarak yeniden çerçevelendirmek, özellikle görsel-işitsel medyanın hem araştırma sürecinde hem de bu tür bilgiyi izleyicilere iletmede oynayabileceği rolün yeniden kavramsallaştırılmasına yol açmıştır. Bu kapsamda “etnografların ve araştırma katılımcılarının çoklu duyusal gerçekliklerinin nasıl temsil edilebileceğini ve temsil yöntemlerinin hem etnografların kendi deneyimlerinden hem de araştırmaya katılan insanların deneyimlerinden bir şeyler aktarmak için nasıl geliştirilebileceğini” keşfetmek için yeni teknolojilerin önemli bir rol üstlenmektedir (Pink 2015). Bu gelişmeler genellikle “duyusal saha çalışması” veya “duyusal etnografi” adı altında çerçevelenmektedir.

4.1.1 Sinemasal Biçim Kapsamında Duyusal Etnografi

Hiçbir kültür yalnızca görsel olamayacağı gibi, görselin incelenmesi hiçbir zaman kültürün diğer yönlerinden ve duyuşsal deneyim modalitelerinden de ayrılmamaktadır. Bu kapsamda günümüzde “duyuşsal dönüş” olarak adlandırılan kavram, görsel kültür kavramına ilişkin tanımlamalarda da karşımıza çıkmaktadır (Calvey 2021). Buradan hareketle, görsel kültür, sanat/sanat olmayan, görsel/sözlü işaretler ile farklı duyuşsal ve semiyotik modlar arasındaki oranların farklılıkları ve eleştirisi üzerine düşünmeyi teşvik etmektedir. Böylece görsel kültür körlük, görünmezlik, görülmeyen, görülemez olan ve göz ardı edilen üzerine bir meditasyon gerektirdiği söylenebilmektedir. Ayrıca, bu durum jestlerin görünür dili üzerine, dokunsal, işitsel ve sinestezi olgusuna dikkat çekmeyi zorunlu kılmaktadır (Mitchell & Bull 2015).

Son yıllarda film çalışmalarında hızla popülerlik kazanan “duyuşsal dönüş”, Vivian Sobchack (2004), Laura Marks (2000; 2002), Steven Shaviro (2007) ve Jennifer Barker (2009) gibi yazarların film teorisine sundukları “bedensel/bedenlenmiş izleyici” kavramıyla örneklendirilebilir. Görsel bir medya disiplini olan film çalışmaları kapsamındaki duylara dönüş pratikleri, tamamen görme üzerine odaklanan teorilerin aslında kendi kör noktalarıyla karşılaşmalarını sembolize eden bir eleştiridir (Elsaesser & Hagener 2015). Bu çalışmalar, bu göz merkezci modelleri sorgulayıp eleştirirken, seyir anında anlam üretiminde yalnızca görme ve işitme değil, tüm duyuşsal yetilerin dahil olduğunu ve sinemayı anlamaya çalışan herhangi bir teorisinin bu gerçeği kabul etmesi gerektiğini önermektedir.

Sinemasal biçim kapsamında duyuşsal etnografi, görsel kültür, imgeler, sesler ve mekânsal belirlemelerin birbirine ve birbirinden okunabileceği bir metinler arası dünyayı aralamaktadır. Diğer bir ifadeyle görsel, çok boyutlu, metinler arası evrenin giriş noktası olarak ifade edilebilmektedir (Hawkins 2016). Görsel unsurun özellikle duylar üzerinden okumaya ve aktarmaya çalışmak, duyuşsal dönüşün sonuçlarına bütünleşmiş, somutlaşmış ve deneyimlenmiş bir biçimde erişmek anlamına gelmektedir (Howes 2016).

William Greaves’ın 1968 yapımı *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*, yansıtıcılık kavramını ele almıştır. Filmde, biri kurmaca bir film çeken, biri kurmaca film ekibini belgesel tarzında belgeleyen ve üçüncüsü ise iki ekip arasındaki ilişkileri belgeleyen üç ayrı film ekibi, kendi bakış açıları ve pozisyonlarını anlamaya bırakılmıştır. Robert Gardner’ın 1986 yapımı *Forest of Bliss* gibi diğer çalışmalar ise, anlatıcı seslendirmesi yerine görsel atmosfer ve ses tasarımı ile yönlendirilen görsel-işitsel hikâye anlatımı için

hayvan varoluşunun bedensel pratiğini ve duygusal dokusunu konu almaktadır (SEL 2016).

Duyulara odaklanma, çağdaş antropoloji kapsamında kilit bir tema haline gelmiştir. Gerek akademik gerekse de sektörel olarak bu alandaki ilginin son dönemde hızla artması, mevcut durumun değerlendirilmesi ve geleceğine dair tartışmaları da artmasını sağlamıştır (Howes 2024). Duyusal antropoloji, duyularla ilgili ampirik ya da özel bir alt disiplin olmasının yanı sıra, “duyusal algı teorileriyle” yeniden düşünülen bir antropoloji olarak açıklanabilmektedir (Vanini 2024). Antropoloji alanının son yıllarda kümülatif biçimde yeniden düşünülmesi, bu disiplinin, eşit olmamakla birlikte, cinsiyetlendirilmiş, refleksif, görsel ve bedenlenmiş olarak yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Böylece duyusal antropoloji geleneksel kültürler arası karşılaştırma biçimlerini reddederek, mekân ve kültür arasındaki bağı koparmıştır (Moretti 2023).

Disiplinler arası bir yaklaşım olan duyusal antropoloji, diğer disiplinlerle paralel bir düzlemde ilerlemekte ve gelişmektedir. Bu bağlamda, felsefi ilkeler, duyusal algıyı anlamak adına antropoloji, coğrafya, sosyoloji ve spor çalışmaları gibi akademik disiplinler ile yeni nörolojik çalışmalarda önemli bir rol üstlenmektedir. Diğer bir ifadeyle duyusal antropoloji, duyusal algı ve deneyim hakkında temel bir zemin sunmaktadır. 1990’lı yıllarda David Howes’un, farklı kültürlerle ait duyusal “düzenlerin” karşılaştırılmasını öneren bir program ortaya koymuştur (Howes 1991; Classen 1993). Duyusal deneyim kalıplarının bir kültürden diğer kültüre nasıl bir farklılık gösterdiğini araştırmayı amaçlayan bu yaklaşımın, 1990’lı yıllarda giderek daha fazla reddedilen karşılaştırmalı antropolojiye bağlı olduğu görülmektedir (Howes 1991, 3). 2000’li yılların başında Tim Ingold, Howes’un yaklaşımını eleştirerek, duyusal antropolojinin deneyim ve algıya yeniden odaklanması konusunu ileri sürmüştür (Howes 1989).

Merleau-Ponty’nin odaklandığı “Algı Felsefesi” (Hass, 2008) ile Gibson’ın “Ekolojik Psikoloji” (Lambardo 2017) üzerine gerçekleştirdiği çalışmalar, Howes’un önerdiği gibi duyusal modların ayrıştırılmasının onları bedensiz “kültür” içine yerleştirdiğini öne çıkarmaktadır. Bu kapsamda, söz konusu *öğrenmenin* bedensel uygulama ile hareket içinde yer aldığı bir antropoloji ile uyumsuz olduğu sorunsalıyla karşılaşmaktayız (Howes 2010). Benzer olarak, nöroloji bilimi tarafından belirli duyusal organlara bağlı farklı duyusal modları anlamının, duyuların insan algısında birbiriyle etkileşime girdiği önerisini geliştirmiştir (Cytowic 2010, 46).

Duyusal kategoriler ile duyusal algı arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesi, yeni bir duyusal antropolojinin gelişmesine neden olmuştur. Bu durum hem duyusal

antropolojinin teorik etkileri hem de çağdaş uygulamaları açısından son derece önemlidir. Antropolojinin kurucu bir disiplin olma iddiasını güçlendiren etnografik uygulamalar doğrultusunda, duyularla etkileşimde bulunan etnografik yaklaşımlar, çoğunlukla “yenilikçi” ve disiplinler arası araştırma yöntemleri bağlamında geliştirilmektedir. Bu nedenle, antropolojinin uzun vadeli tanımlayıcı uygulaması olarak etnografik çalışmalar, disiplinler arası geliştirilen duysal yöntemlerle iş birliği yapmaktadır (Pink, 2010). Örneğin, son yıllarda antropoloji ve sosyal bilimler alanında öne çıkan “Yürüyüş Araştırma Yöntemi” (Walking Research Method) bilgi, hareket ve empati teorileriyle zenginleşerek, araştırmacının diğer araştırmacıların uygulamalarını, deneyimlerini, perspektiflerini benimsemek ve anlamalarını sağlamak amacıyla paylaşılan duysal bir günlük yaşam pratiğini ifade etmektedir (Lee & Ingold 2020; Kowalewski & Bartłomiejski 2020). Sanatçılar ve toplum bilimcilerle benzer teorik temeller ile yaklaşımları paylaşan antropologlar, çalışmalarının merkezine yürüyüş uygulamalarını yerleştirerek, temsillerin bilgilendirme biçimlerinden, toplumun söz konusu sanatla nasıl etkileşime girdiğini incelemektedir (O’Neill & Hubbard, 2010).

Duysal etnografi, “pratiğin daha tarif edilemez ve temsili olmayan yönleri” tanımından yola çıkarak sıradan hale gelmiş bedensel pratikleri, becerileri, deneyimleri ve örtük bilgiyi çözümlemeyi amaçlamaktadır.” (Harris vd, 2020, 632). Bu bağlamda, Merleau-Ponty duysal etnografiyi “görünür ve görünmez arasındaki karmaşık ilişki” (Merleau-Ponty, M. 2004) olarak açıklamaktadır. Simmel ise kavramı “duyular sosyolojisi” (2011) konulu erken dönem çalışmasında, duysal alanların analitik önemine işaret eden “algının ilişkisel bir analizi” olarak adlandırmıştır. Benzer şekilde, Mauss (2023) duysal etnografi çerçevesinde “bedenin teknikleri” kavramını tartışmakta olup, refleksif bedenlemeyi ayrıntılı biçimde irdelemektedir. Burada ortaya çıkan temel karmaşıklıklardan ve zorluklardan biri, duysal alanların hem bireysel bir bedenlenme meselesi hem de sosyal olarak paylaşılan, yerleşik bir alt kültürel fenomen olabilmesidir. Bu ikilik, somatik ve haptik fenomenoloji (Hockey & Allen-Collinson 2009; Allen-Collinson 2011) refleksif bedenlenme ve beden teknikleri (Featherstone & Turner 1995; Crossley 2005; 2007; Featherstone & Turner 1995; Janowski & Lee Vergunst 2016; Shilling 1993; 2004; 2005) ve duysal deneyimler (Pink 2010; Sparkes 2017; Stoller 1989) olmak üzere çeşitli teorik yaklaşımları, tartışmaları ve gelişmeleri tetiklemektedir. Diğer bir ifadeyle, etnografların kendi deneyimlerine ve bu süreçte karşılaştıkları kişiler, yerler ve nesnelerle yollarının nasıl kesiştiğine dayanan bilgi yollarını yaratma ve temsil etme süreci olarak tanımlanabilir (Pink & Morgan 2013, 35).

Duyusal etnografideki “duyusal” kavramı, medya çalışmaları araştırmacıları ve akademik disiplinler arasında tartışmalara neden olmuştur. Bu doğrultuda, Paterson’ın (2007) dokunma gibi duyuların daha çok duygusal, kinestetik ve somatik bilgi edinme yolu olduğunu vurgularken, McLuhan’ın (1994, 316) televizyon görüntülerini “dokunsal dürtüler” olarak tanımlaması ve bu kapsamda televizyonu doğası gereği sinestezik olarak teorize etmesi gibi görüş farklılıkları öne çıkmaktadır (Moore 2017).

Büyük ölçüde çağdaş etnografik araştırmaların çoğunu karakterize eden duyusal etnografi, görsel-işitsel hegemonyaya karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkmış bir etnografi biçimidir (Howes 2006; Pink 2009). Temelde, duyusal etnografi geleneksel etnografik ilkeleri ve prosedürleri takip etmektedir. Bu kapsamda, gözlem, röportajlar ve görsel yöntemler gibi geleneksel etnografik saha çalışması yöntemlerini de kapsayarak araştırmacının, insanların günlük ortamlarındaki faaliyetlerini incelemesine ve ayrıntılı etnografik hesaplar sunmasına olanak tanıyan sürekli saha çalışmasına dayanmaktadır (Arnould & Wallendorf 1994). Duyusal etnografinin özgün bir özelliği, bireysel deneyimlere ek olarak, uygulamalara epistemik dikkat yönlendirmesidir. Dolayısıyla duyuların, uygulamaların performansı ve koordinasyonu ile sosyal ya da maddi etkileşim kurmasında nasıl bir rol oynadığını incelemektedir (Moisander & Valtonen 2006).

Duyusal etnografi geleneksel etnografik uygulamalardan, alan çalışmasına yönelik daha derinlemesine ve bedenlenmiş bir yaklaşım önerisiyle farklılaşmaktadır. Bu doğrultuda, duyusal etnografi yalnızca gözleme dayalı olmakla kalmayıp, çevrenin tüm duyular aracılığıyla deneyimlenmesi ve böylece işlenen konuya daha derin bir bağlılık oluşmasını sağlamaktadır. Alan yazında duyusal etnografiye yönelik önceki çalışmalarda “bedenlenme ve refleksivite” (Paterson & Glass 2020; Field-Springer 2020; Quaranta 2021; Hockey & Allen-Collinson 2023), “Çoklu Duyusal Entegrasyon” (Stevenson 2014; Jackson 2018; Howes 2019; Jewitt & Leder Mackley 2019) ve “Yenilikçi Uygulamalar” (Hurdley & Dicks 2011; Pink vd. 2013; Pink, 2014; Moore, 2017 Calvey 2021; Ulloa, 2023) temalarının öne çıktığı görülmektedir.

- √ **Bedenlenmiş ve Refleksivite:** Duyusal etnografi kapsamında araştırmacının sahadaki bedenlenmiş varlığı ile duyusal deneyimlerini yorumlama, sunma konularındaki refleksivite olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, duyusal algı ile kültürel anlayış arasındaki bağlılığı savunmaktadır.
- √ **Çoklu Duyusal Entegrasyon:** Çeşitli duyusal durumların bütünleştirilerek incelenmesi kapsamında bütüncül bir anlayış oluşturmayı içermektedir. Görsel

verilere ek olarak işitsel, kokusal, tat ve dokunma verilerini de merkeze alarak, etnografik anlatıyı zenginleştirmektedir.

- ✓ **Yenilikçi Uygulamalar:** Duyusal etnografi, duyusal deneyimleri yakalamak, bu deneyimleri aktarmak için ses manzaraları, duyusal haritalama ve çoklu duyusal röportajlar gibi deneysel yöntemler kullanmaktadır. Bu yaratıcı uygulamalar, araştırma sürecini ve sonuçlarını hem akademik hem de sektörel bağlamda daha ilgi çekici hale getirmeyi amaçlamaktadır.

Duyusal etnografi alanında gerçekleştirilen çalışmalar, bir araştırmacının kendi duyusal ya da bedensel deneyimlerinin, başka insanların dünyalarını öğrenmelerine nasıl yardımcı olabileceğini sorgulamaktadır (Feld 1982; 2012; Stoller 1997; Pink 2013). Örneğin, Feld'in "Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression" (2012) adlı eseri, Papua Yeni Gine yağmur ormanlarında geçen bir "duyusal etnografi" çalışması olarak tanımlanmaktadır. Feld'in çalışması, müzik ve sesin Kaluli toplumu için önemini vurgularken, fenomenolojiyi ve duyuları kucaklamayı, metinden sese, sembollerden sinesteziye, göstergesellikten ikonikliğe, bilişten bedensel bilgiye geçiş yapmayı amaçlaması çalışmanın önemini ortaya çıkarmaktadır (Feld, 2012). Stoller'in "Sensuous Scholarship" (1997) adlı eseri ise, antropologları dünyadaki deneyimlerine dikkat etmeye ve kültüre dair yazılı temsillerinde, tüm bedeni ve duyularıyla, dünya ile nasıl etkileşimde bulunduğunu yansıtmayı teşvik etmektedir. Bu yaklaşım, 1922 yapımı "Nanook of the North" filminde görüldüğü gibi, sinematik anlatımın sınırlarını zorlayan ve gerçekliğin çoklu duyusal yönlerini keşfetmeye çalışan *cinéma vérité* tarzının izlerini taşımaktadır.

İlk uzun etnografi ya da etno-fiction filmi olarak karşımıza çıkan tipik bir Eskimo ailesinin anlatıldığı Nanook of the North (1922)'un yönetmeni Flaherty her şeyden önce bir kâşif gibi davranmakta ve Strauss'un (1974) Yapısal Antropoloji'de bahsettiği sıcak-soğuk iklim ilişkilerini kilit paradigma olarak görmektedir. Bu anlamda, toplumları vahşi ya da medeni olarak ayırdığı klasik bir bakış açısını benimsemesine karşın, filmi gittiği yerleri kayıt altına alacak bir malzeme olarak görmesi nedeniyle diğer etnograflardan ayrılmaktadır. 50'li yıllarda Fransa'da antropoloji ve film birbirine geri dönülemez biçimde yakınlaşmıştır. 1952'de Comité International du Film Ethnographique et Sociologique Genel Sekreteri olarak atanan Jean Rouch, hem bilimsel araştırmanın ilerleyişi hem de genişlemesi açısından "sosyal bilimler ve sinematografik sanat" arasında bağlantılar kurmayı hedeflemiştir (Scheinman 1998). Bu kapsamda, görsel antropolojinin

öncülerinden biri olarak kabul edilen Jean Rouch'a göre bu kavram, her şeyin geniş bir tanımını yapmak yerine, "bir tekniğin veya ritüelin yakından tanımlanmasını" kaydetmeyi amaçlayan oldukça gözlemsel bir pratik olarak tanımlanmaktadır (Stoller 1992). Ancak zaman içerisinde Rouch'un öne sürdüğü saf ve gözlemci pratik (cinéma vérité) daha deneysel yaklaşımlarla kırılmaya başlamıştır.

Jean Rouch ve Germaine Dieterlen, Batı'nın hegemonyasını sorunsallaştırmak için görsel-işitsel kayıtlarda Mauss antropolojisinin yeni ve sanatsal bir ifade aracını bulmuşlardır (Viveiros de Castro 2015). Bu bağlamda, klasik antropolojisinin dışına çıkma ihtiyacı, Amerikan yerlilerinin kozmolojisi üzerine alınan notlar ile modern felsefenin dünyayı ikilemler üzerinden görmeye çalışan Kartezyen duyumsama biçimine karşı, dünyayı farklı şekillerde sınıflandıran toplumlar hakkında daha duyusal anlayışlar geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Bu durum post-yapısalcılar tarafından “*the ontological turn*” olarak adlandırılmıştır. Türler arası bakış açısına dayanan bu felsefe, günümüzdeki popüler kavramıyla yalnızca Batı'nın Öteki ile kurduğu ilişkisini dekolonizasyon yoluyla yeniden ele almaktan ibaret olmanın ötesinde, daha radikal bir şekilde metafizik ikiciliğin (dualism) tüm koşullarını tersine çeviren bir ontoloji olarak karşımıza çıkmaktadır (Pedersen 2012).

5. BELGESEL FİLMİN DUYUSAL ETNOGRAFİK BİÇİMDE YENİDEN OKUNMASI

Belgesel filmin, duyuşal deneyimler kapsamında sinematik ifadeler aracılığıyla incelenmesi, izleyici ve film arasındaki etkileşimi derinleştireceğı gibi, toplumsal kabul ve gerçekliklerin de etkileyici bir biçimde sunulmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, duyuşal etnografi, belgesel film yapımı konusunda son derece önemli bir rol üstlenmektedir. Böylece izleyicinin, belgesel filme duyuşal katılımını arttırarak, izleyici ile yapım arasında bütünsel ve empatik bir deneyim alanı oluşturmaktadır (Kara & Thain 2014).

Duyuşal etnografi aracılığıyla irdelenen belgesel film ses, akustik, görsel kompozisyon, kamera açıları/kamera hareketleri, görsel-işitsel senkronizasyon gibi metodolojik yaklaşımlar çerçevesinde incelenmektedir (Samuels vd. 2010; Droumeva 2016; Holl 2017; Wilson 2019; William 2020). Duyuşal etnografi film, aslında belgesel hakkında yapılan bir belgesel niteliğı taşıır ve gerçeklik üzerine düşünmenin felsefi bir formunu ifade eder.

Sinematik deneyimin en önemli parçalarından biri olan ses, duyuşal etnografik yaklaşımlar kapsamında da merkezi bir rol üstlenmektedir. Diğer bir deyişle, seyircinin mekânsal anlamda farkındalığının güçlendirilmesi adına ses manzaralarının (soundscapes) kültürel bağlamının ya da üretildiğı/sunulduğı uzamın duyuşal deneyimleri ile akustik özelliklerini aktarılmaktadır (MacDougall 2006). Bu konuda önemli isimlerden biri olan Steven Feld, sesin etnografik çalışmalardaki konumunun önemini ısrarla vurgulamaktadır. Bu kapsamda Feld, Papua Yeni Gine’de yaşayan Kaluli halkının akustik değerlerini, üretimlerini ve kültürünü mercek altına alarak, sesin mekânsal ve kültürel olarak anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Feld 1996). Belgesel film yapımında, ses tasarımı ile çevresel sesler izleyiciye söz konusu mekânın atmosferini işitsel olarak betimleyen ve böylece izleyicinin mekânı derinlemesine hissetmesini sağlayan önemli unsurlardır. Bu kapsamda, “Leviathan” (2012) filmi, deniz yaşamını ve balıkçıların deneyimlerini ses manzaralarını kullanarak izleyiciye sunan önemli eserlerden biridir.

Belgesel filmde, görsel kompozisyon ile kamera açıları ve hareketleri de izleyiciye duyuşal deneyimlerin aktarılmasında önemli birer araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda MacDougall araştırmalarında, görsel ve duyuşal unsurların bir araya gelmesinin belgesel film yapımlarında nasıl daha derinleştirerek anlatılabileceğı

sorunsalına yanıt aramaktadır. Diğer bir ifadeyle, MacDougall belgesel filmin izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil de duyusal ve duygusal biçimde de etkileyebileceği/etkilemesi gerekliliği konusunu vurgulamaktadır (MacDougall 2006).

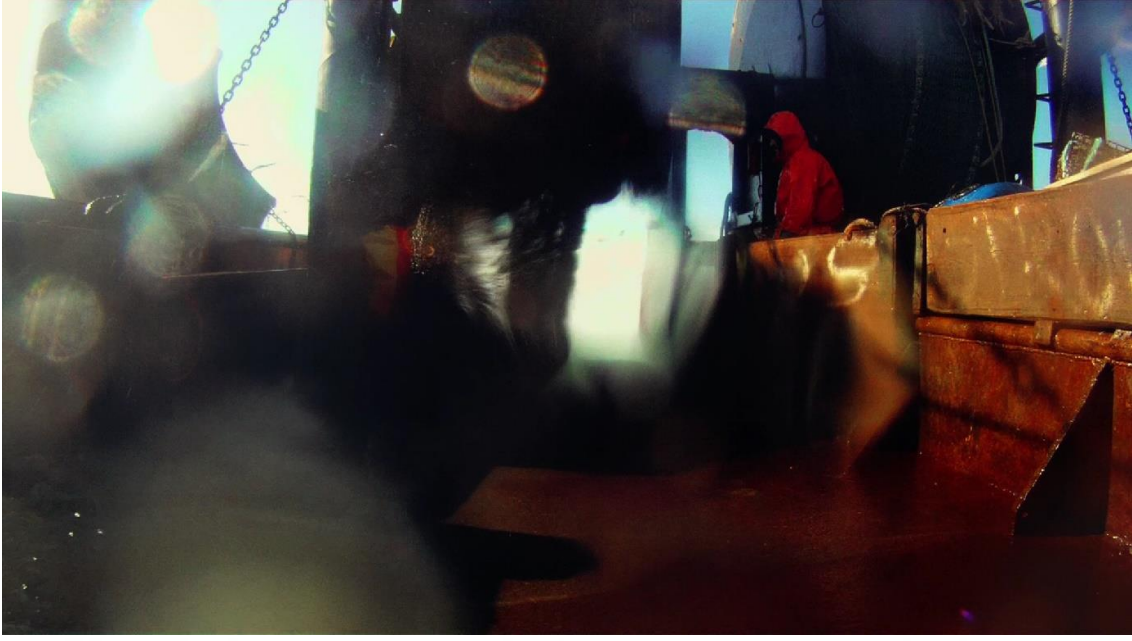
Görsel kompozisyon ve kamera açıları/hareketleri gibi, başvuru alan çeşitli kamera teknikleri de izleyicilerin duyusal ve duygusal deneyimlerini zenginleştiren unsurlardandır. Bu duruma örnek vermek gerekirse, izleyiciye mekânın genişliği ve karmaşık yapısını aktarmak için geniş açıya başvurulurken, bireylerin duygusal durumlarını aktarmak için yakın plan çekimler tercih edilmektedir (Sobchack 1992) Tüm bunların ışığında, duyusal etnografi film çalışmaları, kanonik belgesel tanımlamalarındaki tür ayrımlarının tamamen dışında kendi estetik gerçekliğini yaratma eğilimi gösteren yeni bir türün ilk adımlarını temsil edebilir.

5.1. Leviathan Perspektifinden Duyusal Etnografi

"A specter is haunting the cinema: the specter of narrative. If that apparition is an Angel, we must embrace it; and if it is a Devil, then we must cast it out. But we cannot know what it is until we have met it face to face."

-Hollis Frampton

Leviathan, (2012, 35 mm ve DCP) Harvard merkezli Sensory Etnography Lab. (SEL) bünyesinde üretilmiş, odağına Massachusetts limanına bağlı bir balıkçı teknesini alan etnografik bir çalışmadır. Yönetmenliğini Verena Paravel ve Lucien Castaing-Taylor'ın yaptığı film/video, laboratuvarın kendine özgü bir belgesel yaklaşımı geliştirmesindeki kurucu çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Harvard Duyusal Etnografi Film Laboratuvarı'nın (SEL) resmi internet sayfasında "Melville'in Pequod'unun Moby Dick'i kovaladığı sularda Leviathan insan, doğa ve makinenin işbirlikçi çatışmasını ele alan, insanoğlunun en eski çabalarından birinin kozmik portresi" (Harvard SEL 2013) olarak tarif edilen çalışma, Edinburgh Uluslararası Film Festivali'nde en iyi İngiliz uzun metraj film dalında Michael Powell Ödülü'nün yanı sıra 2012 Los Angeles Film Eleştirmenleri Birliği Ödülleri'nde Deneysel/Bağımsız Film/Video Ödülünü kazanmıştır. (Pulver 2013, 28 Haziran)



Şekil 1: Leviathan. Balıkçılar ağlarını çekiyor. Optik kırılmalar.

Leviathan, kaotik görüntülerin estetik bir uyum yakalayan yapısıyla alternatif bir sanat filmi, küçük bir balıkçı teknesindeki mürettebatın mücadelesini anlatması yönüyle bir antropoloji çalışması, denizdeki diğer canlıların bakış açılarını kapsamayı hedefleyen kamera açıları anlamında bir bilişsel ekoloji denemesi olarak da yorumlanmaya açıktır. Ancak tüm bu kategoriler onun yalnızca bir yönünü ifade etmektedir. Leviathan sinema salonları ve farklı büyüklükteki ekran/yüzeylerin yanı sıra 2014 Whitney Bienal’ın da olduğu gibi çeşitli mekanlarda video enstalasyon olarak da sergilenerek, yakın medyumlardaki alternatif alımlama biçimleri ve seyirci arasındaki etkileşimi ölçmek adına yeni açılımlar sunmuştur.

Eleştirmen ve gazeteciler tarafından “Kurgu dışı kategorisinde çığır açan (game changer)” (Greene 2013) ve “eşi benzeri olmayan belgesel bir film” (Lim 2012) gibi övgülerle nitelendirilen Leviathan, genellikle radikal belgesel film yapımcılığı kategorisinde seyircine seslenmiştir. Olumlu eleştiriler beraberinde özellikle gözlemci belgesel uygulayıcıları, deneysel video çalışmaları ve doğrudan (straight) fotoğrafçılık çalışmalarıyla ilgilenen sanatçı ve kuramcılar tarafından büyük ilgi ile karşılanan Harvard Duyusal Etnografi Film Laboratuvarı çok geçmeden çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır. Pavsek, bu alternatif biçimi saygıyla karşılayan eleştirmen topluluğunun tepkilerini kötü oyuncuların abartılı (histrionic) hareketlerine benzeterek (Pavsek 2015, 10) eleştirisinin merkezine seyirci ve kuramcılardan gelen ilk refleksi almıştır. Ona göre bu biçimdeki eleştirilerde "Film bizi yutuyor" ve "kusuyor" cümleleriyle dilin metaforik anlamı unutulmuşa benziyor. Eleştiriden eleştiriye, sohbetten sohbete kendini tekrar eden (bazen

oldukça kötü) kelime oyunları, sanki filmin sinestetik etkileri, teknenin kendisinde olsaydık maruz kalacağımı deneyimle aynıymış gibi, ilk anlamıyla kullanılmak isteniyor gibi görünüyor” (Pavsek 2015, 6). Bu durum eleştirmenlerin farklı estetik materyallere karşı alternatif yorum tekniklerini geliştirme çabalarını göstermesi açısından çalışmanın başarısına işaret etmektedir. Pavsek, filmde çok eleştiri metotlarında edebi değişimi eleştirmektedir.

Leviathan’ı ilk defa izleyen birinin karşılaşacağı en büyük şey, hali hazırda sahip olduğu kavramsal bagajlar ile filmi çözümleyemeyecek olmasıdır. Çünkü film, kanonik seyir alışkanlıklarımıza karşılık verecek biçimde belirli bir dramatik örüntü ve aksiyon yapısını takip etmeyi tercih etmez. Altyazı ya da seyirciye yardımcı her türlü yönergeye tamamen kaçınır. Algılamakta güçlük çekilen zayıf diyalogların dışında neredeyse hiçbir konuşmaya rastlanmaz. Öyle ki film yapımcılarından biri olan Lucien Castaing-Taylor hiçbir filminde "yazılı bir senaryo kullanmadıklarını" (Jaremko-Greenwold 2023) ifade ederek hem yapım sürecinde hem de içerik yönünden mümkün olduğunca daha refleksif olmaya çalıştıklarının altını çizer. Bu anlamda, seyirciyi sürekli yazılı materyallerin dışında bir algı şemasına dahil etmek istediğini daha ilk dakikalarda hissettirir.

Seyirci, film boyunca balıkçılığın denizle ilişkisini gözlemler ancak burada deniz, belirli ürünlerin avlandığı bir ekonomik alandan ziyade bir neredeyse mitolojik figür olarak şahsileştirilmiştir. Belirli duyulara sahip bir özne olarak ele alınmış, denizcilerle birebir ilişki kurabilen yeni bir duyuşsal alan olarak tanımlanır. Bu anlamda laboratuvarın kendine özgü alternatif bir ekoloji anlayışı geliştirmesine de yardımcı olur. “Leviathan, deniz taraklarının kabuklarını soyaktan dümenle durmanın monotonluğuna ve bu eylemlerin doğasında var olan bilişsel bulanıklığa; denizdeki zamansızlığa” (Synder 2013, 178) odaklanarak seyirciye gündelik eylemsel bağlar kurabileceği psikosomatik hareketlerden yavaş yavaş koparır. Gece kısıtlı bir görüş açısıyla ilerleyen fakat iç güdülerini, hafızalarını ve diğer duyularıyla denize açılan bu balıkçılar ile seyircinin onları izleme biçimi arasında bir benzerlik saptamak mümkündür. Bu anlamda, Paravel’in “Bizim arzumuz sadece bir deneyimin deneyimini yaşatmaktır...Bu hem metaforik hem de ilk anlamda 87 dakikalık bir denizde olma deneyimi” (Castaing-Taylor & Paravel 2013) ifadeleri Leviathan’ın sürekli oluş halindeki yapım aşamalarını ve merkezine aldığı ana yönelimleri anlamamız konusunda yol gösterici olur.

Mürettebatın yorgunluğu ile teknenin ağır metalik yoğunluğu, deniz dışında hiçbir ses ve ışık kaynağına rastlamadan ilerleyen kaptanın denize bakışı ile ölü balıkların toplandığı alanda dünyaya baktıkları kan, çamur ve bulanık sudan oluşan son açılar arasında

paralellik başlar. Tüm bu ana ve yan anlamlarla birlikte Leviathan, seyircisini Robert Gardner'ın "psiko-fiziksel deneyimler" olarak bahsettiği türden bir gezintiye sürükler (Balsom & Peleg 2016, 54).



Şekil 2: Go-Pro'lar gemiye yaklaşan kuşlarla birlikte hareket ediyor.

SEL filmleri, çeşitli etnografik yaklaşım ve tekniklerle kanonik belgesellerin izlediğinden farklı bir yol izler. Bu yaklaşıma göre, salt bir hikâyenin anlatılması, bir olayın ya da topluluğun ham olarak belgelenmesinden ziyade Batı “temsil” geleneğinin günümüze kadar dışladığı pek çok aktarım ve anlatım aracı yeniden *audio-visual* tekniğe davet edilmektedir. Böylece her bir film özne merkezci olmayan alternatif duysal bir iletişim mekanizmasını yolunu açmayı hedefler. Bu anlamda *Leviathan* gibi filmler, kendilerini alışılmış tekniklerle analiz edilme imkânı vermese de daha önce çeşitli şekillerde sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Scott MacDonald, Cambridge Turn adlı çalışmasında *SEL* filmlerini, gözlemci geleneğin içinde değerlendirdi. (Macdonald 2013) Ancak *SEL*, özellikle *Leviathan* ile kanonik gözlemci belgesel yapısının dışına çıkmaya çalışarak, görme-merkezci (ocularcentric) belgeleme geleneğinden ayrılmaya hedefler. Gözlemci gelenekte izleme deneyimi, etnografin gözlemine gözlemlemekten fazlasını amaçlamaz. *Leviathan* ise gözü diğer duylardan üstün tutan “görme-merkezci temsil yaklaşımını” (Belting 2011) benimsemekten ziyade anlatıyı hiyerarşileşmemiş, sınırları muğlak bir duyu paletinde aktarmaya çalışır. Örneğin film boyunca, ses genellikle imgeden ayrılır ve çok katmanlı başka bir duyumsama aracına dönüşür. Bu durum, ham belgeleme yapan etnograftan belgelediği özneye duysal bir ilişki geliştiren etnografa doğru geçişi sembolize eder. Bu anlamda, yalnızca etnografin deneyimine bağlı olmayan,

belgelenen ile belgeleyen arasında duysal bir ilişki olarak film, tüm bu problematik ilişkilerin izlerini üzerinde taşıyan bir beden işlevi görür. “*Leviathan boyunca, sadece balıkçıların değil film yapımcılarının da içten sarsıcı emeğini deneyimliyoruz.*” (MacDonald 2013, 335-336) Leviathan'da izlenen metodoloji “*görsel antropolojinin tarihsel çerçevesinden kurgusal olmayan film yapımında yeni, çok-duyulu bir etnografik vizyona doğru geçişe işaret eder.*” (Kara & Thain 2014).



Şekil 3: Ölü balıklar üst üste, birbirlerinin gözünden.



Şekil 4: Üzerine Go-Pro bağlanmış bir balıkçının kamerasından diğer balıkçı.



Şekil 5: Bir balıkçının yüzünü gördüğümüz ilk sekans.



Şekil 6: Geminin atık boşluğundan düşmek üzere olan bir balık kafası.

Şüphesiz, göz-merkezci kanonik anlatıya karşı en önemli eleştirilerin başında *haptik* sinema teorisi gelmektedir. Laura Marks (1998) sanat tarihçisi Riegl'den ödünç alarak *haptik* kavramını seyircinin ekranla kurduğu ilişkiyi örneklendirmek için kullanır. Marks makalenin sonlarına doğru *haptik* imgelerle kurulan ilişkiyi erotik bir ilişkiye benzetir.

Haptik görsellik anlayışı “izleyicinin dokunsal olarak algılama eğilimine” dikkat çekmektedir (Marks 2002, 3). Video başta olmak üzere, deneysel fotoğraf ve ses

alışmaları bu eğilimi kanonik görsel anlatı biçimlerden daha hızlı tetikleme potansiyeline sahiptir. Saussure’cü klasik göstergebilim terimleriyle ifade etmek gerekirse, Gösteren(S) ile gösterilen(s) arasındaki tansiyon, ifade edilmek istenen anlamın şartlarına bağlıdır. Bu durumda Anlam’ın kendinde ortaya çıkması beklenen estetik materyal birkaç duyuyu izole etmeyi başarabilirse, seyirci zorunlu olarak tek bir duyusu ile anlama ulaşmaya çalışır. Bu süreçte, alternatif bilişsel süreçler geliştirebilir. Marks'a göre haptik imgeler, dokunma duyumuzun gördüğümüz imgeler tarafından uyarıldığı çok katmanlı “izleyici ile imge arasında bedensel bir ilişki”nin (Marks 2002, 3) ortaya çıkması için yeni davranışlar geliştirir. Videolar eylemsel ve estetik yapı bakımından doğal olarak alışılmadık bir optik görselliği eğilim gösterdikleri için dokunsal şemaların ortaya çıkmasına da yardımcı olabilirler.



Şekil 7: Balık.

Bu ilişki farklı bir yüzey anlayışını beraberinde getirmektedir. Marks’ın ana referanslarından birini yapılandıran sanat tarihçisi Riegl’e göre (1927) son dönem Roma sanatı, Bizans kabartmalarının aksine, illüzyon imkânı yaratabilmek için figür ile yüzeyi birbirinden ayırır. Zemini soyutlar ve perspektifi kullanarak, yüzeyi içinde sonsuz derinliğe genişleyebileceği bir alan olarak kullanır. Böylece yüzeyden yukarı çıkan, yüzeye doğru çıkmak, fışkırmak isteyen; Antik Mısır sanatında kullanılan dokunsal kabartmalar, hiyerogliflerdeki temsil algısı gibi bir metot yerini daha çok figürü hızla ve kolaylıkla algılamayı amaçlayan, göz merkezci bir resim tekniğini ortaya çıkar. Yüzey ya

da düzlemle mümkün olduğunca birleşik hareket eden Mısır sanatının haptik yaklaşımına karşı figürün soyut bir imgeleme hapsedilmesine neden olur.

Yüzeyle birebir örtüşen sinema ekranının yarattığı kartezyen imgeden ve duyuların beden de değil de zihinde birtakım süreçler olduğunu savunan izleyici fikrinden kurtulmak için Castaing'in de Iconofobia (1996) makalesinde överek bahsettiği film teorisyeni Sobchack şu yolu tercih eder: "İzlemek, işitmek ve hareket, yalnızca izleyici için değil, film için de uygulama ve yönelimin maddi araçlarıdır" (2008, 196). Böylece izleyiciye film ile ortak bir ilişki kurma ihtimali açılır. Bu anlamda haptik sinema görme-merkezci imge üretim biçimlerine karşı ilk hamleyi yapsa da yalnızca seyirci üstünde hiyerarşi kurmaya çalışan imajlar karşısında Metz'in deyimiyle *spectator fish* (1983, 96) olan izleyiciye konumunu hatırlatmaktan daha ileri gidemez. Üstelik, bu türden bir ilişki *Leviathan* üzerinden yalnızca bir evreye kadar yorumlanabilir. Çünkü seyirci alışık olduğu türden bir izleme biçimi nedeniyle körleştirdiği duyularını yalnızca belirli bir seviyeye kadar yükseltebilir. Dahası Marks'ın terimiyle *erotik* ilişkide hiçbir şey karşılıksız değildir. İmgeleri tamamlamaya çalışan bu türden bir seyirci gittikçe izlediği imgenin de onu tamamlamaya çalıştığını gözden kaçırmaktadır. SEL, kendine özgü film yapma biçimiyle haptik sinemadan çeşitli öğeler taşıyor olsa da kurduğu yeni anlatım biçimini tanımlamak için yeterli değildir.



Şekil 8: Geminin ön tarafına bağlanmış bir Go-Pro açısı

Leviathan gibi filmler seyircinin bedeniyle özdeşleşmesinden ziyade sahip olduğu bedeni aşması üzerine hamle yapar. Böylece bedeni ve algıları belirli ölçülere göre konumlandırılan dünyanın aşılmasını hedefler. Grenli, takip edilmesi güç "görüntü,

izleyiciyi dokunsal izlenimlerin akışı içine çekmek için optik netliğinden vazgeçer" (Marks 2002, 1). *Leviathan* türündeki bir duysal etnografi ne seyircinin bedenini gasp etmeyi ne de seyircinin imgelerle direkt ve tam bir özdeşleşme kurmasını ister. Macdonald'ın ifadeleri bu muğlaklığı anlatmaya çalışmaktadır; "Mekân odaklı avangart filmler ve SEL filmleri, nerede olduğumuzu görmek ve duymak, düşünmek için yavaşlamakla ilgilidir." (Macdonald 2013, 451)

Leviathan'da, duysal ya da dokunsal olan şey gerçeklik ile sahteyi ayıramayacak kadar gerçekçi çizilmiş, İncil'de adı geçen *Leviathan* imgesinden kaynaklanmaz. Film, seyirciyi sürekli içinde bulunduğu duyulardan başka bir ek duyumsamaya geçmesi için ısrar eder, seyirci filme devam etmek istiyorsa yavaşlamalıdır. Haptik sinemada bir beden kazanırız ancak bu Kartezyen bir dünyada kaybetmiş olduğumuz bedenin tarihsel manada eskimiş halidir. SEL filmlerinde ise, imgeler bize sürekli başka bir bedene daha ihtiyacımız olduğunu hatırlatır.

Riegl'in (1927) Bizans mozaikleri ile geç dönem Roma sanatı arasında yaptığı ayırım, görmenin duyuların merkezine nasıl yerleştirildiğinin tarihidir. Yüzeyden dışarı çıkmış bir kabartmanın gittikçe yüzeyin arkasına doğru derinleşmesi yerine, *Leviathan*, bunun tam tersi bir süreç olarak kendini yeniden deneyimletir. Ekranı bir temsil planı olarak kullanmak yerine sürekli temsil dışı referanslar vermeye başlar. Gerçekten de eğitilmiş seyirci için belirli bir imgeyi takip etmek gittikçe zorlaşır. Tüm referanslar bizi, ekran dışı bir yere göndermeye başlar. Bu nedenle, MacDonald filmi izledikten sonra deneyimini karakteristik bir *Leviathan* olarak tanımlar; "Filmin adı İncil'deki *Leviathan*'a bir gönderme gibi görünse de *Leviathan*'daki *Leviathan* filmin kendisidir. Bizi, her taraftan çevreleyen sesiyle yuttu. Doksan dakikanın sonunda bizi yeniden kustuktan sonra, yakın hafızamdaki herhangi bir anı kadar duysal travmaya yakın bir şeyi yaşadığım için yorgun ve mutluydum." (2013, 335)

Perspektifin en iyi şekilde işleyeceği sonsuz bir derinlik imkânı olarak her şeyin temsil edilmeye çalışıldığı bir yüzeyden ziyade sinema ekranı, gösterim yapılan yeri aşmaya çalışan bir materyal ile karşılaşır. Tekneye, balıkçılara ve hatta ağa bağlanan GoPro'lar ve diğer alternatif açılarla birlikte ses tasarımı gibi öğeler film yüzeyi içerisinde katmanlaşır. Bu anlamda, *Leviathan* ilk anlamıyla bir şey izletmek istemez. İzleyiciye, keskin duysal darbeler vurmayı amaçlar. Sesi imgenin bir yardımcısı, seyir konforunu artıracak ek bir element olarak kullanmak yerine neredeyse kendine ait bir öznelliğe sahip yeni bir anlatı aracı olarak kullanır. *Leviathan*, bir balıkçı teknesinin yaşadığı zorlukların bir belgesini sunmaktan çok, o andaki olay ve duyumlara odaklanır. Temsil değil,

sunumla ilgilenir. Daha doğrusu, artık odaklanmamız gereken ne olmuş olduğu değil, olayın varlığı kipsiz bir şekilde oluş (presence) halidir.

Bu oluş ve yavaşlama, ekran yüzeyi üzerinde katmanlaşmanın anahtar kavramlarıdır. Seyirciyi bir durumun katmanları üzerine meditasyon yapmaya teşvik eder. Bu katmanlaşma işlemini ikonografinin ve diğer üç boyutlu imge üretme biçimlerinin izleyicisiyle kurduğu ilişkiye benzetmek mümkündür. Kutsal imgeler kurdukları bakış vasıtasıyla seyircisini kendi bedeni ile metafizik bir dünya arasında sürekli titreşen bir duyumsamaya sevk eder. *Leviathan*, Batı temsil biçimlerinde tahrip edilmeye çalışılan diğer duyuların geri dönüşü olarak film pratiğinde kendini gösterir. Bizlere yaklaşmakta olan asıl mitsel varlık Riegl'den beri bahsedilen optik evrimin tarihsel olarak dışladığı anlatım ve duyumsama biçimlerine tekabül eder. *Leviathan* bizi ya yutmak ya da kusmak üzere, tüm estetik ifade biçimlerimizin üzerinde bir hortlak gibi gezmektedir.

Sweetgrass (2009, 1 saat 55 Dakika), tıpkı *Leviathan* gibi, görsel antropolojinin sınırlarını zenginleştiren bir film yapım ritmine dayanmaktadır. Harvard Duyusal Etnografi Film Laboratuvarının (SEL), *Leviathan*'a giden basamakları atlamaları ve biçimlerini oluşturmaları açısından önemli bir emekleme adımı olarak yorumlanabilir.

Bu kapsamda, yukarıdaki incelemelere göre bir filmin duyusal etnografi olarak tanımlanabilmesi için sahip olması gereken şartlar film yapısı çerçevesinde üç temel başlık altında kategorize edilebilmektedir.

- 1) Konunun, kanonik gözlemci belgesel tekniklerinden farklı olarak hiçbir şekilde geçmişe dayalı bir anlatı yapısına yaslanmadan yalnızca güncel zaman diliminde faaliyet gösteren belirli bir topluluk ve öznelerden oluşturulması.
- 2) Ortaya çıkan görsel materyalin mümkün olduğunca az kurguya maruz kalması ve metin ve anlatı merkezci, logosantrik (logocentric) bir kurgu biçimine sahip olmaması.
- 3) “Sensous scholarship” yaklaşımı ile belgeleyen ve belgelenen arasındaki interaktif duyusal ilişkinin belgelenmesi.

5.2. Antoine D'agata Perspektifinde Duyusal Etnografi

Fransız fotoğrafçı ve film yapımcısı Antoine D'Agata, her ne kadar 2008 yılından beri Magnum'un ödüllü fotoğraf sanatçısı olarak profesyonel yaşamına devam etse de, özellikle pandemi döneminde Nisan ve Mayıs ayları boyunca Bordeaux, Marsilya, Nancy ve Paris kentlerindeki hastanelerde çektiği fotoğraflardan oluşan I'm Starting to Feel the

Pain (2020) projesiyle tanınırlık kazanarak kendi estetik yaklaşımını görsel sanatlar üzerine çalışan pek çok otoriteye kabul ettirmiştir. Pandemi dönemindeki yaşamsal risklere rağmen, hastanelerde ölüm döşeğindeki insanlara yakınlaşması onun deneyime dayalı sanatsal yaklaşımı hakkında pek çok veri sağlamaktadır.

Kendine has üslubuyla ortaya koyduğu antropolojik ve sosyolojik fotoğraf yaklaşımının yanı sıra belgesel, docu-drama, şiirsel-belgesel olarak sınıflandırılan özel bir filmografiye sahip olan D'Agata projelerinin merkezine, sosyo-kültürel ayrımlar, ölüm, psikolojik ve fiziksel sınır deneyimleri gibi genellikle yüzeysel olarak ele alınan ya da konu haline getirilmekten kaçınılan meseleleri almaktadır. Fotoğraf makinesine neredeyse bir özne gibi kendi duyuları olan bir varlık işlevi kazandırarak çeşitli duysal imgeler üreten D'Agata, uyuşturucu madde kullanımı, insan kaçakçılığı, sex işçiliği ve gettolarda yaşam gibi benzer konulara odaklandığı Aka Ana (2008) Atlas (2013), White Noise (2019) üçleme belgesel projesiyle, film yapımcısının öznesiyle kurabileceği alternatif ilişkilere üç özel örnek oluşturmuştur. "Dünya gördüklerimizden değil yaptıklarımızdan oluşur" (D'Agata 2010) yaklaşımıyla D'Agata, durumları bir etnograf olarak deneyimleyerek, belgelemeyi hedeflediği özneler ile bir sınır çizmekten vazgeçer. Bu durum geleneksel belgesel teorisinin gerçekçilik ile kurduğu bağı tamamen fes etmesini beraberinde getirir. Bir çeşit performatif katılım gerçekleştirerek deneyimi temsil etmektense deneyimin deneyimini temsil etmeyi çalışmasının ana koşulu haline getirir. Sanatçı geleneksel belgesel yaklaşımını eleştirerek yaratım sürecini şu kelimelerle ifade etmektedir: "Genellikle nesnellik ve sosyolojik araştırma bahanesiyle etrafı sarılmış belgesel fotoğrafçılıktan uzaklaşarak, imgelerimi görsel temsilin sınırlarını, fotografik eylemi çevreleyen normları ve hayatın kendisini genişletmeyi amaçlayan deneyimler aracılığıyla üretiyorum" (D'Agata 2020).

Bu özgün yaklaşımı sebebiyle, Antoine D'Agata'nın ürettiği her estetik materyal, belgelediği topluluk ve özneler ile kurduğu birincil iletişim, performatif ve duysal katılım gerçekleştirmesi yönünden duysal etnografi film metodolojisinin özelliklerini gösterir. Özellikle cinselliğe sansürsüz yaklaşımı ve hassas konulara duyduğu özel eğilim sebebiyle başlangıçta çiğ bir gözlemci bakış açısına sahip olarak yorumlanabilecek D'Agata kendini sürece dahil ederek aslında fotoğraf ve filmin ontolojik sınırlarını keşfetmeye başlar. D'Agata tek meşru pozisyonun yavaş yavaş kamera arkasındaki konumu terk ederek yeni çalışma yöntemleri geliştirmekten geçtiğini vurgular. Ona göre belgesel fotoğrafçılığın röntgencilik ile suya sabuna dokunmayan güvenli yaklaşımı arasındaki konumunda bir korkaklık vardır (D'Agata 2010).

Çoğunlukla bedenleri çalışma konusu haline getirmeye çalışarak özneleriyle fiziksel bir ortaklık kurmaya çalışır. Bu nedenle onların hali hazırda deneyimlemediği devam ettiği çeşitli yaşam koşullarına dahil olmaya başlar. Eğer birisi orada zararlı bir şey kullanıyorsa, o da buna dahil olur ve fotoğrafçılıkta bir çeşit içgüdüsel yaklaşım geliştirir. D'Agata öznesi ile bilişsel olarak aynı yapıya gelmeyi amaçlar. Bu süreç D'Agata'nın deyimi ile "Ötekini tanımanın daha sapkın yollarını bulmaktır." (Carnera 2001).

D'Agata öznelerine müdahale etmek yerine onların ona müdahale etmesini izin verir. Bu müdahale sürecinde yaşadığı deneyimleri belgeler. Bu anlamda onun "sensous scholarship" geleneğinin günümüzde bir temsilcisi olduğunu, imgelere alternatif bir optik farkındalık ile yaklaştığı görme ve çalışma biçimleriyle ise duysal etnografi film metodunu icra eden bir sanatçı olduğu söylenebilir.



Şekil 9: D'Agata. Aka Ana, 2008. Final Sahnesi.



Şekil 10: D'Agata. Atlas, 2013.

Yukarıda bahsettiğimiz üzere çeşitli duyuşal etnografi film elementleri taşıyan D'Agata'nın çalışmaları dışında, sanatçının etnografik bir portresine odaklanan antropolojik çalışmalar da mevcuttur. 2009 yılında Tommaso Lusena ve Giuseppe Schillaci yönetmenliğinde çekilen *The Cambodian Room - Situations with Antoine D'Agata* (56 Dakika) aslında Antoine D'Agata'nın uzun yıllardır süre gelen üretim biçimine odaklanmaktadır. D'Agata'nın bu filmde henüz o yıllarda fotoğrafçılık deneyimini daha da ileri götürmeye çalıştığı gözlemlenmekte, öznesiyle ne türden bir ilişki kurduğuna dair güçlü göstergeler sunmaktadır.

Film, D'Agata'nın Kamboçya'nın Phnom Penh kentinde, Lee adında bir hayat kadını ile geçirdiği yoğun ilişkiye odaklanır. Güneydoğu Asya'ya özgü çeşitli uyuşturucuları deneyimleyerek Lee ile yaşamaya başlar. Lee'nin çalışma biçimini ve sosyal çevresini kapsayacak şekilde neredeyse tüm gündelik yaşamını kapsayan etnografik bir çalışma olarak başlayan gezi, gittikçe Phnom Penh şehrinin çok katmanlı ve melankolik akışına odaklanmaya başlar. D'Agata, Lee ile yakınlaştıkça onun gibi yaşamaya hatta onun kullandığı zararlı maddeleri deneyimlemeye başlar. Film boyunca D'Agata yirmi sene boyunca yaptığı fotoğrafçılık kariyerindeki tatminsizlikten söz ederken her fırsatta kendini “Cambodian Room” dediği bu odaya isteyerek hapsettiğini vurgular. Film yapımcıları onu içinde bulunduğu durumdan çekip çıkarmaya çalıştıkça o fotoğraf ile kurduğu ilişkiyi değiştirmeden Lee'nin yanından ayrılmayacağı konusunda ısrarcıdır.

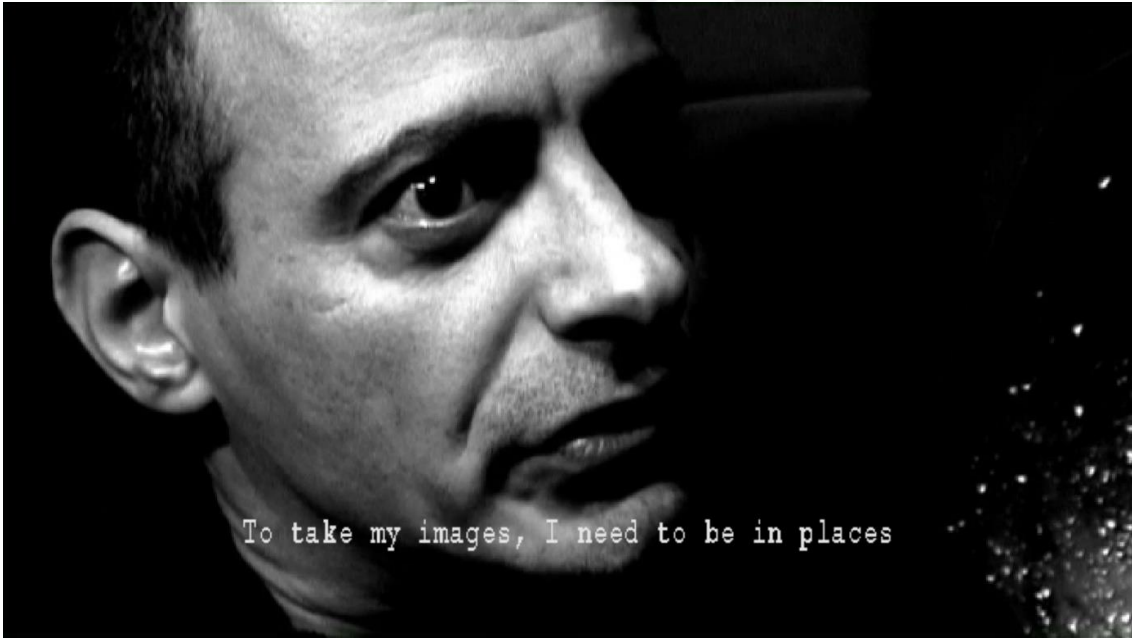


Şekil 11: D'Agata'nın Lee ile Konakladığı Oda.

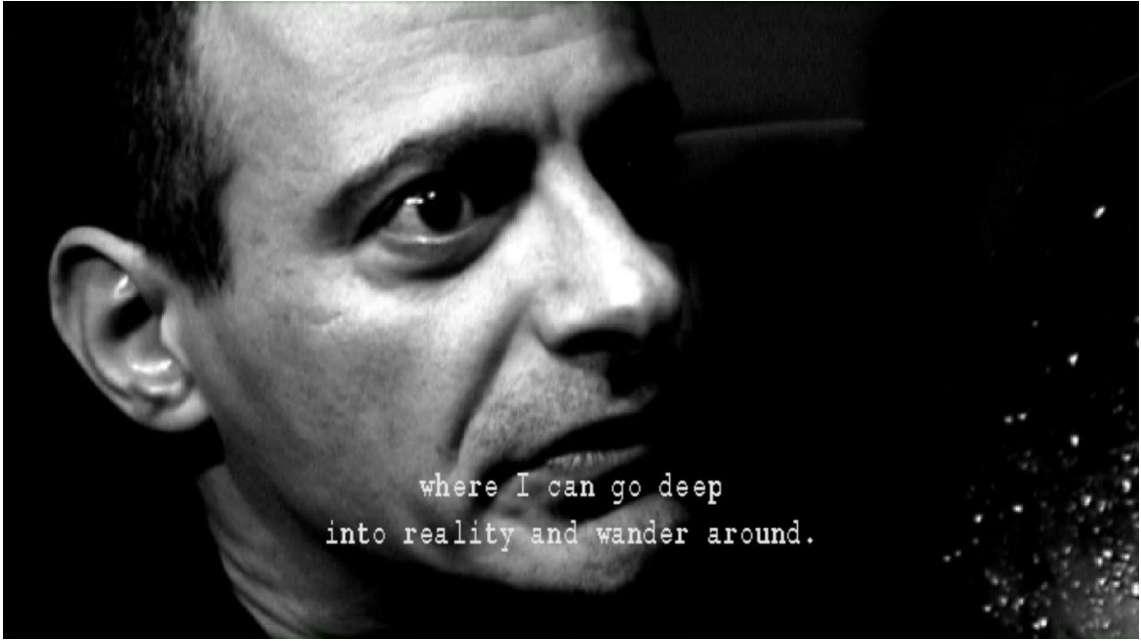
Bu filmi benzersiz kılan en önemli özellik, görsel-işitsel medyumlarda çalışan bir duyuşal etnograf hakkında çekilen bir duyuşal etnografi film belgeseli niteliği geliştirmesinden kaynaklanır. Film boyunca D'Agata'nın ana üretim biçimi belgelenmeye çalışılır ancak sanatçının çevreyle kurduğu sert ilişkileri sebebiyle yönetmen tarafından uyarı almaya başlar. Çok geçmeden yönetmen yalnızca şahit olduğu yaşam tarzına değil sanatçının üretim biçimleri ve estetik vizyonu hakkında da eleştiriler getirir. Tüm bu özelliklerle, çok katmanlı, dönüşümlü ve girift bir belgeleyen-belgelenen ilişkisi karşımıza çıkmaktadır. D'Agata çok kötü koşullardaki yaşamı belgelemeye çalışırken dönüşür ve bu imgelerine açıkça etki eder. Onu belgelemeye çalışan yönetmen Lusena ise, sanatçının üretim biçimine şahitlik ettikçe kendi belgesel yaklaşımı hakkında kırılmalar yaşamaya başlar ve bu tartışmaları filme dahil eder. Bu nedenle film merkezlessiz, organsız bir şekilde ana bir temadan tamamen bağımsız hareket etmektedir. Yine de çalışmanın üç ana eksene ayrıldığı söylenebilir ancak bu hikayelerin hiçbirisi diğerinin önüne geçmez. İlki, genel anlamıyla Kamboçya'nın kenar mahallelerdeki yaşam imgeleri ve bu imgelerdeki gerçeklik iddiaları, ikincisi söz konusu bölgedeki ağır yaşam şartlarını deneyimlemeye giden bir fotoğraf sanatçısının karşılaştığı görüntüleri anlamlandırmaya çalışırken geçirdiği ağır psikolojik dönüşümler ve bu dönüşümlerin çalışma şartlarına yansımaları, son olarak da bu sanatçının nasıl çalıştığını anlamaya çalışan bir film yönetmeninin onun yaşadığı dönüşüme şahitlik ederken bir çeşit katatoniye girmesidir.



Şekil 12: D'agata filme ismini veren odadan bahsediyor



Şekil 13: D'agata yönetmenle fotoğraf yaklaşımı üzerine tartışıyor I



Şekil 14: D'agata yönetmenle fotoğraf yaklaşımı üzerine tartışıyor II

Bu çalışma biçimi ile sanatçı geceleri şehrin ritmini, her türden yasa-dışı ticaretin sert koşullarını belgelemeye başlar ve sürekli merkezine aldığı konu değişim gösterir. Bu durum onun öznesiyle kurduğu değişken deneyimin belgelenmesine odaklandığını böylece bir çalışmanın duyusal etnografik film olabilmesi için gerekli ilk koşulun gerçekleştirildiğinin bir göstergesidir. Duyguların beden üzerindeki etkileri üzerine odaklanan imgeler, cinsellik ve aşırı madde kullanımının getirdiği bilinçsizlik durumu, şahsi yaşamına getirdiği bir eleştiri olarak negatif deneyimler vasıtasıyla ile sanatçının kendi dünya görüşünü nasıl kurmaya çalıştığını göstermektedir. Seyirci bu aşırı ve sınır deneyimleri ile sanatçının estetik yaklaşımındaki tansiyona odaklanarak duyusal sürece dahil edilir.



Şekil 15: D'Agata'nın film sürecinde çektiği fotoğraflardan biri.



Şekil 16: D'Agata, Lee ile kart oynuyor

Çoğu zaman kameranın kontrolünü kaybeder ve onu serbest bırakarak bir çeşit özgürlük alanı bulmaya çalışır. Yoğun cinsellik sahneleri, madde kullanan insanlar, kendinden geçen, acı çeken çıplak insanların portreleri çalışmalarının ana konularıdır. Fotoğraflarında ilk göze çarpan şeylerden biri genellikle yüzlerin net bir şekilde görülememesidir. D'Agata kamerasını ona bir çeşit öznellik atfederek netlemeye çalışmaz. Sanki kameranın kendi bilinci vardır ve o da mekânda yaşayan bir birey gibi davranır. Böylece kamera, gerçeklikle çarpık bir iletişim kurmaya girift görüntüler

retmeye başlar. Bu bulanık ve grenli imgeler, seyircide alternatif duyuları uyandırmak için teşvik edicidir.

5.3. Khalik Allah Perspektifinden Duyusal Etnografi

Amerikalı sanatçı, fotoğrafçı ve film yapımcısı Khalik Allah'ın en uzun filmi olan “IWOW: I Walk on Water” (2020, 200 Dakika) başlıklı çalışması temelde, Harlem'in sokaklarında yaşayan insanların gündelik yaşamlarına odaklanarak New York'un alternatif yaşamını anlatan bir belgesel film olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Film, araştırmacı belgesel, şiirsel belgesel, otobiyografi ve essay-film gibi çeşitli terimlerle özdeşleştirilmeye çalışılsa da bu terimler filmi tanımlamak için yeterli değildir. IWOW, çeşitli belgesel türlerindeki ögelerden faydalanır ancak tek bir tür ile tanımlanamaz. Eksik tanımlamalar, bir estetik ögeyi çelişkilerle dolu ve bütünlükten uzak biçime indirgeyerek seyirci üzerinde negatif yönlendirmelere yol aabilir.

IWOW: I Walk on Water boyunca yönetmen, gerçek adını asla öğrenemediğimiz altmış yaşlarında sokaklarda yaşayan Frenchie lakaplı bir Haitili ile kurduğu dostluğa odaklanmaktadır. Film, üç saat yirmi dakika boyunca, 16 mm renkli ve siyah-beyaz, zaman zaman yavaşlatılan videoların kullanıldığı bir ışık araştırmasına dönüşen geniş bir kolajdan oluşmaktadır. Genellikle ses ve anlatıcılar görüntülerle paralellik göstermez. Bu anlamda görüntüleri ve sesleri birbirinden ayrı bir şekilde takip etmek gerekmektedir. Sokaktaki insanların portreleri kendine özgün ışık kullanımıyla bazen anlaşılamayacak kadar bulanıklaşır ve karmaşık bir optik dramaturgi geliştirir. Leviathan'daki özel ses tasarımı onu nasıl imgelerden ayırarak alternatif duyusal alımlama biçimleri elde etmemize teşvik ediyorsa, IWOW'daki ışık tasarımı da benzer bir amaca hizmet etmektedir.



Şekil 17: Frenchie

Şehrin her köşesinde yeni arkadaşını takip eden yönetmen, başlangıçta Frenchie'nin bir çeşit monografisini üretmeyi, çalışmasının merkezine alır. Bu metodolojiyi, monografi olarak nitelendirebilmemizin en büyük dayanağı, seyircinin başlangıçta hem Frenchie'nin şehirle bağlantısını hem de yönetmenin yorumuna şahitlik ediyor olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak iki arkadaşın gezintisi çok geçmeden New York'un izbe yerlerine yönelerek çeşitli müzisyenler, rapçiler, açlık ve çeşitli bağımlılıklarla mücadele eden kontrolünü kaybetmiş insanların arasına doğru ilerlemeye başlar. Bir süre sonra Frenchie'ye ait bir hikâye kurulamayacağını anlaşılmaktadır ve Khalik Allah, açıkça Frenchie'ye müdahale eder. Onu zaman zaman azarlayıp çeşitli yönergeler vermeye başladığında, belgeselin özgün anlatısı kurulmaya başlar.

Başlangıçta, geleneksel belgeselin öznesiyle olan korunaklı, saygı değer ve müdahalesiz ilişkisi gittikçe etik sınırların yok olduğu kuralsız bir çalışma biçimine dönüşür. Çalışmanın en büyük tehlikesi Frenchie'nin şizofren tanısı olduğunu anladığımız diyaloglardan sonra ortaya çıkar çünkü onun bir belgeselin öznesi olup olmadığı ile ilgili farkındalığı etik tartışma konularını gündeme getirir. Yine de Frenchie bu belgeselin öznesi midir yoksa sadece sokaktan gelip geçen biri midir sorularının cevaplarını tam olarak cevaplamak mümkün değildir. Bu isimsiz adamın sessiz gezintisi devam ettikçe anlatı kendini yönetmenin biyografisindeki çeşitli öğelere bırakmaya başlar. Anlatıcının kim olduğu sorusu cevaplanamaz bir nitelik kazandığı anlarda, anlatı izi sürülemez bir şahıs olarak yeni bir yapıya geçiş yapar. Yönetmenin “Bizler insan formunda tek bir

Beden'i oluşturuyoruz” sözleriyle ifade etmek istediği alan daha da anlam kazanır (Amoako 2021).



şekil 18: Camila

Bu yapıda her imge girift bir halde, birbirinin birer yansıması olarak zgr ve kurlsız bir alanın özneleri haline gelir. Özneler silikleştike, mekân ve evre fikri olgunlaşmaya başlar. Film ilerledikçe, metro istasyonlarını, kalabalık yığınları ve New York şehrinin gece hayatını gözlemler, polislerin kendi aralarındaki sohbetleriyle, kamerayı gördükleri an değişen bakışları arasındaki yoğun hukuki farka şahitlik ederiz. nce kayıp bir özne olarak Frenchie ve ardından onların buluşturan akışkan bir mekân olarak şehir fikirlerinin esnek portrelerinden sonra Allah, kendi yaşamına dair i diyaloglar geliştirmeye başlar. İtalyan kız arkadaşı Camila'nın da filme dahil edilmesiyle önce ilişkileri ve duyguları üzerine başlayan sohbetleri, uyururucu kullanımı ve Khalik'in sanatsal anlayışı üzerine derinleşir. Khalik yaptığı işi aslında herkesin yapabileceğini ifade eder ve Camila buna karşı çıksa da Khalik sürekli sinematik bir hata yaptığından bahsetmektedir. Böylece nc bir katman olarak sanatçının çalışmasının içinde kendini eleştirmeye başladığı anlara şahit oluruz. Uzun süredir, aidiyet sorunları yaşadığı ebeveynlerini de filme dahil eder ve içinde bulundukları belgeseli, Frenchie'i ve teknik bilgileri anlatmaya başlar. Allah, annesine sormadan Frenchie'i eve getirmiş onu yıkamıştır. Annesi bunu yapamayacağını İsa olmadığını söyler. Sohbetler uyururucu etkisi içeren mantarlar, din ve inanç üzerine ilerlerken Khalik Allah, aslında bir dahi ve Mesih olduğuna dair bir dizi tansiyonu yüksek konuşma gerçekleştirerek ebeveynlerini dehşete düşürür. Böylece

filmin başlığı ve sürekli gördüğümüz uçsuz bucaksız deniz, nehir ve göl birikintileri İsa'nın hikayesiyle bütünleşerek bir anlam kazanır.



Şekil 19: Khalik Allah, Frenchie'nin fotoğraflarını çekiyor.



Şekil 20: Khalik Allah'ın çektiği Frenchie portresi

Khalik Allah, kız arkadaşı ve ailesi gibi yakın sosyal ilişkilerin onu belirli bir şahsi zemine oturtma girişimlerine karşı güçlü bir direnç göstererek kendini yeniden sokaklarda rap

söyleyen, besteler yapan ya da uyuşuk halde dolanan insanların yanında bulur. Aslında Frenchie onun şahsi özgürleşmesinin, sokaklardaki gezintisinin bir sembolüdür. Kız arkadaşıyla yaptıkları yoğun sohbetler sonrası Camila uyumak istediğinde Khalik dışarı çıkıp, iki üç saat gece çekimleri yapması gerektiğini filmdeki hatayı ancak böyle düzeltebileceğini vurgular.

Film boyunca kullanılan farklı renkler ve ışık paradigması şehrin yoğun göstergelerle dolu yapısına karşı bir çeşit eleştiri halidir. Sürekli bir şeyler anlatarak, neredeyse dikkat dağınıklığına sebep olan bu şehir, yeni bir katman olarak ışıklarının saldırgan yapısıyla Khalik Allah'a yeni bir optik yorum geliştirmesi konusunda alternatif bir izlek sağlamaktadır. Şehirdeki ışık kaynakları, insan imgelerini farklı şekillerde aşındırır. Yönetmen, aynı insan yüzünü farklı ışık yoğunluklarıyla yeniden kayda alarak, sokaklardaki farklı aydınlatma unsurlarının insan yüzünü temsil etmedeki farklı biçimlerine ifşa etmesini sağlar. Başka bir deyimle, kolektif olarak maruz kaldığımız aydınlatma sistemleri, bir gösterge olarak ışıkların hızı, yapısı ve yoğunluklarını keşfetmek aslında şehri etnografik olarak gözlemlemenin bir yoludur. Öznelerin, toplumsal alandaki temsiliyetleri hangi ışık kaynağının hangi renk ve yoğunlukta onlara nüfuz ettikleriyle doğrudan ilişkilidir. Khalik bu durumu, etnografik bir açıklık olarak değerlendirir ve topluma tüm karmaşıklığıyla saldıran bu öğeleri ayrıştırarak öznelerini çeşitli şekillerde yeniden temsil etmek için kullanmanın bir aracı olarak yorumlar.



Şekil 21: Khalik Allah'ın sokakta çektiği ten ve ışık odaklı portrelerden biri.



Şekil 22: Khalik Allah, Frenchie'ye dönüşmeye başlar.

Khalik Allah gittikçe Frenchie dönüşmeye, neredeyse dünyayı onun gözünden görmeye başlar. Bu durum, belgesel yapımcısının hem filmin üretici olarak belgeleyen konumunu hem de şahsi yaşamında taşıdığı kimliğinin sınırlarını aşındırır. Khalik'in öznesini aşağılama hali onu kimliğinin bir parçası haline getirerek iç diyaloglarını gerçekleştirebileceği yeni bir öznellik alanı olarak tanımlamasına bağlıdır. Bu durum Leviathan filminde, balıkçı teknesinin dış ve iç kısımlarına, mürettebatın üstüne bağlanan Go-Pro'ların işlevini andırmaktadır. Filmin sonunda Khalik Allah, film boyunca birlikte yürüdüğü yeni arkadaşına artık eskisi kadar sık görüşemeyeceklerini söylediğinde Frenchie ısrarla nerede olacağını sorar. Yönetmenin cevabı bellidir; gidip tüm bu görüntüleri bir film haline getirecektir. Bu anlamda, belgelemedeki optik biçim, duyuşal araçları ışık oyunları ile teşvik eden haptik estetik, materyal ve öznesiyle kurduğu yoğun ve değişken ilişki bakımından IWOW: I Walk on Water çalışması, duyuşal etnografik film tanımlarına uyum göstermektedir.

6. SONUÇ

Yeni iletişim teknolojilerinin hızla gelişmesinin bir sonucu sosyal ve profesyonel yaşamda ortaya çıkan dijital dönüşüm, bireylerin medya tüketim pratiklerini de değiştirmiştir. Üretimin hızla artması, medya platformlarının çeşitlenmesi ve önceleri pasif bir konumda olan izleyicinin gerek her açıdan bilgi ve imge enformasyonu ile çevrelenmiş olması gerekse de teknolojik ilerlemelerle paralel olarak *deneyimin* merkezi bir rol üstlenmesi, belgesel sinemada da duyuşal etnografik yaklaşımlar kapsamında yeni bir açılım getirmiştir.

Sinematik deneyimin merkezi parçalarından biri olan duyuşal etnografik yaklaşımlar, seyircinin mekânsal bağlamda farkındalığını arttırması, sesin üretildiği kültürel bağlamın ya da üretildiği, seyirciyle buluştuğu uzamın duyuşal deneyimlerini aktarabilmesini sağlamaktadır. Belgesel film yapımında, çevresel sesler ile genel ses tasarımı izleyiciye sunulan mekânın hissedilebilmesi, izleyicinin belgesel film ile karşılıklı ve katılımcı bir ilişki geliştirebilmesi için önemli bir rol üstlenmektedir.

2006 yılında antropolog Lucien Castaing-Taylor tarafından Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan *Sensory Ethnography Laboratory* (SEL), üniversite merkezli ilk etnografik film laboratuvarı olarak tarihsel bir ilk olarak öne çıkmaktadır. Belgesel sinema, deneysel medya araştırmaları, görsel antropoloji konusunda çeşitli çalışmalar üreten SEL, sinema ve antropoloji arasındaki sınırları zayıflatmayı hedefleyen, disiplinler arası bir platform olarak karşımıza çıkmaktadır. SEL’de yürütülen çalışmalar, duyuşal etnografi yaklaşımının temel prensiplerine dayanmaktadır. Bu prensipler kapsamında SEL, duyuşal deneyimlerin belgelenmesi ile analiz edilmesi konularına odaklanmaktadır. SEL’in tanınırlığı en yüksek projelerinden biri olarak Lucien Castaing-Taylor ve V  rena Paravel tarafından hayata geçirilen “Leviathan” (2012) adlı belgesel film çalışması, bir balıkçı teknesindeki yaşamı, tamamen görsel ve işitsel duyulara odaklanarak, diyalogsuz bir biçimde aktarmaktadır. Laboratuvarda h  kim olan araştırma yöntemleri katılımcı gözlem, ses manzaraları etnografik biçimde tasarlanan teknikleri araştırmaktadır.

Bu bilgiler ışığında, gerçekleştirilen tez çalışması ile SEL’in Duyusal Etnografi kapsamında verdiği mücadelenin bir sonucu olarak gelişen ve hızla önem kazanan görsel-işitsel pratiklerin, belgesel film evreninde nasıl uygulandığı sorunsalı tartışılmaya çalışılmıştır. SEL bünyesindeki belgesel film se  kilerinden yola çıkararak belirlenen, yönetmenliğinin Verena Paravel ve Lucien Castaing-Taylor tarafından gerçekleştirildiği Leviathan, Khalik Allah’ın IWOW: I Walk on Water ile Antoine D’agata’nın Aka Ana

gibi eserlerinin yanında sanatçı hakkında çekilen The Cambodian Room - Situations with Antoine D'Agata adlı eserdeki duysal etnografinin nasıl uygulandığı sorunsalına yanıt aranmıştır. Çalışmanın odağını oluşturan belgesel filmler, işlenen konunun, “kanonik belgesellerden farklı olarak geçmiş yerine güncel zaman diliminde faaliyet gösteren belirli bir topluluk ya da kişilerden oluşması”, “ortaya çıkan görsel materyalin mümkün olduğunca az kurguya maruz kalması ve logosantrik (logocentric) bir kurgu biçimine sahip olmaması”, ve “belgeleyen ve belgelenen arasındaki interaktif duysal ilişkinin belgelenmesi” kriterlerine uygunluğu çerçevesinde belirlenmiştir. Bu kapsamda, söz konusu eserlerden alınan fotoğraf ve görsel materyaller, henüz tam olarak tanımlanamamış ve çeşitli tartışmaların odağında olan duysal etnografinin belgesel film sürecine adaptasyonuna ilişkin kavramsak bir tartışma gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleştirilen bu tez çalışması ile Harvard Üniversitesi'nin Duysal Etnografi Laboratuvarı (SEL) bünyesinde üretilen filmlerin, kurgusal olmayan film yapımında yeni bir biçimi temsil ettiği sonucuna erişilmiştir. Bu kapsamda üretilen belgesel film çalışmaları, duygulu ve empatik deneyimin duysal etnografik belgesel filmlerde dokunsal, görsel-işitsel stratejiler aracılığıyla iletebilmesinin mümkün olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Alan yazında duysal etnografi belgesel film hareketine yönelik kısıtlı çalışmaya rastlanmış olması, araştırmanın gerek akademik gerekse de sektörel bağlamda önemli bir açılım getirme öngörüşünü güçlendirmektedir. Bu tez çalışmasının, günümüz sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik gibi duysal olarak kullanıcıyı merkezi bir noktada konumlandıran teknolojik yenilikler dahil olmak üzere, yeni ve alternatif film çalışmaları kapsamında, duysal etnografi belgesel film hareketinin gelecek çalışmalarda kavramsal olarak incelenmesi açısından kaynak niteliği üstleneceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Allah, K. 2021. "I Walk on Water: Khalik Allah Documentary Poem." Accessed July 2, 2024. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/i-walk-on-water-khalik-allah-documentary-poem/>.
- Allen-Collinson, J., and J. Hockey. 2011. "Feeling the Way: Notes Toward a Haptic Phenomenology of Distance Running and Scuba Diving." *International Review for the Sociology of Sport* 46 (3): 330–345.
- Riegl, Alois. 1985. *Late Roman An Industry*. Translated by Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore. Originally published 1927 as *Spätromtisches Kunstndustne*.
- Arnould, E. J., and M. Wallendorf. 1994. "Market-Oriented Ethnography: Interpretation Building and Marketing Strategy Formulation." *Journal of Marketing Research* 31 (4): 484–504.
- Badmington, N. 2012. "Punctum Saliens: Barthes, Mourning, Film, Photography." *Paragraph* 35 (3): 303–319.
- Banks, M. 1995. *Visual Research Methods*. Guildford: Department of Sociology, University of Surrey.
- Banks, M. 2001. *Visual Methods in Social Research*. London: Sage Publications.
- Banks, M. 2005. "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation." In *Image-Based Research*, 9–23. Routledge.
- Banks, M., and H. Morphy. 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Banks, M., and J. Ruby. 2011. *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barker, J. M. 2009. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Barsam, R. 1992. *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*. Vol. 706. Bloomington: Indiana University Press.
- Baudrillard, J. 2024. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Translated by Oğuz Adanır. Istanbul: Doğu Batı Yayınları. ISBN: 9789758717019.
- Bazin, A., and H. Gray. 1960. "The Ontology of the Photographic Image." *Film Quarterly* 13 (4): 4–9.
- Beattie, K. 2008. *Documentary Display: Re-Viewing Nonfiction Film and Video*. Melbourne: Deakin University.
- Belting, H. 2011. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Translated by D. L. Schneider. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Berkowitz, P. 2008. "Leviathan Then and Now." *Policy Review* 151: 3.
- Biella, P. 2004. "Special Issue on Applied Visual Anthropology in the Context of HIV Projects." *Visual Anthropology Review*.
- Borofsky, R. 2007. *Defining Public Anthropology*. Center for a Public Anthropology.
- Bošković, A. 1945. "Afterword: Words and Things, Ethnologies and Anthropologies." In *The Anthropological Field on the Margins of Europe*, 1991.
- Bruzzi, S. 2006. *New Documentary*. London: Routledge.
- Bulgakowa, O. 2006. "The Ear Against the Eye: Vertov's Symphony." *Monatshefte* 98 (2): 219–239.
- Calvey, D. 2021. "Sensory Ethnography: A Creative Turn." *Journal of Organizational Ethnography* 10 (3): 346–357.
- Carnera, A. 2010. "The Cambodian Room: Situations with Antoine Dagata, Giuseppe Schillaci, Tommaso Lusena." Accessed July 3, 2024. <https://www.moderntimes.review/the-cambodian-room-situations-with-antoine-dagata-giuseppe-schillaci-tommaso-lusena/>.
- Chalfen, R., and M. Rich. 2007. "Beyond the Book: The Nature of an Applied Visual Anthropology."
- Chio, J. 2021. "Visual Anthropology." In *Cambridge Encyclopedia of Anthropology*.
- Classen, C. 2023. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. Routledge.
- Cohen, C. B. 2004. "Media Worlds: Anthropology on New Terrain." *American Anthropologist* 106 (3): 619.
- Collier, J. Jr. 1967. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Collier, M. 2007. "A Photo-Essay of John Collier's Work." In *Visual Interventions*, edited by S. Pink.
- Cox, R., A. Irving, and C. Wright. 2016. *Beyond Text?: Critical Practices and Sensory Anthropology*. Manchester: Manchester University Press.
- Crossley, N. 2005. "Sociology and the Body." In *The Sage Handbook of Sociology*, 442–455.
- Crossley, N. 2007. "Researching Embodiment by Way of 'Body Techniques'." *The Sociological Review* 55 (1_suppl): 80–94.
- Csordas, T. J. 1990. "The Psychotherapy Analogy and Charismatic Healing." *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training* 27 (1): 79.
- Csordas, T. J. 2002. "Embodiment as a Paradigm for Anthropology." In *Body/Meaning/Healing*, 58–87. New York: Palgrave Macmillan.
- Cytowic, R. E. 2010. "Your Hidden Superpowers." *New Scientist* 206 (2757): 46.

- D'agata, A. 2018. "Accumulation: Images, Excess, Release." Accessed July 3, 2024. <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/accumulation-images-excess-release-antoine-agata-grids-stasis/>.
- De Castro, E. V. 2015. "Who Is Afraid of the Ontological Wolf?: Some Comments on an Ongoing Anthropological Debate." *The Cambridge Journal of Anthropology* 33 (1): 2–17.
- Delamont, S. 2004. "Ethnography and Participant Observation." In *Qualitative Research Practice*, 217–217.
- Derrida, J. 2011. *Gramatoloji*. Istanbul: Bilgesu Yayıncılık. ISBN: 9789944795302.
- Desjarlais, R. 1992. *Body and Emotion: The Aesthetics of Illness and Healing in the Nepal Himalayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Droumeva, M. 2016. "Curating Aural Experience: A Sonic Ethnography of Everyday Media Practices." *Interference: A Journal of Aural Culture* 5: 72–88.
- Duttlinger, C. 2008. "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography." *Poetics Today* 29 (1): 79–101.
- Edwards, E. 1990. "Photographic 'Types': The Pursuit of Method." *Visual Anthropology* 3 (2–3): 235–258.
- El Guindi, F. 2004. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Lanham: Rowman Altamira.
- Elsaesser, T., and M. Hagener. 2015. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. London: Routledge.
- Fabian, J. 1984. "The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision." *Communication. Information Médias Théories* 6 (2): 290–322.
- Featherstone, M., and B. S. Turner. 1995. "Body & Society: An Introduction." *Body & Society* 1 (1): 1–12.
- Feld, S. 1984. "Sound Structure as Social Structure." *Ethnomusicology* 28 (3): 383–409.
- Feld, S. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." In *Senses of Place*, edited by S. Feld and K. Basso, 91–135. Santa Fe: School of American Research Press.
- Feld, S. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham: Duke University Press.
- Feld, S. L. 1982. "Social Structural Determinants of Similarity Among Associates." *American Sociological Review* 47: 797–801.
- Field-Springer, K. 2020. "Reflexive Embodied Ethnography with Applied Sensibilities: Methodological Reflections on Involved Qualitative Research." *Qualitative Research* 20 (2): 194–212.
- Field, L. W., and R. G. Fox, eds. 2007. *Anthropology Put to Work*. Oxford: Berg.
- Gauthier, G. 2011. *Le Documentaire: Un Autre Cinéma*. Paris: Armand Colin.

- Gibson, W., and D. vom Lehn. 2021. "Introduction: The Senses in Social Interaction." *Symbolic Interaction* 44 (1): 3–9.
- Grant, B. K., and J. Sloniowski, eds. 2014. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press.
- Greene, R. 2013. "Leviathan Is a Nonfiction Game-Changer." *Filmmaker Magazine*. Accessed March 10, 2024. <https://filmmakermagazine.com/65679-leviathan-is-a-nonfiction-game-changer/>.
- Grierson, J. 1966. "First Principles of Documentary." In *Grierson on Documentary*, 147.
- Grimshaw, A. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimshaw, A. 2011. "The Bellwether Ewe: Recent Developments in Ethnographic Filmmaking and the Aesthetics of Anthropological Inquiry." *Cultural Anthropology* 26 (2): 247–262.
- Grimshaw, A., and A. Ravetz. 2009. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gubrium, A., and K. Harper. 2009. "Visualizing Change: Participatory Digital Technologies in Research and Action." *Practicing Anthropology* 31 (4): 2–4.
- Harris, A. 2016. "Listening-Touch, Affect and the Crafting of Medical Bodies Through Percussion." *Body & Society* 22 (1): 31–61.
- Hass, L. 2008. *Merleau-Ponty's Philosophy*. Indiana University Press.
- Hawkins, M. 2016. *The Concept of Affective Tonality, and the Role of the Senses in Producing a Cinematic Narrative*. Doctoral dissertation, University of East London.
- Hervik, P. 2003. "Shared Reasoning in the Field: Reflexivity Beyond the Autor." In *Social Experience and Anthropological Knowledge*, edited by K. Hastrup and P. Hervik, Routledge.
- Herzfeld, M. 2001. "Performing Comparisons: Ethnography, Globetrotting, and the Spaces of Social Knowledge." *Journal of Anthropological Research* 57 (3): 259–276.
- Hockey, J., and J. Allen-Collinson. 2023. "Awareness, Focus, and Nuance: Reflexivity and Reflective Embodiment in Sensory Ethnography." In *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*, 97–107. Routledge.
- Holl, U. 2017. *Cinema, Trance and Cybernetics*. Amsterdam University Press.
- Homiak, J. P. 2004. "Timothy Asch, the Rise of Visual Anthropology, and the Human Studies Film Archives." In *Timothy Asch and Ethnographic Film*, 209–228. Routledge.
- Howes, D. 1989. "Scent and Sensibility." *Culture, Medicine and Psychiatry* 13: 89–97.

- Howes, D. 1991. "Sense and Non-Sense in Contemporary Ethno/Graphic Practice and Theory." *Culture* 11 (1-2): 65-76.
- Howes, D. 2005. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Berg.
- Howes, D. 2006. "Charting the Sensorial Revolution." *The Senses and Society* 1 (1): 113-128. <https://doi.org/10.2752/174589206778055673>.
- Howes, D. 2010. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. University of Michigan Press.
- Howes, D. 2016. "Sensing Cultures: Cinema, Ethnography and the Senses." In *Beyond Text? Critical Practices and Sensory Anthropology*, 173-188.
- Howes, D. 2019. "Multisensory Anthropology." *Annual Review of Anthropology* 48: 17-28.
- Howes, D. 2023. *Sensorial Investigations: A History of the Senses in Anthropology, Psychology, and Law*. Penn State Press.
- Howes, D. 2024. "The Rise of Sense-Based Social Inquiry: A Genealogy of Sensory Ethnography." In *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*, 23-31. Routledge.
- Howes, D., and C. Classen. 1991. "Sounding Sensory Profiles." In *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, 257-288. <https://arika.org.uk/poetic-justice/#:~:text=%E2%80%9CA%20specter%20is%20haunting%20the,Conjuring%20the%20Narrative%2C%20Hollis%20Frampton>.
- Hurdley, R., and B. Dicks. 2011. "In-Between Practice: Working in the 'Thirdspace' of Sensory and Multimodal Methodology." *Qualitative Research* 11 (3): 277-292.
- Jacknis, I. 1984. "Franz Boas and Photography." *Studies in Visual Communication* 10 (1): 2-60.
- Jackson, M. 1989. *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*.
- Jackson, T. 2018. *Multisensory Ethnography: Sensory Experience, the Sentient Body and Cultural Phenomena*. Doctoral dissertation, University of Leeds.
- Janowski, M., and T. Ingold, eds. 2016. *Imagining Landscapes: Past, Present and Future*. Routledge.

- Jewitt, C., and K. Leder Mackley. 2019. "Methodological Dialogues Across Multimodality and Sensory Ethnography: Digital Touch Communication." *Qualitative Research* 19 (1): 90-110.
- Kara, S., and A. Thain. 2014. "Sonic Ethnographies: Leviathan and New Materialisms in Documentary." In *Music and Sound in Documentary Film*, 180-192. Routledge.
- Kara, Selmin, and Allanna Thain. 2015. *Music and Sound in Documentary Film*, edited by Holly Rogers. Routledge.
- Knaft, B. M., ed. 2002. *Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies*. Indiana University Press.
- Kowalewski, M., and R. Bartłomiejski. 2020. "Is it Research or Just Walking? Framing Walking Research Methods as 'Non-Scientific'." *Geoforum* 114: 59-65.
- Landesman, O. 2015. "Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Observational Ethnography." *Visual Anthropology Review* 31 (1): 12-19.
- Lauwrens, J. 2012. "Welcome to the Revolution: The Sensory Turn and Art History." https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/31737/Lauwrens_Welcome%282012%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Le Roy, F., and R. Vanderbeeken. 2018. "The Documentary Real: Thinking Documentary Aesthetics." *Foundations of Science* 23: 197-205. DOI: 10.1007/s10699-016-9513-8.
- Lee, J., and T. Ingold. 2020. "Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing." In *Locating the Field*, 67-85. Routledge.
- Lee, T. 2019. "Beyond the Ethico- Aesthetic: Toward a Re- Valuation of the Sensory Ethnography Lab." *Visual Anthropology Review* 35 (2): 138-147.
- Lim, D. 2012. "The Merger of Academia and Art House: Harvard Filmmakers' Messy World." *The New York Times*. Accessed March 10, 2024. <http://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html>.
- Lock, M. M. 1994. *Encounters with Aging: Mythologies of Menopause in Japan and North America*. University of California Press.
- Lombardo, T. J. 2017. *The Reciprocity of Perceiver and Environment: The Evolution of James J. Gibson's Ecological Psychology*. Routledge.
- Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel. 2024. "Jason Ward. Ohcomely." <http://www.ohcomely.co.uk/blog/799>. Accessed July 2, 2024.

- MacDonald, S. 2013. *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*. University of California Press.
- MacDougall, D. 1997. "The Visual in Anthropology." In *Rethinking Visual Anthropology*, 276-295.
- MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press.
- MacDougall, D. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press.
- MacDougall, D. 2022. "Ethnographic Film: Evolution of a Concept." In *The Art of the Observer*, 37-52. Manchester University Press.
- Marcus, G. E., and M. M. J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago University Press.
- Marks, L. U. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Marks, L. U., and D. Polan. 2020. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Marks, Laura U. 2002. *Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minnesota Press: UK.
- Mauss, M. 2023. "Techniques of the Body." In *The Design Culture Reader*, 73-87. Routledge.
- McLuhan, M. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press.
- Mead, M. 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*, Vol II.
- Merleau-Ponty, M. 2004. *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*. Psychology Press.
- Metz, Christian. 1983. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Translated by Celia Britton, Ben Brewster, et al. London: Macmillan.
- Mitchell, J. P., and Bull, M., eds. 2015. *Ritual, Performance and the Senses*. Taylor & Francis.
- Moisander, J., and Valtonen, A. 2006. *Qualitative Marketing Research: A Cultural Approach*. Sage.
- Moore, A. B. 2017. "A Documentary Like No Other? Harvard's Sensory Ethnography Lab, Embodied Knowledge & The Art of Non-Fiction Film." Doctoral dissertation, University of Leeds.

- Moretti, C. 2023. "Multisensory Participant Observation and Urban Ethnography." In *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*.
- Morley, D., and Robins, K. 2002. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Routledge.
- Murray, R., and Murray, R. 2014. "Artaud on Film." In *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*, 87–116.
- Musser, C. 2013. "Problems in Historiography: The Documentary Tradition Before *Nanook of the North*." In *The Documentary Film Book*, edited by B. Wilson, 119–129. London: Palgrave Macmillan.
- Nakamura, K. 2013. "Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory." *American Anthropologist* 115(1): 132–135.
- O'Neill, M., and Hubbard, P. 2010. "Walking, Sensing, Belonging: Ethno-Mimesis as Performative Praxis." *Visual Studies* 25(1): 46–58.
- Papanicolaou, K. E. 2024. "Mirror Images: Cinematic and Sensory Ethnography for Landscape and Urban Studies." In *Researching Otherwise: Pluriversal Methodologies for Landscape and Urban Studies*, 171–195. gta Verlag. Accessed April 22, 2024. <https://www.research-collection.ethz.ch/bitstream/handle/20.500.11850/675258/1/papanicolaou-mirror-images-cinematic.pdf>.
- Paterson, M. 2007. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Berg.
- Paterson, M., and Glass, M. R. 2020. "Seeing, Feeling, and Showing 'Bodies-in-Place': Exploring Reflexivity and the Multisensory Body Through Videography." *Social & Cultural Geography* 21(1): 1–24.
- Pavsek, C. 2015. "Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography." *Visual Anthropology Review* 31(1): 4–11.
- Pedersen, M. A. 2012. "Common Nonsense: A Review of Certain Recent Reviews of the 'Ontological Turn'." *Anthropology of This Century* 5(1).
- Pink, S. 2003. "Interdisciplinary Agendas in Visual Research: Re-Situating Visual Anthropology." *Visual Studies* 18(2): 179–192.
- Pink, S. 2004. "Special Issue on Applied Visual Anthropology." *Visual Anthropology Review*.

- Pink, S. 2005. *Doing Visual Ethnography*. Sage Publications.
- Pink, S. 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Routledge.
- Pink, S. 2007. *Doing Visual Ethnography*. 2nd ed. Sage Publications.
- Pink, S. 2009. "Situating Sensory Ethnography: From Academia to Intervention." In *Doing Sensory Ethnography*, 7–23.
- Pink, S. 2010. "The Future of Sensory Anthropology/The Anthropology of the Senses." *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 18(3): 331–333.
- Pink, S. 2011. "Images, Senses and Applications: Engaging Visual Anthropology." *Visual Anthropology* 24(5): 437–454.
- Pink, S. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. Sage Press.
- Pink, S., and Morgan, J. 2013. "Short-Term Ethnography: Intense Routes to Knowing." *Symbolic Interaction* 36(3): 351–361.
- Pink, S., Leder-Mackley, K., and Hackett, P. M. 2015. "Visual and Sensory Ethnography." In *Qualitative Research Methods in Consumer Psychology*, 219–229. Psychology Press.
- Pink, S., Mackley, K. L., Mitchell, V., Hanratty, M., Escobar-Tello, C., Bhamra, T., and Morosanu, R. 2013. "Applying the Lens of Sensory Ethnography to Sustainable HCI." *ACM Transactions on Computer-Human Interaction (TOCHI)* 20(4): 1–18.
- Pinney, C. 2015. "Aqueous Modernism." *Visual Anthropology Review* 31(1): 35–40.
- Prins, H. E. 2004. "Visual Anthropology." In *A Companion to the Anthropology of American Indians*, 506–525.
- Pulver, A. 2013. "Edinburgh Gives Top Award to Experimental Documentary Leviathan." *The Guardian*. Accessed March 10, 2024. <https://www.theguardian.com/film/2013/jun/28/edinburgh-film-festival-awards-leviathan>.
- Quaranta, I. 2021. "Ethnography and Embodiment." In *Ethnography: A Theoretically Oriented Practice*, 277–291.
- Riegl, A. 1927. *Spätrömische Kunstindustrie* (1901). Vienna: Österreichische Staatsdruckerei.

- Ruby, J. 1975. "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?" *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2(2): 104–111.
- Ruby, J. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. University of Chicago Press.
- Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A. M., and Porcello, T. 2010. "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology." *Annual Review of Anthropology* 39(1): 329–345.
- Saunders, D. 2014. *Belgesel*. Kolektif Kitap.
- Sayın, Z. 2000. *Noli Me Tangere: Beden Yazısı 2*. Kaknüs Yayınları.
- Sayın, Z. 2015. *İmgenin Pornografisi*. Metis Yayınları.
- Scheinman, D. 1998. "The Dialogic Imagination of Jean Rouch." In *Documenting Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, 188–203.
- Shavero, S. 2007. "The 'Wrenching Duality' of Aesthetics: Kant, Deleuze, and the 'Theory of the Sensible'." Scholarly Articles.
- Shilling, C. 1993. "The Demise of Sociology of Education in Britain?" *British Journal of Sociology of Education* 14(1): 105–112.
- Shilling, C. 2004. *The Body in Culture, Technology and Society*. 1–256.
- Shilling, C. 2005. "Embodiment, Emotions, and the Foundations of Social Order: Durkheim's Enduring Contribution." In *The Cambridge Companion to Durkheim*, 211–238.
- Shohat, E., and Stam, R. 2002. "The Imperial Imaginary." In *The Anthropology of Media: A Reader*, 117–147.
- Sillitoe, P. 2007. "Anthropologists, Indigenous Scholars and the Research Endeavour." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*.
- Simmel, G. 2011. *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*. University of Chicago Press.
- Śliwa, M. 2018. "Aesthetics: Working with the Senses." In *The SAGE Handbook of Qualitative Business and Management Research Methods*, 347–369.
- Smith, M. M. 2007. *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. University of California Press.

- Snyder, J. 2014. "Visual Representation of Information as Communicative Practice." *Journal of the Association for Information Science and Technology* 65(11): 2233–2247.
- Sobchack, V. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press.
- Sparkes, A. C., ed. 2017. *Seeking the Senses in Physical Culture: Sensuous Scholarship in Action*. Taylor & Francis.
- Stevenson, A. 2014. "We Came Here to Remember: Using Participatory Sensory Ethnography to Explore Memory as Emplaced, Embodied Practice." *Qualitative Research in Psychology* 11(4): 335–349.
- Stevenson, L., and Kohn, E. 2015. "Leviathan: An Ethnographic Dream." *Visual Anthropology Review* 31(1): 49–53.
- Stoller, P. 1984. "Sound in Songhay Cultural Experience." *American Ethnologist* 11(3): 559–570.
- Stoller, P. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Stoller, P. 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. University of Chicago Press.
- Stoller, P. 1997. "Globalizing Method: The Problems of Doing Ethnography in Transnational Spaces." *Anthropology and Humanism* 22(1): 81–94.
- Stoller, P. 2010. *Sensuous Scholarship*. University of Pennsylvania Press.
- Strauss, C. L. 1974. "Structural Anthropology." *Persona & Derecho* 1: 571.
- Sturrock, A. 2010. "Fear, Desire, Drugs, Fucking." *Vice*. Accessed July 3, 2024. <https://www.vice.com/en/article/ppzp78/fear-desire-drugs-fucking-608-v17n11>.
- Sunderland, P., and Denny, R. 2007. *Doing Anthropology in Consumer Research*. Left Coast Press.
- Synder, H. 2013. *Visual Anthropology Review* 29(2): Fall 2013.
- Taylor, L. 1998. "Visual Anthropology is Dead, Long Live Visual Anthropology!"

- Taylor, Lucien. 1996. "Iconophobia." Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University.
- Trouillot, M. R., and Trouillot, M. R. 2003. "Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness." In *The Anthropology of the Savage Slot*, 7–28. Palgrave Macmillan US.
- Turner, M. F. B. S. 2012. "Embodied Practice: Martin Heidegger, Pierre Bourdieu and Michel Foucault." In *Routledge Handbook of Body Studies*, 75–87. Routledge.
- Ulloa, A. M. 2023. "Sensory and Multisited Ethnographic Methods for Consumer Research." In *Consumer Research Methods in Food Science*, 37–54. New York, NY: Springer US.
- Unger, M. A. 2017. "Castaing-Taylor and Paravel's GoPro Sensorium: Leviathan (2012), Experimental Documentary, and Subjective Sounds." *Journal of Film and Video* 69(3): 3–18.
- Vannini, P. 2024. "The Qualities of the 'New' Sensory Ethnography: An Introduction." In *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*, 1–20. Routledge.
- Vaughan, D. 1999. *For Documentary: Twelve Essays*. University of California Press.
- Wacquant, L. 2014. "Putting Habitus in Its Place: Rejoinder to the Symposium." *Body and Society* 20(2): 118–139.
- Wahlberg, M. 2014. "Leviathan: From Sensory Ethnography to Gallery Film."
- Ward, P. 2006. *Documentary: The Margins of Reality*. Columbia University Press.
- Warren, S. 2012. "Having an Eye for It: Aesthetics, Ethnography and the Senses." *Journal of Organizational Ethnography* 1(1): 107–118.
- White, M. B. 1983. "Review of *Cinema and Sentiment*, by C. Affron." *Journal of the University Film and Video Association* 35(1): 60–65. <http://www.jstor.org/stable/20686930>.
- White, S. A. 2003. *Participatory Video: Images that Transform and Empower*. Sage Publications.
- Willim, R. 2020. "Beyond Ethnographic Representation." In *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, 61–70. Routledge.

Wilson, R. S. 2019. “Sensory Worlds: Emotional Geography and Human-Centered Design in 360 VR Ethnographic Videos.” *Educational Media and Technology Yearbook* 42: 81–86.

Wright, C. 1998. “The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology.” *Anthropology Today* 14(4): 16–22.

Žižek, S. 2021. *Ahir Zamanlarda Yaşarken*. Translated by Erkal Ünal. Metis Yayınları. ISBN: 9789753428217.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Alperen Kartal

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Ankara Üniversitesi, Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi,
Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık.

Yüksek Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce (C1), Fransızca (A2) Almanca (A2)

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: 2022 yılından itibaren, Devlet Tiyatrolar Genel
Müdürlüğü, Başdramaturluk Biriminde, dramaturg olarak görev almaktadır.