T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SİNEMANIN EV HALİ: KÜLTÜREL PRATİK OLARAK AİLE FİLMLERİ

Doktora Tezi

ÖNDER MURAD ÖZDEMİR

İstanbul, 2012

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SİNEMANIN EV HALİ: KÜLTÜREL PRATİK OLARAK AİLE FİLMLERİ

Doktora Tezi

ÖNDER MURAD ÖZDEMİR

Danışman: PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ

İstanbul, 2012

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Doktora öğrencisi ÖNDER MURAD ÖZDEMİR nın SİNEMANIN EV HALİ : KÜLTÜREL PRATİK OLARAK AİLE FİLMLERİ adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği ~~oyçokluğu~~ ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

		Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
Tez Savunma Tarihi	:	9/10/2012	
1) Tez Danışmanı	:	**PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ**	.....
2) Jüri Üyesi	:	**PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN**	.....
3) Jüri Üyesi	:	**PROF. DR. MERİH ZILLIOĞLU**	.....
4) Jüri Üyesi	:	**DOÇ. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS**	.....
5) Jüri Üyesi	:	**DOÇ. DR. HÜLYA UĞUR TANRIÖVER**	.....

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Önder Murad Özdemir
Anabilim Dalı	: Radyo Televizyon ve Sinema
Bilim Dalı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Esra Biryıldız
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora- Ekim 2012
Anahtar Kelimeler	: Aile Videoları, Hane Tarzı Görsel İletişim, Görsel Antropoloji

ÖZET

SİNEMANIN EV HALİ: KÜLTÜREL PRATİK OLARAK AİLE FİLMLERİ

Erken dönem sinemasının fiziksel gerçeklik üzerine yoğunlaştığı gözlemlenir. Ancak, sinemanın 'yedinci sanat' olarak kabul görmesiyle bir dönüşüm yaşanmış ve asıl olarak bir kurmaca anlatı sanatı olarak anılmaya başlanan sinema düş dünyalarına yönelmiştir. Sinema için özerk bir alanın üretildiği bu dönemde, yeni oluşan sinema sektöründe ortaya çıkabilecek belirsizliklerin ortadan kaldırılması amacıyla amatör unsurlar profesyonel sinemadan ayıklanmıştır. Bu süreç sonucunda, artık merkezci bir söyleme dayanan sinema 'evrensel' olma iddiasını taşıyan bir kent eğlencesine dönüşmüştür.

Sinemanın Ev Hali: Kültürel Pratik Olarak Aile Filmleri başlığını taşıyan bu çalışmada, yerleşik egemen söylemler çerçevesinde sinemasal alana dahil edilmeyen aile filmlerinin/videolarının da sinema başlığı altında değerlendirilmesi

gerektiği savunulmaktadır. Çalışmada sergilenen yaklaşımda, sinema asıl olarak bir iletişim biçimi olarak kabul edilmiştir. Bu doğrultuda, aile filmi bir kültürel temas bölgesi olarak tanımlanmış ve bütün dilsel biçimlerde olduğu gibi, aile filmlerinde de anlamın karşılaşmalarla, karşılıklı diyalogla gerçekleştiği vurgulanmıştır. Aile merkezinde birçok farklı biçimde üretilen, saklanan, farklı zamansal/mekânsal koşullarda tekrar tekrar kullanıma sunulabilen bu filmler, ailenin toplumsal yaşamının içinde yer alırlar.

1980'lerden itibaren düğün ritüeli içinde yer almaya başlayan ve günümüzde düğün törenlerinin ayrılmaz bir parçası olarak bir alt ritüele dönüşen düğün videoları, aile tarihçesi açısından önemli belgeler olmalarının ötesinde, kullanıcıları açısından bazı kültürel gereksinimleri karşılarlar. Göç olgusunun çok güçlü bir toplumsal belirleyici olduğu günümüz dünyasında, bu videolar farklı kültürler arasında zamansal/mekansal sınırların ötesinde bir köprü işlevi üstlenirler. Çalışmanın saha çalışmasında Fransa'da yaşamakta olan Türk göçmenlerin düğün videolarından hareketle, kültürel anlamın görsel olarak nasıl kodlandığının incelenmesi amaçlanmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Önder Murad Özdemir
Field	: Radio Television and Cinema
Programme	: Communication Sciences
Supervisor	: Prof. Dr. Esra Biryıldız
Degree Awarded and Name:	: PHD - October 2012
Anahtar Kelimeler	: Home Videos, Home Mode of Visual Communication , Visual Anthropology

ABSTRACT

CINEMA OF THE HOME MODE: HOME MOVIES AS CULTURAL PRACTICE

The very substance of early cinema is the physical reality. However, after the acceptance of cinema as 'the seventh art', a transformation has taken place and as being a fictional narrative form, cinema's main focus turned to the world of dreams. Seeking an autonomous field for cinema, the emerging industry eliminated all amateur factors to form a professional cinema. As a result of this process, cinema is now claimed to be a 'universal' urban entertainment.

In this study, cinema is mainly considered as a way of communication: Against the framework of the dominant discourses that surround what cinema is, this study

asserts that family films/videos should be evaluated under the title of cinema. Produced in the center of the family in many different ways, stored in different temporal / spatial conditions, the family film is an interface between family and the social.

Starting from the 1980s, production of wedding videos became almost indistinguishable from the wedding ceremonies. Turning into a ritual in a ritual, from our perspective, these videos are more than mere documents of a familial history. Wedding video practices fulfill some cultural needs of their practitioners. In our contemporary world, where migration is a strong social experience, these videos may as well serve as a tool for linkage between host and home cultures.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ŞEKİL LİSTESİ iii

GİRİŞ: 1

1. MAJÖR KURAMDAN MİNÖR KURAMA: AMATÖR SİNEMA

1.1 Amatör Sinemanın Evcilleştirilmesi 15

1.1.1 Sinemanın Kaçak Avcıları: Profesyonelliğin ve Amatörlüğün İnşası 29

1.1.2 Amatör Sinema ve Aile Filmleri 43

1.2 Aile Filmleri: Kuramsal Yaklaşımlar 53

1.2.1 Kültürel Yaklaşım: Richard Chalfen 57

1.2.2 İdeoloji: Patricia Zimmermann 69

1.2.3 Filmden Videoya Geçiş.....82

2. KÜLTÜR, GÜNDELİK YAŞAM VE GÖRSEL İLETİŞİME ETNOGRAFİK BİR BAKIŞ

2.1 Bir Anlam Küresi Olarak Hane Tarzı Görsel İletişim 90

2.1.1 Sembolik Dünyaların Keşfi 102

2.1.2 İletişim Antropolojisi 116

2.2 Kültürel Pratik Olarak Görsel İletişim 127

2.2.1 Görsel Antropoloji 136

2.2.2 Etnografik Film /Video ve Yerel Görme Biçimleri.....145

3. KÜLTÜREL PRATİK OLARAK AİLE VİDEOLARI

3.1 Temas Bölgeleri:Hane Tarzı Videolar 163

3.1.1 Aile Videoları: Hammadde, Yöntem ve Teknikler.....173

3.1.2 Kültürel Üretim Alanları ve Aile Videoları: Üslûp ve Değer ..181

3.2 Hane Tarzı Görsel İletişimde Sınır Durumlar: Düğün Videoları 190

3.2.1 Örnek Olay: Fransa'da Yaşayan Türkiye Kökenli Göçmenlerin Düğün Videoları 199

3.2.2 Videonun Videosu: Örnek Düğün Çekim Sürecinin İncelenmesi 227

SONUÇ 244

EKLER 252

KAYNAKÇA 265

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil.I *Ekhnaton, Nefertiti ve çocukları* *8*

Şekil II. *Le Repas de bébé, 1895* *10*

Şekil 1. 1 *Chalfen'ın Kuramsal Çerçevesi* *62*

Şekil 1.2 *Videonun televizyon karşısında konumlandırılması*...*85*

Şekil 2.1 *Arnolfini Portresi*.....*97*

Şekil. 2.2 *Etnografik Metnin Oluşum Süreci* *108*

Şekil 2.3 *Bütüncü Yaklaşımın Yöntemsel Sorunları*.....*110*

Şekil 2.4 *İletişimsel Olayın Bileşenleri* *124*

Şekil 2.5 *Araştırmacı ve yönetmenin çalışma süreçleri* *131*

Şekil 2.6 *Etnografik Film Yapım Süreci* *148*

Şekil 2.7 *Etnografik Filmlerde Uzlaşım Süreci*.....*155*

Şekil. 3.1 *(Video Görsel) Düğün kasetinden görüntüler*.....*175*

Şekil 3.2 *Sahanın Tanımlanması* *203*

Şekil 3.3 *Bulguların Sınıflandırılması*.....*213*

Şekil.3.4 *(Video Görsel) Hazırlık Aşaması*.....*230*

Şekil.3.5 *(Video Görsel) Park ve Konvoy Çekimleri*.....*233*

Şekil. 3.6 *(Video Görsel) Salona Giriş ve İlk Dans*.....*235*

Şekil. 3.7 *(Video Görsel)Yemek ve Danslar* *238*

Şekil. 3.8 *(Video Görsel)Takı Töreni*.....*241*

Şekil. 3.9 *(Video Görsel)Pastanın gelişi ve düğünün sonu*.....*243*

GİRİŞ

" Eğretileme herhalde insaoğlunun elinde tuttuğu en verimli güç olmalı. Etkisinin büyüklüğü neredeyse mucizeye yaklaşır ve tıpkı hastasının karnında neşter unutan dalgın bir cerrah gibi, Tanrı'nın yarattıklarından birini biçimlendirirken içinde unutmuş olduğu bir yaratıcılık gerecine benzer."[1]

José Ortega y Gasset

Çevremizi saran dünyayı anlamak için anlatılara başvururuz; yaratılışları anlatılara dayanan dünyaları anlamlı kılmak için ise başka anlatılar yaratırız. Bitmek bilmeyen bu yaratıcı etkinlik, insan yaşamının bütün alanlarına yayılmıştır. İnsan, sembol yaratma yetisine sahip olan bir hayvan (*animal symbolicum*) olmakla kalmaz; ürettiği sembolleri paylaşır ve diğer insanlarla karşılıklı olarak bir anlamlandırma oyunu oynar. Toplumsal yaşam, kimi zaman birbirleriyle örtüşen, kimi zaman ise birbirlerini dışlayan, büyük küçük anlatılarla örülüdür: Toplumdaki anlatıların nesnesi olan birey, *'içinde taşıdığı yaratıcılık gereci'* sayesinde, aynı zamanda anlatıların öznesine dönüşür. Her insan, yaşadığı çevreyi sembolik olarak yeniden üretir.

Toplum kavramını sorguladığı bir metninde, insanın temel niteliğinin, insanın kendi benliğine yoğunlaşabilme yetisi olduğunu söyleyen Gasset; dışsal ve içsel dünyalar arasında bir ayrıma gider: Bu temel nitelik, bir başka deyişle, 'düşünceye dalma olanağı'; sadece düşüncelerden oluşan içsel bir yaşamın varlığına işaret etmektedir: "Öyle, çünkü fikirler dünyanın hiçbir yerinde bulunmamak gibi pek tuhaf bir konuma sahiptirler, her yerin dışındadırlar; biz

[1] José Ortega y. Gasset, Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, Çev. Neyyire Gül Işık, YKY Yakınları, 2012. s.41.

simgesel olarak onlara kafamızın içinde barınak tanırız..."[2] Toplum'un nerede olduğunu sorgulayan Gasset'e göre, öncelikli olarak bakılması gereken yerler, insanların sembolik etkinliklerine '*barınak*' olan zihinsel yaşamlardır.

İnsan bedeni biyolojik bir varlıktır; beden, bireyi fiziksel çevre içinde bir konum almaya zorlar. Bu bağlamda, insan yaşamının biyolojik ve fiziksel boyutlarından söz etmek mümkün olur. Ancak, insanların zihinsel yaşamları, üçüncü bir boyutta; Ernst Cassirer'in belirttiği gibi; 'simgesel evrende'[3] gerçekleşir. Sembolik dünyaları incelemeyi hedefleyen Cassirer, *sembolik formlar felsefesi* ile, sembolik formların kültürün temelini oluşturduğunu savunur. Cassirer'in yaklaşımından yola çıkarak, bütün kültürel pratiklerin sembolik stratejilerle belirlendiklerini, aynı zamanda da, bu stratejileri açığa vurduklarını söyleyebiliriz. Bir başka deyişle, kültürel pratiklerin incelenmesi aracılığıyla, bireylerin dünya tasarımlarını da - bir dereceye kadar- gözlemek mümkün olacaktır.

Fiziksel zaman/mekân koşulları çerçevesinde, dünyada belirli bir noktada konumlanan insan; kendisini çevreleyen doğa ve bu doğa içinde varoluşuna dair bir görme biçimi geliştirir: Felsefede bireyin kendisini çevreleyen evreni yorumlamak için geliştirdiği bu bakış açısını tanımlamak için özel bir kavram kullanılır: "Dünya Görüşü' *(Weltanshauung*). Kavramın kelime anlamı bile, görselliğin dünya tasarımlarında ne denli önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Birçok kültürde, görüntü gerçekliğin kanıtıdır: Türkçe'deki "gerçeklik, açıklık, besbellilik"[4] kelimelerinin İngilizce ve Fransızca'da karşılıkları olan *evidence(İng.)-évidence(Fr.)* kelimelerinin kökeni, Latince'deki *evidens'ten (e 'dışarıdan'* + videre *'görmek')* gelir. İnsan bedeninde optik sinirlerin işitme duyusuna ait koklear sinirlerden 18 kat daha fazla nöron içerdiğine işaret ederek, görme duyusunun insanın kültürel gelişimi açısından çok

---

[2] José Ortega y. Gasset, İnsan ve "Herkes", Çev. Neyyire Gül Işık, Metis Yayınları, 1999. s.33.

[3] Ernst Cassirer, İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev. Necla Arat. Yapı Kredi Yayınları, 1997.s.41

[4] Tahsin Saraç, Büyük Fransızca Türkçe Sözlük, Adam Yayınları. 2002. s561

önemli bir rol oynadığını vurgulayan E.T. Hall'un da belirttiği gibi; insanlığın kültürel gelişimi, insan bedeninin çeşitli dışsal eklentilerle genişlemesiyle mümkün olmuştur.[5] Bu bağlamda; mikroskoptan, teleskopa; monokldan, manyetik rezonans görüntüleme sistemlerine; resimden, holograma; camera obscura'dan videoya sayısız teknoloji, dış dünya hakkında bilgimizin en temel kaynaklarından birisi olan görme duyumuzun dışsal eklentilerini oluşturur.

Bilgi, güç demektir: Tarih boyunca bilgi, güç odakları çevresinde birikmiş ve görüntü teknolojilerinin kaderi, büyük ölçüde gücü elinde tutanlar tarafından belirlenmiştir. İmgelere erişim olanakları ve erişimin gerçekleştiği bağlamlar zamanın ruhuna (Zeitgeist) göre çeşitlilik gösterse de, *mahrem*'e değecek gözlerin sahipleri bellidir. İmgelerin gündelik yaşamla ilişkisi konusunda yapılan her çalışma, kaçınılmaz olarak, çeşitli güç ilişkileri çerçevesinde gerçekleşir. M.Ö. 15.000- 10.000 arasında Lascaux mağarasının duvarlarına yapılan resimler; Antik Roma sikkeleri üzerindeki kabartmalar; M.s. 8.yy'da İstanbul'da yakılan ikonalar; Sistina Şapeli'ni süsleyen freskler gibi, Mobese kamera görüntüleri; sosyal paylaşım sitelerinde paylaşılan fotoğraflar; tıbbi görüntüleme teknolojileri; filmler; fotoğraflar, resimler de aynı çerçevede değerlendirilebilirler: Tarihin her döneminde, en ileri görüntü teknolojileri, en güçlülerin - avcıların, büyücülerin, askerlerin, siyasal iktidarların, sanatçıların, erkeklerin - ellerinde olmuştur.

Günümüzde görme konusunda farklı alanlarda yapılan birçok çalışmaya karşın (tıp, psikoloji, sosyoloji, kültürel incelemeler, vs.) görmenin gündelik yaşamda nasıl bir işlev üslendiği çokça dile getirilen bir konu değildir. Sosyal bilimlerde görsellik konusunda yapılan çalışmalar daha çok görüntünün metinsel düzeyde anlamı (göstergebilim), görüntünün etkisi ve alımlanması (sosyoloji, kültürel incelemeler), görme biçimleri (film çalışmaları, görüntünün ontolojisi, estetik) gibi konularda yoğunlaşmaktadır. Görme ve kültür ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar ise, kaçınılmaz olarak, yukarıda bahsedilen iktidar alanlarının etkisi

[5] Edward T. Hall, The Hidden Dimension, Anchor Books, New York. 1990. s.42.

altında gerçekleştirilir. Sonuç olarak, görüntünün kültürel boyutu üzerine çalışan araştırmacılar, ağırlıklı olarak bu güç odakları ve odakların çevresindeki konuların işlendiği bir literatürle karşıkarşıya kalırlar. Bu yüzdendir ki, görmenin fizyolojik, estetik, anlambilimsel, ideolojik, psikolojik vs. boyutları hakkındaki bilgimiz, görüntünün kültürel boyutu hakkındaki bilgimizden çok daha fazla olabilmektedir.

Örnek vermek gerekirse, Ortaçağ resmi hakkında birçok bilgiye, çalışmaya ulaşabiliriz; ne var ki, Ortaçağda büyük sanatçıların , büyük yapıtların ötesinde nasıl bir görsel politika izlendiği; dönemin gündelik yaşamında görselliğin kültürel boyutunun nasıl işlediği hakkında elimizde yeterli veri mevcut değildir. Aslına bakılırsa, bu durum çok şaşırtıcı değildir; tarihin bir döneminde olup bitmiş ve gündelik yaşamın sıradanlığı içinde kayıt altına alınmaya değer görülmediği için yitip gitmiş bir görsellik hakkında bir çıkarımda bulunulması pek olanaklı görülmemektedir. Bu durumda, çoğu zaman edebiyata başvurulur; araştırmacı, ulaşmaya çalıştığı bireysel tanıklıkları edebi eserler, gezi yazıları, günlükler gibi yan-metinlerde arar.

Bir kültürdeki görsel öğelerin temel olarak üç alanla ilişkili olduğunu belirten Sol Worth; 'yüksek sanat eserleri', 'popüler kültür ürünleri' ve 'görsel sembolik biçimlerin kişisel kullanımları' arasında bir ayrım yapar *(Bkz. 2.2.2*). İlk iki alanla ilgili çalışmalara değinen Worth, üçüncü alanın ise hak ettiği ilgiyi görmediğini savunur. Worth'ün bu saptamasının bir başka boyutu olduğunu söyleyebiliriz: Kültür ve görsellik arasındaki ilişkinin incelenmesi yolundaki en büyük engel, gündelik yaşamda bireylerin gerçekleştirdiği sıradan uygulamaların görünmez olmasıdır. Belirli toplumlardaki değer yargılarını ortaya koyan 'yüksek kültür', 'popüler kültür' ve 'gündelik yaşam kültürü' tanımlarını birbirleriyle kesişmeyen bağımsız birer kültürel dünya olarak görmek mümkün değildir: bu kültürlerin tamamı, aynı kaynaktan, zamanın ruhundan beslenirler. Sonuç olarak, etkileşim içinde olan bu üç alandan birisini dışarıda bırakmak, genel anlamda

görsellik konusunda yapılan çalışmaların bir yönünün eksik olmasıyla sonuçlanacaktır.

1977 yılında Paris'te düzenlenen bir konferansta sözel dil/görsel dil ilişkisini tartışmaya açan Sol Worth, görsel formların (özellikle de fotoğraf ve filmlerin) doğal gösterenler olarak kabul görmesine şiddetle karşı çıkar. Worth, sanat dillerinin evrensel olmadığını savunur; bu 'evrenselleştirme edimi' görüntülerin doğal, dolaysız göstergeler olarak kabul görmesinden kaynaklanmaktadır. "Görsel dil" ve "sinema dili" gibi tanımlamaların kullanımı ve bu dillerin evrenselliğine yapılan vurgu ardında yatan başlıca neden, çevremizi saran görsel evreninin işleyişi hakkında pek bir şey bilmeyişimizdir.

> "Hepimiz bir dilde konuşuyoruz, ve birbirimizi anlıyoruz… Birisi çevremizde farklı bir dil konuştuğunda, o kişinin konuştuğu dilin farklı olduğunu anlayabiliyoruz. Daha da ötesi, farklı kültürlere ait dillerin farklı yapılandığını, bu dili oluşturan kodların ve gramer yapısının kültür farklılığıyla biçimlendiğini kabul edebiliyoruz… Ancak konu sözel evrenden çıkıp, çevremizi saran görsel evrene geldiğinde -özellikle de sinema gibi sanat formlarında- görsel formların evrensel olduğu, sanatın evrenselliği gibi konuları öne sürüp, görsel iletişimin kültürel boyutunu – yani görmenin de okuma yazma gibi öğrenilen, kültürle biçimlenen bir olgu olduğunu göz ardı ediyoruz"[6]

Görme, insanda belirli fizyolojik koşullara bağlı olarak gerçekleşen "doğal" bir özellik olması ötesinde, bireyin çevresini algılamasında ve sosyalleşmesinde çok önemli bir rol oynayan kültürel bir süreçtir. Kültürel kodlar, yine o kültüre ait bireyler tarafından oluşturulur, üretilir, tüketilir, dönüştürülürler. Düşünsel olarak gündelik yaşam, çevresini saran basitlik ve sıradanlık söylemlerinin ötesinde bir mahremiyeti, gözlerden uzak olma durumunu da içermektedir. Gündelik yaşam dilinin dışına çıkıp, bilim ya da sanatın üst-dillerinden konuşmaya başlayan kişi için gündelik yaşamın ayrıntıları, önemsiz

---

[6] Sol Worth, "Toward an Ethnographic Semiotic", Utilisation de L'ethnologie par le cinéma/Utilisation du Cinéma par L'ethnologie," Paris, UNESCO, 1977

birer nesneye dönüşmeye başlarlar. Görsel sembolik biçimlerin kişisel kullanımları için durum böyledir; görsel iletişimle doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilenen birçok disiplin için görünür olmayan aile filmlerini bu disiplinler içinde sınıflandırmak, değerlendirmek çoğu zaman bilimsel bir *'offside'* a düşmek tehlikesini barındırır. Her şeye rağmen bu risk göze alındığında da, araştırmacı, henüz literatür araştırması safhasında, gündelik yaşamın sıradanlığı içinde neredeyse görülmez olmuş bu filmler konusunda yapılan çalışmaların yetersizliği sorunuyla karşılaşacaktır. Modern dönemde görsellik ve görsel kültür konularında yapılmış binlerce yayın yanında, toplum içinde bu kadar yoğun olarak deneyimlenen bu "amatör" pratik hakkında yazılan kitaplar, ancak onlarla ifade edilebilmektedir.

Toplum içindeki yaygın uygulamalara rağmen bu derece az çalışma yapılması, en son kertede gündelik yaşam çalışmalarının – bizim durumuzda görsel iletişim bağlamında- meşruiyet sorununa işaret etmektedir. Meşru olan ya da meşru olmayan yaklaşımlar arasındaki ayrımdan yola çıkıldığında; amatör filmler üzerine yapılacak çalışmaların başat yaklaşım biçimleri karşısında eleştirel bir konum alması kaçınılmaz olur: "Gündelik hayatın eleştirel çözümlemesi çözümlemesi ideolojileri açığa çıkaracaktır; gündelik hayat hakkındaki bilgi ise, ideolojik bir eleştiriyi ve sürekli bir öz eleştiriyi kapsayacaktır."[7] Temelde görme'yi ve görsel iletişim biçimlerini konu edinen başat disiplinlerce geliştirilen yaklaşım biçimleriyle gündelik yaşamda resimsel temsillerin (pictorial representation) nasıl bir işlev üslendiğini anlamak mümkün değildir.

İlk olarak 2003 yılında gerçekleştirdiğimiz, düğün videolarını konu alan bir çalışmada, bu amatör biçimleri değerlendirebilmek için bir yöntem arayışına girmiştik. Konu üzerine yapılan çalışmaların sayıca azlığı; konuyla ilgili literatürün eksikliği çok dikkat çekiciydi; bu kadar geniş bir uygulama alanı olan aile filmleri hakkında bu kadar az kaynak olmasının sebebi ne olabilirdi?

[7] Henri Lefebvre, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev. Işın Gürbüz, Metis Yay. Mayıs 1998, s.34

2003 yılında gerçekleştirdiğimiz bu çalışma, görsel iletişim bağlamında, düğün videolarının ele alınabileceği bir kuramsal çerçevenin geliştirilmesini amaçlayan bir girişimdi.[8] Düğün videoları konusunda yaptığımız bu çalışmanın sonunda; yüksek ve popüler kültür çalışmalarında verili biçimler ötesinde, aile filmlerinin kültürel bağlamda nasıl değerlendirilebileceği bir sorun olarak önümüzde duruyordu.

Aileler ve ailelerin gündelik yaşamlarının görsel sembolik biçimler aracılığıyla tasvir edilmesinin geçmişi bin yıllara dayanmaktadır: Tarihsel bağlamda, aile film ve videolarının, binlerce yıldan günümüze süregelen bir uygulamanın güncel biçimleri olduğunu söylemek mümkündür. Bütün kültürel uygulamalar gibi, aile filmleri de biçimsel ve içerik olarak zamanın ruhuna göre şekillenirler. O.B. Hardison'un da belirttiği gibi: "Kültür tarihi, esas olarak insan zihni ve dünyasının birer ayna olduğunu gösterir. Bazı durumlarda aynalara yansıyan imgelerin keskinliklerini korudukları gözlenir; bazı durumlarda ise; eğlence parklarındaki aynalar gibi büyük ölçüde çarpık yansımaları gösterirler."[9] Bu doğrultuda, aile filmlerinde kültürel bağlamı nasıl ele aldığımızı belirginleştirmek amacıyla, yaklaşık 3200 yıl arayla üretilen iki aile imgesini sunuyoruz:

---

[8] Önder Murad Özdemir, "Düğün Videoları, 'Geçmişe Dönmek için Kaseti Geri Sar'", Belgesel Sinema Dergisi, (s35-39), Kış 2003

[9] O.B.Hardison,Jr.,Entering the Maze: Identity and Change in Modern Culture (New York: Oxford University Press, 1981), pp. x-xi.(Aktaran: Hoffman, Katherine. Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family, Westview Press 1996) s. 235-236.

Şekil.I Ekhnaton, Nefertiti ve çocukları, M.Ö. 1345 dolayları
(Kireçtaşından sunak kabartması, 32.5 x 39cm; Ägyptisches Museum, Staaliche Museen, Berlin)

Eski Mısır sanatını belirleyen kuralların üç bin yıldan uzun süren bir zaman içinde çok az değiştiğini, piramitler döneminde üretilen eserlerin kendilerinden bin yıl sonra üretilen eserlerle aynı biçimsel özellikleri sergilediğini söyleyen Gombrich, yalnızca bir kişinin; firavun Ekhnaton'un, ısmarladığı eserlerle bu çizginin dışına çıktığını belirtir: "Ekhnaton'un ısmarladığı resimler, yenilikleri nedeniyle, o günün Mısırlılarını hayli şaşırtmış olmalıdır. Bu resimlerde, önceki firavunların görkemli ve katı özsaygınlıklarından bir şey kalmamıştı artık. Onun yerine, kutsayan güneşin altında karısı Nefertiti ile çocuklarını severken resmini yaptırmıştı."[10] Gombrich'in belirttiği gibi, Mısır sanatında gündelik yaşama açılan bu pencerenin kapanması uzun sürmemiş, kısa

[10] Ernst Gombrich, Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran. Remzi Kitapevi.1997 s.67

süre içinde eski inanışların yeniden geçerlik kazanmasıyla, katı kurallarla belirlenen üslûp, etkisini bin yıldan fazla süren bir dönem daha devam ettirmiştir.

Ekhnaton'un Amarna'daki mezarında bulunan Ekhnaton, Nefertiti ve üç kızlarını bir arada gösteren bu imgede (Şekil. 1) bir aile içi sahne canlandırılmıştır. Kireçtaşına oyulmuş olmasına rağmen, kabartmadaki imgenin statik olmadığı, kompozisyona hareket duygusunun egemen olduğu görülür. Karşılıklı oturan çiftin kucaklarında üç kızları vardır; Nefertiti'nin kucağındaki kızlardan birisi, bir eliyle babasını gösterir; sanki az sonra kalkıp Ekhnaton'un yanına gidecektir. Katherine Hoffman, bu kabartmanın sanat tarihinde görülen ilk serbest örneklerden (*conversation piece)* birisi olduğuna dikkat çeker: Kabartmada gösterilen simetrik yapı, ailenin düzenini ve iyi durumda olmalarının bir göstergesidir; kendisinden binlerce yıl sonra yapılan birçok resimden daha samimi bir sahnenin canlandırıldığı bu kabartmada dikkat çeken başka bir şey ise, imgenin üzerindeki hiyerogliflerdir. Hoffmann'ın belirttiği gibi, Mısır düşüncesinde kişinin sonsuza kadar yaşamasının ancak isminin yaşamasıyla mümkün olacağına inanılmaktadır; bu imgede sergilenen uyum ve birlikteliğin de sonsuza kadar yaşaması planlanmıştır. Hoffman, bu doğrultuda, bu aile imgesinin resim sanatından çok, büyü ile ilişkili olduğunu söyler.[11]

Mısır sanatını biçimlendiren katı üslûp içinde bile, birçok eserde gündelik yaşam ve çalışma faaliyetlerinin neredeyse belgesel bir duyarlılıkla anlatıldığı gözlenir. Eski Mısır'da gözlemlenen bu temsil biçimlerinin gerçeğe benzerliğinin arkasında ise imgelerin yaşamsal sürekliliği karşılaması gibi pratik bir işlev bulunmaktadır. Sezer Tansuğ'un da belirttiği gibi; " Ölümden sonrasını amaçlayan bu süreklilik isteği, hayatın bütün görünüşlerini kapsayan duvar resimlerinde ifade edilmiştir. Ölünün hizmetçi ve köleleri, av eğlenceleri ve öbür gündelik faaliyetlerine katılanlar, kuşkusuz birlikte gömülemezlerdi, ama bunlar

[11] Katherine Hoffman, Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family, Westview Press 1996 s. 14.

da duvarlardaki resimleriyle sürüp giden hayatın sonsuzluğunda yerlerini almış oluyorlardı."[12] Tezimizin ilerleyen bölümlerinde de işleneceği gibi, benzeri bir 'süreklilik ' ilkesi, günümüz aile filmlerini de açık ya da örtük olarak belirleyen bir motivasyon olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öncü girişimleri ve atipik örnekleri bir yana bırakırsak; yüzyıllar boyunca, sanat eserlerinde gündelik yaşama konu olarak yer verilmediğini söyleyebiliriz. Gündelik yaşamın gerçek anlamda seyirlik olarak sunulması, esas olarak 19.yy'ın sonunda, dönemin görüntü teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla gerçekleşmiştir. Sinema tarihinin başlangıcı gündelik yaşam imgelerine dayanır; tezimizin ilk bölümünde de söz edileceği gibi, 28 Aralık 1895'te gerçekleştirilen ilk sinema gösterimi, aynı zamanda amatör filmin de başlangıcına işaret eder.

Şekil II. *Le Repas de bébé, 1895 (Yön. Louis Lumière)*

[12] Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, 3. Basım.Remzi Kitabevi.1995 s. 28.

Sinema tarihinin halka açık ilk gösteriminde, izleyiciler perdede kendi gündelik yaşamlarının yansımasıyla karşıkarşıya kalırlar. Paris'te, Grand Café'de gerçekleşen bu ilk gösterimde, salondaki izleyicilerden birisi olan Georges Méliès, çok etkilenir ve Lumière kardeşlerden bu cihazı satın almak ister. Lumière'lerin teklifini geri çevirmesi üstüne Méliès, İngiltere'den sağladığı ekipmanla Robert-Houdin Tiyatrosunda Lumière'lerden, tam 4 ay sonra, 5 Nisan 1896'da ilk gösterimini gerçekleştirir.[13]

Bilindiği gibi, günümüzde, Lumière gerçekçiler, 'büyücü' Méliès ise biçimciler tarafından sahiplenilmektedir. Ancak, 28 Aralık 1895'te Grand Café'de gösterilen filmler arasında, özellikle birisinin Méliès'i çok etkilediği, sinemanın potansiyelini izlediği bu filmde gördüğü söylenir. Bu film, Auguste ve Marguerite Lumière çiftinin evlerinin bahçesinde kurdukları bir masada kızları Andrée ile otururken Louis Lumière 'in kamera arkasında bu mutlu aile görüntüsünü kaydettiği '*Le Repas de bébé'* dir.*(Şekil 2*.) Günümüz şartları için bile 'sıradan bir aile filmi' olarak tanımlanabiecek bu filmde, küçük Andrée ilginin merkezindedir: Auguste küçük kıza yemeğini yedirirken eşi Marguerite, Andrée'ye bakar, gülümser ve çayını içer. Sinemanın 'büyücüsü'nün bu sıradan aile filminde gördüğü potansiyel nedir? Méliès'i etkileyen, Ekhnaton'un kabartmasında da görülen mutlu aile tablosu değildir; Méliès, sinemanın potansiyelini Lumière'lerin arkasında rüzgarın hareketiyle oynayan yapraklarda görmüştür[14] Sinemayı gündeliğin sıradanlığından, düşlerin dünyasına taşıdığı söylenen Méliès'in sinemaya olan tutkusu, rüzgarın bu küçük oyundan kaynaklanır. Sinema perdesinin düşleri yansıtan bir yüzey olduğunun kabul edilmesi ile de gündelik gerçekliğin önüne bir perde çekilmiş olur. Diğer yandan, sinemanın ilk büyük ustası D.W. Griffith ise 1948 yılında, hasta yatağında şunları söyleyecektir:

---

[13] Encyclopedia of Early Cinema, Ed. Richard Abel. Routledge. 2005. s.587

[14] Mary Ann Doane, The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Harvard University Press. 2002 s.177

“Modern filmlerde eksik olan şey güzellik…ağaçların yapraklarında dolaşan rüzgarın güzelliği…”[15]

Sadece resimsel düzeyde ele aldığımızda bile, Ekhnaton, Nefertiti ve çocuklarını bir arada gösteren kabartma ile *Le Repas de bébé* arasında; imgelerin konuları, konuların düzenlenmesi ve imgelere yansıyan eylemlerin tasvir ediliş biçimleri açılarından birçok benzerlik bulabiliriz. Görsel iletişim tarihinde önemli birer yer edinmiş olan ve üretildikleri dönemlerin ruhunu yansıtan bu görsel anlatıları farklı sembolik dünyalara açılan birer kapı olarak da değerlendirebiliriz. Üretildikleri dönemden günümüze kadar farklı bağlamlar ve koşullarda sergilenmiş olan, sonradan edindikleri sanatsal değerlerini günümüzde de koruyan bu eserler, aynı zamanda tarihi birer belge olarak da büyük değer taşırlar: Bu doğrultuda, yine farklı bağlamlar ve koşullar altında sergilenmeye devam edilirler; anlattıkları öyküler, kendilerini izleyen sayısız izleyicinin öyküleriyle kesişir: Her iki imgenin de yaşam öyküleri yazılmaya devam edilmektedir. İnsanlar gibi, imgelerin de yaşamlarından, yolculuklarından bahsetmek mümkündür.

Evlerimizde sakladığımız fotoğraf albümlerinde ailelerimizin tarihlerini kurgularız; ailecek çıkılan tatillerde, cep telefonumuzdaki kamera ile fotoğraflar çeker, çektiğimiz fotoğrafları diğerleriyle paylaşırız; çocuğumuzun doğumuyla, ailemize yeni katılan bireyin her anını kaydetmek için kullandığımız video teknolojisini güncelleme ihtiyacı duyarız; çocuğumuz, resim öğretmeninin verdiği aile tablosu ödevi için bizden yardım ister, bu basit karalamaları birçok başyapıttan daha değerli görüp, arkadaşlarımıza gösterir, iş yerindeki çalışma panomuzda sergileriz. Evde, televizyon karşısına oturduğumuzda ise, yayınlanan bir magazin programında ünlü bir ailenin evlerine konuk olur, onların yaşamlarını izleriz... Burada saydığımız birçok farklı durum, temel olarak aile ekseninde gerçekleşen özel bir iletişim biçiminin izlerini taşımaktadır. Ailenin yaşamının toplumsal yaşamla kesiştiği bir bölgede yer alan aile filmleri, üretim ve tüketim biçimleriyle; farklı zamansal/mekânsal koşullarda tekrar tekrar kullanıma

[15] Ezra Goodman, The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood. Simon and Schuster.1961 s.19.

sunulabilmeleriyle, kültürel bağlamda ‘dolaşım’ ve ‘uygulama’ değerleri kazanırlar. *Sinemanın Ev Hali: Kültürel Pratik Olarak Aile Filmleri* başlıklı bu tez çalışmamızda, aile filmlerini; yukarıda bahsettiğimiz bu özel iletişim biçimi (*Hane Tarzı Görsel İletişim*) çerçevesinde; hane tarzı imgelerin dolaşım ve uygulama değerlerinden hareketle, kültürel temas perspektifi ile ele alıyoruz. Kendilerini çevreleyen sıradanlık ve basitlik söylemleri ötesinde; dolaşım ve uygulama değerleri ile uygulayıcılar arasında bir temas bölgesi yarattığını savunduğumuz aile filmlerinin; bu temas bölgeleri içindeki uygulayıcılar için taktik alanlar yaratarak, bazı kültürel işlevleri nasıl yüklendiklerini inceliyoruz.

Aile filmleri, üretildikleri kültürel koşullar dahilinde, toplumsal ilişkiler ve kültürel normların belirlediği bir çerçevede anlam kazanırlar. Bu bağlamda, *Majör Kuramdan Minör Kurama: Amatör Sinema* başlıklı ilk bölümde, sinemanın düşsel bir sanatsal biçime dönüşmesi sürecinde amatör filmin nasıl değerlendirildiği incelenmektedir. Bu bölümde, hane tarzı görsel iletişim çerçevesinde ‘minör’ bir biçim olarak ele aldığımız amatör sinema kategorisi içinde değerlendirilen aile filmlerinin, ‘majör’ tarzlar karşısında nasıl konumlandığını bazı araştırmacıların çalışmalarından örnekler vererek ele alıyoruz.

Tezimizin ikinci bölümünde ise, temel olarak iletişimsel bir olgu olarak kabul ettiğimiz aile filmlerinin kültürel bağlamda ele alınabilmesini sağlayacak kuramsal temelleri ve yöntemleri sunuyoruz. *Kültür, Gündelik Yaşam ve Görsel İletişime Etnografik Bir Bakış* başlıklı bu bölümde, bireylerin sembolik dünyalar ile kurdukları ilişkiler; iletişimsel olaylar ve iletişimsel olaylara getirilen etnografik yaklaşımlar; ve görsel antropoloji bağlamında farklı yaklaşımlar ele alınmaktadır.

Kültürel Pratik Olarak Aile Videoları başlıklı son bölümümüzde ise, aile videolarını kültürel alan kuramı ışığında yeniden tanımlıyor ve bu videolar aracılığı ile kültürel temas bölgeleri oluşturulduğunu savunuyoruz. Bu bölümün

sonunda , göçmen düğün videolarını konu alan bir örnek olay çerçevesinde; video teknolojisinin ritüelle olan ilişkisinden yola çıkılarak, görsel anlatıların nasıl inşa edildiğini araştırmak amacıyla gerçekleştirilen bir saha çalışması sunulmaktadır. Aile tarihçesi açısından önemli birer belge olan düğün videoları, aynı zamanda yukarıda işaret ettiğimiz değişim süreçleri ve kullanım değerleri ile bazı kültürel işlevleri karşılarlar. Günümüzde düğün törenlerinin ayrılmaz bir parçası olan düğün videoları, içinde bulundukları sosyal ilişkiler ağı dahilinde zamansal-mekânsal sınırlar ötesinde gurbet ve memleket arasında bir köprü işlevi üstlenir ve kültürel temas bölgeleri oluştururlar. Göçmen topluluklar tarafından iç ve dış iletişim amaçlı olarak kullanılan bu görsel biçimler, göçmen topluluklarda yaşanan toplumsal, kültürel ve politik kırılmalar karşısında kimliğin oluşturulması ve aktarılması konusunda büyük bir rol üstlenirler: Hane tarzı iletişim bağlamında *temas bölgeleri* olarak tanımladığımız düğün videoları, üretim, tüketim ve dolaşım süreçleri ile belirlenen zamansal-mekânsal bağlantıların izlerini taşırlar. Tezimizin son bölümünde yer verilen örnek olayda, Paris'te yaşayan Türkiye kökenli göçmen düğün videocularının deneyimlerinden hareketle, video aracılığıyla gurbette olmanın getirdiği bazı zamansal ve mekânsal sorunların nasıl üstesinden gelindiği incelenmektedir.

Birinci Bölüm

MAJÖR KURAMDAN MİNÖR KURAMA: AMATÖR SİNEMA

1.1 Amatör Sinemanın Evcilleştirilmesi

> " Sözcük dilinin olası en mükemmel dil olduğu kesin biçimde kanıtlanmış değildir. Ve öyle görünüyor ki, her şeyden önce doldurulması gereken bir uzam ve birşeylerin olup bittiği bir yer olan sahnede, sözcüklerin dili yerini, nesnel görünümüyle bizi anında ve en iyi etkileyen göstergeler diline bırakmak zorundadır.
>
> Bu açıdan değerlendirildiğinde, nesnel sahneye koyma çalışması sözcükler jestlerin gölgesinde kalacağı ve tiyatronun estetik ve plastik bölümü dekoratif bir ara oyun olma özelliğini terkedip, sözcüğün tam anlamıyla iletişimsel *bir dil* olacağı için, bir tür düşünsel saygınlığa yeniden kavuşur."
>
> *Antonin Artaud, Dil Üzerine Mektuplar*[16]

Georges Sadoul, 1946 yılında ilk kez yayımlanan *Histoire du Cinéma*'nın önsözünde, sinema sanatının temellerini incelemenin güçlüğüne dikkat çeker: "Bir sanatın doğumuna gözlerimizle şahit olduk. Ne var ki, öncülerinin birçoğunun hâlen hayatta ve aramızda olması, bu sanatın temellerini incelenmesini daha kolay kılmıyor."[17] Sinema, 1895 yılında gerçekleştirilen ilk halk gösteriminiden 16 yıl sonra, 1911 yılında Ricciotto Canudo tarafından edebiyat, heykel, resim, müzik, dans ve mimari gibi bütüncül bir sanat (*Gesamtkunstwerk*) olarak tanımlanmıştır.[18] 20. Yüzyılın ortasına kadar birçok başyapıt ortaya koymuş olsa da, bu 'yedinci' sanatın kendisinden önce anılan sanatlarla karşılaştırıldığında çok önemli bir eksiği olduğu şüphe götürmez: sinema çok genç bir sanattır. Sadoul,

---

[16] Antonin Artaud, Tiyatro ve İkizi, Çev. Bahadır Gülmez,Yapı Kredi Yayınları, 1993. s. 96.

[17] Georges Sadoul, Histoire du Cinéma, Librairie Flammarion 1962. s.5.

[18] Encyclopedia of Early Cinema, Ed. Richard Abel. Routledge. 2005. s.147.

kitabının önsözünde resim ve müzik gibi sanat dallarının tarihleri milyonlarca yıla dayanmakta iken, sinema tarihinin ise henüz doğum aşamasında yazılmaya başladığına değinir. Estetik bağlamda ele alınmaya başlamalarından çok önce bir tarihleri olan mimari, heykel, resim, müzik, dans ve şiir gibi sanatların karşısında, sinemada tarih yazımına -aynı zamanda kendisini belirleyen modern zamanların karakteristik özelliği olan- zamanla mücadele içinde başlanmıştır. Günümüzde de etkisini koruyan bir tarih yazmış olan Sadoul, sinema araştırmacılarını birer fosil-bilimci gibi çalışmaya çağırır: Bir tarih yazılacaksa, bu tarihin başlangıç noktaları Çin gölge oyunları, büyülü fener gibi seyirlik gösterilere; edebiyat, tiyatro, ve yüksek sanat dallarına olduğu kadar, karikatür ve benzeri popüler sanatlara da dayandırılmalıdır. Canudo gibi, Georges Sadoul de sinemayı başlangıcından itibaren birçok başka sanat dalının bir bileşkesi olarak değerlendirmiştir.

Toplumsal alanda, gündelik yaşamda kökten değişimlerin yaşandığı 20. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan sinematograf (*cinématographe*), toplumun her kesiminden insanı şaşırtmıştır. Bu şaşkınlık, 1896 Nisan'ında Lumière kardeşlerin Rusya'daki ilk gösterimlerinden birine katılan Maxim Gorki'nin yazdıklarında açıkça görülmektedir: "Dün gece 'Gölgeler Krallığı'ndaydım. Orada olmanın ne kadar tuhaf olduğunu bilebilseydiniz (...) Delirmiş olduğum veya kendimi sembolizme kaptırdığım sanılmasın diye burada kendimi açıklamaya çalışacağım."[19] Kendi kasabası Nizhni-Novgarad'da yerel gazeteler için hazırladığı raporda yaşadığı bu sıradışı deneyimi aktaran Gorki, Lumière'in hareketli fotoğrafları karşısında yaşadığı, 'tüm nüanslarıyla tarif edemediği' bu izlenimin şaşkınlığı içindedir. Raporunun sonlarında 'Hareketin sessiz hayaleti' olarak tanımladığı bu yeni teknolojinin niye bu şekilde, serseriler arasında sunulduğunu sorgular: ''Lumière'in bu icadının bilimsel önemini henüz kavramış değilim, ama şüphesiz ki var ve bilimin genel hedefi olan insan yaşamını iyileştirmek ve aklını geliştirebilmek yolunda da kullanılabilmesi olasıdır. (Ama)...Olabilecek tüm yerler arasında bilimin bu son başarısını niye burada

[19] Maxim Gorki, "Gölgeler Krallığı", Çev. Peri johnson, Belgesel Sinema 2007, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek BirliğiYayınları, 2007.s.25.

gösteriyorlar? ”[20] Gorki’nin ilk sinema deneyimi hakkında yazdıkları iki yönden ilgi çekicidir; Gorki (1) sinemayı her şeyden önce ‘insanların yaşamını iyileştirebilecek’ bir bilimsel icat olarak nitelendirir; (2) sinemanın bilimsel kullanım olanaklarına dikkat çekmekle birlikte, bu potansiyelin gözardı edileceğini, sinemanın basit bir eğlence aracı olarak gelişim göstereceğini öngörür.

İlk aşamada işlevleriyle bağlantılı olarak tasarlanan ve gerçeğe dönüştürülen makinalar, güçlerini kaynaklarından almakla beraber, kendileri için öngörülen amaçlara göre ‘*eylerler*’.[21] Bu doğrultuda, Muybridge, Morey ve Demenÿ tarafından ortaya konan ilk örneklerde, sinema kamerasının öncüsü olan makinaların doğal olguların incelenmesinde kullanılacak birer araştırma enstrümanı olarak geliştirildikleri gözlemlenir. Bu öncü kullanımlarda birincil amaç doğanın incelenmesidir; Edgar Morin’in de belirttiği gibi, bu dönemde sinema bilimsel bir buluş olarak değerlendirilmiştir: “Bir anatomist için mikroskop ne ise, doğayı inceleyen kişi için kinetograf da o’dur”[22]. Bu yönelim, Lumière’in gezi filmleri aracılığıyla dünyayı izleyicilere bir seyirlik olarak sunmaya başlaması ile aynı döneme denk düşen ve sembolik olarak modern antropolojinin doğuşunu işaret eden Alfred Cort Haddon’ın Torres Strait Adalarında yaptığı çalışmada da açıkça görülmektedir. 1898 yılında gerçekleştirilen bu saha çalışması öncesinde araştırmacıların oldukça hazırlıklı davranmış oldukları, yanlarında götürdükleri malzeme listesinin kabarıklığından anlaşılabilir: Listede, birçok teknik malzemenin yanında, bir fotoğraf makinası, bir sinematograf ve bu makinaların düzgün olarak çalışmasını ve gerektiğinde tamir edilmesini sağlayacak bir dizi malzeme de yer almaktadır. [23]

---

[20] Gorki, s.26.

[21] Enis Batur, İmgeleri Kim Dinler?. YKY Yayınları.1999 s.49.

[22] Edgar Morin, The Cinema, or The Imaginary Man, trans by. Lorraine Mortimer, University of Minessota Press. 2005 s.6.

[23] Anna Grimshaw, The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology. Cambridge University Press. 2001. s. 21

Sinemada -algısal bağlamda- gerçeklik düzeyinden düşsellik düzeyine nasıl geçildiğini sorgulayan Edgar Morin'e göre, sinema deneyimini yaşayan sinema kuramcılarının, araştırmacıların ve sinema tutkunlarının ortak bir biçimde tanımlarında düşselliğe ve büyüye yer vermeleri ilgi çekicidir. Morin, bu tanımlardan bazılarını örnek olarak sunar: " *'Sinema bir düştür'* (Michel Dart). *'Sinema yapay bir düştür'* (Théo Varlet). *'Sinema aynı zamanda bir düş değil midir?'* (Paul Valéry). '*Sinemaya gitmek benim için uykuya dalmak gibidir'* (Maurice Henry). '*Görünen o ki, sinema düşlerimizin görselleştirilmesine olanak sağlanması amacıyla keşfedilmiştir'* (Jean Tédesco)."[24] Benzeri tanımlardan yola çıkarak, sinemanın gerçekle ilişkisinin nasıl kurulup değiştiğinine değinen Morin, sinemanın bir gerçek üretme aracı olduğu kadar, bir düş üretme aracı da olduğunu vurgular.

Buluşların kaynağının büyük iş çevrelerinden çok, kişisel takıntılarda ve hobilerde aranması gerektiğini savunan Morin, büyük buluşların çoğunun yaptakçıların (*bricoleur*) atölyelerinde, laboratuvarlarında doğduğunu belirtir.[25] Sinemanın bir sanat olarak adlandırılmaya başlaması ve film gösterimi yapılan mekânların özelleşmesiyle, günümüzde de etkisini sürdüren ticarî sinema üretim-tüketim biçimlerinin belirlenmesi ve bu biçimlerin ilişkilerin standartlaştırılması aynı döneme denk düşmektedir. Meslekî profesyonellerin ortaya çıkması, sinema izleyicisinin kurulan üretim-tüketim biçimleri çerçevesinde bir tüketici kitlesi olarak tanımlanmasıyla gerçekleşir. Meslekî profesyonellerin, mesleğin kurallarını, biçimlerini, üretim modellerini belirleyip, pekiştirdiklerine değinen Colette Sluys ise, sinema endüstrisinin temellerinin atılmaya başlandığı dönemden itibaren, bütün sinematografik faaliyetlerin profesyonel sinemaya göre konumlandırıldığını, türlerin ve kategorilerin ticarî sinemaya göre hiyerarşik bir yapıda oluşturulduğunu savunur: ticarî sisteme dahil olan filmler 'büyük', 'gerçek' sinema örnekleri olarak tanımlanırken, sistem dışında kalan filmler –

[24] Morin, s.7

[25] Akt. Morin, s.10

kelimenin olumsuz çağrışımları vurgulanarak- amatörlükle yaftalanırlar.[26] Şüphesiz ki, Lumière ve Méliès'le özdeşleştirilen ve temelde bir keşifler süreci olarak değerlendirilebilecek olan erken dönem sinemasını da ticarî ilişkilerden bağımsız düşünmek mümkün değildir, ancak henüz üst-orta sınıf için kamusal bir eğlenceye dönüşmemiş olan dönemin sineması, Edgar Morin'in de belirttiği gibi, öncelikle yaptakçılıkla tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, amatörlüğün olumsuz çağrışımlarını bir yana bırakıp, sinemanın ne olduğu/olacağı konusunda olduğu gibi, sinemanın beraberinde getirebileceği üretim/tüketim ilişkilerinin de büyük bir belirsizlik içinde olduğu 'profesyonelleşme' öncesi sinemanın bir amatör sineması olduğunu söylemek mümkündür.

19. yüzyıl süresince sinemaya öncü olmuş bütün buluşların, 20.yüzyılda, sinema adı altında bir gösteri sanatında bütünleştiğini görürüz. Lumière'in ilk gösteriminden başlayarak, yaklaşık 15 yıl boyunca, sinemada sanatsal bir kaygı güdülmemiş, filmler/ film gösterimleri birer merak giderme aracı olarak kullanılmıştır. Bu dönemin sonunda gündelik gerçeklikle ilişkisini büyük ölçüde koparan sinema, kurmacaya yönelir. Sinemanın bu ilk dönemi ardından, sinemasal araçların yanı sıra, gösterim biçimlerinin de büyük ölçüde standartlaştığı söylenebilir. Morin, bu bağlamda sinematografik dönüşümün teknikten çok, sinemanın kullanım biçimiyle ilişkili olduğuna dikkat çeker; teknik anlamdaki gelişimini 1900 yılına kadar büyük ölçüde tamamlayan sinemada (1900 Exposition'da dairesel perde (*Cinécosmos*), sesli film (*Phonorama*) gibi renkli film gösterim imkanlarının keşfedilmiş olduğu görülür) bu buluşların popüler kullanıma dahil olmaları için birkaç on yıl geçmesi gerekmiştir.

Sinemayı anlayabilmek için sinematografın sinemaya nasıl dönüştüğünün incelenmesi gerektiğini savunan Morin, boks karşılaşmaları ve müzikhol eğlenceleri gibi sahne gösterilerini izleyicilere yeniden aktaran Edison'un aksine; sinematografik imgenin esas çekiciliğini keşfedip-uygulayan ilk yönetmenin

[26] Colette Sluys, "Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinema.", De l'imagerie populaire contemporaine. *Archives*, (3), 291-302. 1983

Lumière olduğunu belirtir. Lumière filmlerinin başarısı sadece bilinmeyen dünyaların keşfine dayandırılamaz: Bu filmleri başarılı kılan bilinen dünyanın resimselleştirilmiş (picturesque) görüntüleri değildir. Erken dönem sinema izleyicisi açısından önemli olan, gündeliğin, sıradan olanın tekrar görülmesi/ görülebilmesi/dir. Lumière, sinemaya yönelen en önemli ilginin gerçekliğin perdeye tekrar yansıtılmasıyla ilişkili olduğunu keşfetmiştir. İnsanları sinemaya çeken, bilmedikleri, keşfedecekleri dünyalardan çok; kendi evleri, kendi yüzleri, kendi tanıdık yaşam biçimleridir. İnsanlar kendi yaşamlarını izlemek için sinemayı doldururlar.

Birçok sinema tarihçisi, sinemanın kurmaca yönünde gelişmesini Méliès'le ilişkilendirir. Morin'e göre de sinemada yaşanan dönüşümün kırılma noktası, Méliès'in nesneleri gerçek anlamda dönüştürmeye başlamasıdır. 1896'da Paris'te Opera Meydanında bir Lumière kameramanı olarak çekim yapan Méliès, filmin kayıttayken bir süre sıkışıp daha sonra akmaya devam etmesi ile tesadüfen üst üste bindirme tekniğini bulur. İzleyen on yılda tekniğini iyice geliştiren Méliès'in filmlerinde, öyküsel düzenlemelerle-üst üste bindirmelerle gerçekleştirilen- resimsel dönüşüme dayalı sahneler aynı anda sunulur. Morin'e göre, Méliès'i ünlü yapan, öykülü sahneler değil, numaralarını sergilediği illüzyon sahneleri olmuştur. Méliès'in sinemayı teatral çizgiye çektiği doğru olmakla birlikte, dönüşümün asıl sebebi bu eksen kayması değildir. Méliès, herşeyden önce izleyicinin beklentisini dönüştürmüştür. Méliès bir büyücüdür, ancak büyüsünü gerçekçi anlatım biçimleriyle sunar. Morin, sinemada yaşanan dönüşümün Méliès'le başlamadığı gibi, onunla da son bulmadığını yazar: "Dönüşüm, perdenin gerçekliği gösteren bir aynadan, izleyicilerin içinden geçebileceği bir aynaya dönüşmesiyle mümkün olmuştur". Kurgunun gelişmesi, zamansal-mekânsal dönüşümlerin asıl sebebidir. Bu sinematografik zaman-mekân boyutlarıyla sinema artık kendi içinde bütünsel bir evrene dönüşür. [27]

[27] Edgar Morin, The Cinema, or The Imaginary Man, trans by. Lorraine Mortimer, University of Minessota Press. 2005

André Bazin ilk kez 1957 yılında yayımlanan *"Sinema Nedir?"*de sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırıldığında ayrı bir sanat biçimi olarak değerlendirilebilmesini sağlayacak temel özelliklerin ne olduğunu sorgular. Yukarıda görüşlerine yer verdiğimiz Edgar Morin gibi, André Bazin de, kitabını oluşturan makalelerden birisi olan "*Tüm Sinema Miti*"[28]nde sinemanın bir bütün olarak henüz icat edilmediğini savunur ve sinemanın gelişimi içinde başlangıçta doğduğu kaşiflerin hayal güçlerinden ayrı olarak, teknik ve ekonomik bazı gelişmelerle biçimlendiğine dikkat çeker. Sinemanın aslında ne olduğu/ olabileceği, sinemayı belirleyen özsel niteliklerin neler olduğu/olabileceği Hugo Münsterberg'den başlayarak film kuramcıları tarafından açıklanmaya çalışılır. Bu doğrultuda, "Sinema Nedir?" sorusuna verilen cevapların, soruyu soranların estetik anlayışlarına, kişisel tercihlerine ve tarihsel/kültürel bağlamlara göre farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir.

Bu bölümün sonlarında aile videoları konusunda görüşlerini daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz James Moran, 1970'lere gelindiğinde, sinema tarihinde farklı yaklaşımlar olmasına rağmen, sinema kuramcılarının ortak bir paydada buluştuğuna dikkat çeker; sinemasal öz, 'sinemanın diğer sanatlardan bağımsız olarak değerlendirilmesi ile' tanımlanabilir. Rudolph Arnheim'ın "*Materialtheorie*'sini teknolojik-belirlenimci bir yaklaşım olarak niteleyen Moran, Bazin'in tersine Arnheim ve benzeri kuramcıların sinemayı idealize ederek teknolojiye dayalı estetik değerlendirmelerle sınırlı kaldıklarını, bu tarz yaklaşımlarda sinemanın belirli bir toplumda hangi biçimlerde, hangi ilişkilerde yer aldığının ve sinema ürünlerinin kullanım biçimlerinin dikkate alınmadığını savunur.[29]

Bu noktada, Arnheim'ın kuramına değinmekte fayda vardır: Günümüzde filmin estetik bir nesne olduğu konusunda bir uzlaşma söz konusudur. Filmin sosyal bilimlerde kullanımına karşı olanların temel argümanı, sanatsal gerçek ile

---

[28] André Bazin, What is Cinema? Vol. 1, Trans. Hugh Gray. University of California Press, 2005

[29] James M. Moran, There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press, 2002

bilimsel gerçek arasında bir fark olduğununun kabul edilmesinden; bir başka deyişle, filmin temelde estetik bir nesne olarak kabul görmesinden kaynaklanır[30]. Arnheim, *Film as Art'*da sinemanın sanatsal kullanımını, olası diğer biçimlerden ayırır: "Bu açıdan, filmin resim, müzik , edebiyat ve dansla benzerlik gösterdiği gözlemlenir: (sinema) aracılığıyla ortaya sanatsal ürünler konulabileceği gibi, bunun tam tersi de söz konusudur. Örneğin, resimli posta kartları sanat değillerdir, bu amaçla kullanılmazlar. Askeri marşların, itiraflara dayalı öykülerin yada striptizin sanatsal biçimler olmamaları: filmlerin de sanatsal olmaları gibi bir zorunluluktan bahsedilemez."[31] Arnheim'a göre sanatsal filmin temel malzemesi, gündelik gerçeklikle estetik gerçekliğin arasındaki farklardan kaynaklanır. Naci Güçhan'ın da belirttiği gibi, Arnheim'ın kuramına göre, sinemada gerçeğe yaklaşmak için atılan her adım, filmin sanat olma özelliklerine vurulacak darbelerdir:

" (Arnheim)...bize tam gerçekliği yansıtmada engel olan sınırlılıkları –ki dediğimiz gibi bunlar filmi sanat yapan öğelerdir- şöyle sıralar:

1. *Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir düzleme yansıtılması*
2. *Görüntünün asıl ölçüsünün sorunu ve derinlik duygusunun azaltılması*
3. *Işıklandırma ve renk yokluğu*
4. *Görüntünün çerçevelenmesi*
5. *Kurgudan dolayı (gerçek) zaman-mekân sürekliliğinin yokluğu*
6. *Diğer duygulardan girdi yokluğu."*[32]

---

[30] Lucien Taylor, "Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies.", *Transition*, (69), 64-89. 1996

[31] Rudolph Arnheim, Film as Art, University of California Press. 1957. s.8.

[32] Naci Güçhan, "Bir Film Kuramcısı: Rudolph Arnheim", Kurgu Eskişehir İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, No.4 İ.B.F. Yayınları. s.194.

Bu teknik sınırlamalardan yola çıkarak, Bazin'in sinemayı sürekli gelişip, değişen bir olgu olarak kabul etmesinin aksine, Arnheim'ın "*Materialtheorie*" sinde sinema sanatı tarihsel gelişmelerden, kullanıcılarının niyetlerinden, toplumsal bağlamlardan soyutlanmış bir olgu olarak incelendiğini ileri sürebiliriz. Arnheim'ın kuramını, günümüzde dahi *sinema kuramını etkilemeye devam bir hayalet* olarak tanımlayan James Moran, Arnheim'ın izinden giden çoğu klasik kuramcının sinemayı "tekno-estetik" ayrımlarla tanımladıklarını belirtir; bu yaklaşıma göre sinema öncelikli olarak teknolojik bağlamda temel bileşenleriyle tanımlanmaktadır (objektif, film, perde, projektör); bu teknolojilerin izleyici üzerindeki olası etkileri ise estetik bağlamda ele alınır. James Moran, Eisenstein'ın kurgu kuramı ve Metz'in sinema göstergebilimi gibi örneklerdenden yola çıkarak, bütünüyle yanlış sonuçlar vermese de, bu tarz bir yaklaşımın sinemanın kuramsal anlamda incelenmesi yolunda önemli engeller oluşturduğuna da dikkat çeker.[33]

1897 ile 1923 yılları arasında amatör ve profesyonel film yapım türleri arasındaki ayrım, büyük ölçüde Kodak ve Edison monopollerinin ekonomik ve teknolojik olarak korunması amacının güdülmesine dayanmaktadır. Bu dönemde, 35mm profesyonel format olarak endüstri standardı olarak kabul görürken, öncü kaşifler ya da hobi olarak sinema teknolojisiyle uğraşan insanlar tarafından üretilenve doğaları gereği bir standardı olmayan formatlar 'amatör" olarak nitelendirilmeye başlanır. Yaklaşımının temellerini, söylemi "belirli bir alanda olgular biçimde kendisini gösterebilen yazılı ya da sözlü bir bildirim sistemi" olarak tanımlayan Michel Foucault' ya dayandıran Patricia Zimmermann, amatör sinema söyleminin; amatörlüğün varoluş koşulları, sınırları, diğer bildirimlerle ilişkileri ve dışarıda bıraktıkları çerçevesinde incelenmesi gerektiğini vurgular. Zimmermann' a göre, sinemasal biçimler ve sinemanın ne olduğunu belirleyen

[33] James M. Moran, There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press, 2002

estetik normlar, sadece biçimsel bir düzeyde değil, aynı zamanda maddi bir düzeyde belirlenirler. Sanatın toplumdaki işlevini belirleyen ideolojiler, 'profesyonel' sinemayı belirledikleri ölçüde, sinemanın amatör/ marjinal kullanımlarını da belirlemektedir. Sinemanın bu iki kullanım biçimi, bir zıtlık ilişkisiyle değil, bir diyalektik ilişkiyle tanımlanır. Zimmerman, bir değişim değeri olmayan -dolayısı ile işlevsel olarak kabul görmeyen- amatör film süreçlerini yukarıdaki diyalektik ilişki çerçevesinde değerlendirir ve 'elit' uygulamalarla 'naif/marjinal' uygulamaları aynı çizgi üzerinde inceler.[34]

'Elit' uygulamalarla 'naif/marjinal' uygulamaların aynı düzlemde incelenmesine pek sık rastlanmaz; tezimizin ilk bölümünde görüşlerine yer verdiğimiz birçok araştırmacının da altını çizdiği gibi, amatör sinema ve alt türleri konusunda bir çalışma gerçekleştirmek hiç kolay değildir: Sinema tarihi kitaplarının büyük çoğunluğunun ticarî anlatı sinemasının hegemonyasını beslediği gözlemlenir. Fred Camper'ın da belirttiği gibi, ticari kurmaca sineması temel alınarak hazırlanan bu kaynakların çoğunda, belgesele 'kısaca' değinilir, -eğer bahsi geçerse- bağımsız ve avangart filmlerden ise sinemanın yan-ürünleri olarak bahsedilir: "Kitle kültüründe ticarî sinemaya biçilen rol dikkate alındığında, böyle bir durumun nasıl oluştuğunu anlamak zor değildir, ancak, tarafsızlıkla bakan bir kimse için böyle bir sınıflandırmanın hiç de adil olmadığı açıktır."[35] Camper'ın makalesinde de değindiği gibi, bütünsel bir sinema tarihi, sinemanın icadından bu yana yapılmış bütün filmleri kapsamalıdır. Camper, tek tek bütün filmleri içeren bir sinema tarihi imkansız olduğununun hakkını vermekle birlikte, bütünsel-kapsayıcı bir yaklaşımla yola çıkacak sinema tarihçilerinin belgesel veya avangart sinemayı hak ettikleri değerde -şu anda yapılmakta olduğundan çok daha fazla- işlemeleri gerektiğini savunur:

---

[34] Patricia Zimmermann, Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962. 1988.

[35] Fred Camper, "Some Notes on the Home Movie.", *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14. 1986

Belli bir toplumda görüntü üretim süreçlerinin, bireylerin bu görüntüleri nasıl anlamlandırdıklarının ve görüntülerin hangi bağlamlarda nasıl kullanıldığının incelenmesinin, Medya Çalışmaları'nın bir konusu olduğuna dikkat çeken Richard Chalfen ise, teoride görüntüyü çevreleyen bu etkinliklerin profesyonel olan/olmayan bütün uygulamalarını içermesi gerektiğini, ancak uygulamada, medya eleştiri biçimlerinin ağırlıklı olarak profesyonel kullanım çerçevesinde gelişip biçimlendiği savunur: Sosyal ve kültürel çözümleme teknikleri düzenli olarak medya elitlerinin - profesyonel imge üreticilerinin- ürünlerine; sanatsal fotoğraflar, uzun metraj kurmaca ve belgesel filmler ve çok çeşitli televizyon yayınlarına uygulanmaktadır. İmgenin profesyonellik dışı kullanımları üzerine yapılan çalışmaların sayısı bu incelemelerle bir karşılaştırma yapmanın mümkün olamayacağı derecede azdır. Sonuç olarak, bu amatör çalışmaların incelenmesinde yararlanılabilecek kuramsal kaynakların geçerliliği ve imgenin amatör kullanımlarının bilimsel olarak nasıl incelenebileceği bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Chalfen, kitlesel medya merkezli bakış açılarının iletişimin farklı biçimleri ve tarzlarına uygulanmasına karşı çıkar.

Kendisi de bir sinema tarihçisi olan Michele Lagny, sinema tarihinin oluşturulma biçimine karşı çıkar. Özellikle Fransa'da göstergebilimin uzun süren diktatörlüğü sonucunda ağırlıklı olarak estetik bağlamda gerçekleştirilen analizlerin ardından gelen bir sinema tarihine karşı çıkan Lagny, sinema tarihinin bir kataloglama çalışmasından ibaret olmaması gerekliliğine değinir ve böyle bir bakış açısına göre filmlerin tarihi olamayacağını savunur: "Ancak, üzerlerinde gizli imgeler taşıyan selüloit parçalarının, toplumda bütün varoluş biçimleri ve dönüşümlerini içeren tarihlerinden söz edilebilir". Filmlerin nasıl değerlendirildiğinin, bu filmlere nasıl anlamlar yüklendiğinin, filmlerin üretildiği kültürel bağlamların dönüşümünün, filmlerin izlenme ve kullanım biçimlerinin bir tarihi olduğunun altını çizen Lagny, sinema tarihi yazımında sinemayı kapalı bir sistem olarak kabul eden yaklaşımlara karşı çıkar ve sinema tarihinin filmlerin toplumsal ilişkiler çerçevesinde incelenmesi gerekliliğinin altını çizer.

Amatör sinemanın bir türü olan aile filmleri ele alındığında, Lagny'nin bahsettiği bir yaklaşımla ele alınan sinema tarihlerine duyulan ihtiyaç açıktır: her film tarzında olduğu gibi kendine özgü stilistik motifler, estetik anlayışlar, etik ve kültürel değerlerle belirlenen aile filmleri, sinemanın bulunuşundan bu güne sayıca en fazla üretilen film çeşididir.[36] Bu pratikleri uygulayanlar açısından, aile filmleri tek tek olayların belgelenmesinden ibaret değildir; filmlerin yapımı, gösterimi, saklanması aile için önemli etkinlikleridir. Sıklıkla, ticarî filmlerin kültüre olan etkileri incelenirken, bu derecede yaygın bir uygulama olan aile filmlerinin kültürle ilişkisi konusunda yapılan çalışmalar şaşırtıcı derecede azdır. Kendi içlerinde büyük farklılıklar içerseler de, aile film pratiklerinin farklı uygulamalarında, kamerayla kurulan ilişkiler (özne-nesne ilişkileri) aracılığıyla aile ilişkileri, yaşam biçimleri, ailenin birlikte gerçekleştirdikleri etkinlikler ve çocukların değeri konusunda doğrudan bilgiler içerdiği gözlemlenir. Fred Camper Hollywood filmleri üzerine yapılan sosyolojik araştırmaların boyutu karşısında, bu derece doğrudan bilgiler içeren bir türün bu denli göz ardı edilişini anlamanın mümkün olmadığını söyler:"Aile filmleri, filmsel özne-nesnelerin birliği gözönüne alınarak birçok açıdan , kültürle ilişkili olarak incelenmelidir."[37]

Bu bölümün başında belirttiğimiz gibi, sinema Ricotto Canudo'dan başlayarak bir bütüncül sanat eseri (*Gesamstkunstwerk*) nosyonu çerçevesinde ele alınmıştır. Çoğu kuramcının sinemanın özsel niteliğini bu olgu çerçevesinde ele aldığını öne sürebiliriz: Bu bağlamda Hugo Munsterberg "*Sanat eseri, bize gösterdiği şeyleri ve olayları, bütünsel bir yalıtımla, olguların bağlantılarını bütünüyle dışarıda bırakarak; kendi içlerinde bir bütün olarak sunar*"[38] ve Rudolph Arnheim'ın yaklaşımlarının" *Farklı ifade biçimlerinin bir kombinasyonu olarak sanat eseri, bizlere (...) temel düzeylerden bütünüyle ayrışan*

[36] Fred Camper, "Some Notes on the Home Movie.", *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14. 1986

[37] Camper, s.14

[38] Hugo Munsterberg, The Photoplay: A Psychology Study. *New York*. 1916 s. 150

yapısal,bütünselve kendi içine kapalı bir biçim sunar"[39]; *Gesamstkunstwerk* nosyonunu yansıttığını söyleyebiliriz. Şüphesiz, bütün film kuramcılarının birbiriyle örtüşen yaklaşımlar geliştirdiğini söylemek mümkün olmayacaktır; farklı kuramsal girişimlere örnek olarak, Béla Balázs'ın sinemada dilsel yapıların belirlenmesinde iktisadi altyapıların önemine değinmesi[40]; Jean Mitry'nin diğer sanatsal biçimlerin sinema sanatı üzerindeki etkilerinin tartışılmasını gereksiz bularak, dilsel yapılara odaklanması[41]; özellikle de gerçekliğin alanıyla tekniğin olanakların alanını harmanlayan materyalist estetiğiyle Sigfried Kracauer'in sinemaya bakışı[42] verilebilir. Ancak, romantizmin son döneminde ortaya çıkan, modernist hareketle büyüyüp gelişen ve elektronik yeniden-üretim çağında hala etkisini sürdürmekte olan *Gesamstkunstwerk'*in 20. Yüzyıl'da görülen bütün sanat biçimlerinde etkili olduğu unutulmamalıdır.[43]Adorno'nun 1944 yılında belirttiği gibi, kültür endüstrisinde medyaların kendi içlerinde bir örnekliğe 'zorlandıkları' görülür. Bu birörneklik vaadini "Wagnerci bütünlüklü sanat yapıtını (Gesamtkunswerk) düşünün alay edercesine gerçekleşmesi"[44] olarak tanımlayan Adorno, sinema filmleri arasındaki keskin ayrımların "gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılması, örgütlenmesi ve kayda geçirilmesine"[45] hizmet ettiğini söyler.

Sinema kuramının amacının "sinemanın kapasitesi üzerine şematik bir kavramsallaştırmayı geliştirebilmek" olduğunu düşünen Dudley Andrew; auteur kuram ve tür eleştirmenliğini sinema olgusunun sistematik olarak incelenmesine olanak yaratmaktan çok filmleri ve yönetmenleri değer hiyerarşisine sokarak bir skala yaratmayı hedeflediğini söyler. Andrew'un bu değerlendirmesi Adorno'nun

---

[39] Rudolph. Arnheim, Film ast art .University of California Press.1957 s.204

[40] Dudley Andrew, Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, 2010.s.166.

[41]Merih Zıllıoğlu, "Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry.", Kurgu Eskişehir İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, No.4 İ.B.F. Yayınları. s. 172

[42] Andrew, s. 194

[43] Michelson, A.. "Where Is Your Rupture?": Mass Culture and the Gesamtkunstwerk. *October*, *56*, 42. 1991)

[44] Adorno,T.W.,Horkheimer, M. Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Kardoğan, Kabalcı Yay. 2010. s.167

[45] Adorno,T.W.,Horkheimer, M. s.165-166

yaklaşımına yakın görünse de, yazara göre, sinemanın bilimsel anlamda incelenmesi bazı kesin ayrımların yapılmasına dayanır. Sadoul'ün sinema tarihçilerini fosil bilimcilere benzetmesi gibi, Andrew da sinema kuramcılarını, mühendislere, botanikçilere benzetir: "... tekil bir çiçeğin görünümü bir botanikçiye genel bir soru sordurabilir, fakat onun bitmiş teorisi onun ilk gözlemi yaptığı çiçekten çok daha fazlasına uygulanabilir olmak zorundadır; aksi durumda o bir bilim adamı olmaz, yalnızca bir türe özgü uzman ya da estet olabilir."[46] Bu alıntıda da görüldüğü gibi, Andrew'a göre sinemada yapılacak sınıflandırmalar, bütün sakıncalarına rağmen kaçınılmazdır. Bilimsel bir alan olan sinema kuramı önceliği kaçınılmaz olarak tek tek filmlere değil, genel olana vermektedir. Bu bağlamda, sinemanın potansiyeline gönderme yapan Andrew, sinemayı bu ayrımlara dayanan bir sistem olarak tanımlar: "Her bir film, sinema eleştirmeninin açığa kavuşturmaya çalıştığı bir anlamlar sistemi oluştururken, bütün filmler bir araya getirildiğinde bir sistem oluştururlar (bu sisteme sinema adını veriyoruz), bu sistemin kendi alt sistemleri vardır (değişik türler (janrlar)ve diğer gruplama yöntemleriyle oluşturulur) Bu alt sistemler de teorisyenin analizine duyarlıdır, onun bakış açısı ve soyutlamasıyla oluşur ve şekillenirler."[47]

Andrew'un 'sistem' tanımını Adorno'nun *Kültür Endüstrisi* ile birlikte düşündüğümüzde, ortada beliren tablonun amatör sinema açısından pek parlak olmadığını söyleyebiliriz. Yazıldığı dönem dışında, günümüzde de eleştirel bir bakış açısıyla ve görece bütünsel yaklaşımıyla sinema çalışmalarında çok önemli bir yeri olan *Büyük (Majör) Sinema Kuramları*, Andrew'un yukarıda tarif ettiği bilimsel yaklaşımına dayandırarak ortaya koyduğu bir kaynaktır. Bu bağlamda sormak gerekir: Majör sinema kuramlarının dışında kalan "minör" sinemaları nasıl değerlendirmek gerekir? Fred Camper da, Andrew gibi estetik değerlendirme, medyanın bütünü üzerindeki etki, toplumsal önem ya da tarihçinin kişisel tercihlerinin sinema tarihinin yazılmasında meşru sebepler olarak öne

[46] Andrew, s.47

[47] Andrew, s.45

çıkarıldığına dikkat çeker. Ancak, Camper'a göre sinemanın göreli olarak yeni bir sanat olması, kişisel tercihlerin ya da kabul gören genel estetik değerlerin bu derecede ön planda olmasını anlamsız kılmaktadır: Sinema çok genç bir sanattır; başyapıtlarını bütünüyle ortaya koyduğu söylenemez. Andrew'un da işaret ettiği hiyerarşik değer skalasına değinen Camper sorar: "Peki ya animasyonlar, haber filmleri, etnografik filmler, gezi filmleri, tıbbi ve bilimsel belge filmleri, sanayi filmleri, eğitim filmleri, aile filmleri ne olacak? "[48]

Camper, Chalfen ve Zimmermann'ın yaklaşımlarından yola çıkarak, marjinalize edilmiş sinematografik biçimlerin incelenebilmesinin yolunun her şeyden önce bütünsel sinema tarihlerinden/kuramlarından geçtiğini söylemek mümkündür. Ancak, amatör sinemayı hali hazırda varolan 'majör' kuramlar/ tarihler çerçevesinde geliştirilen yaklaşımlarla ele almak mümkün görünmemektedir. Amatör sinemayı inceleyecek 'minör' kuramlara ihtiyaç vardır. Bu noktada, bölümün başlığında da kullandığımız majör/minör sözcüklerinin, büyük/küçük karşıtlığının yaratacağı hiyerarşik çağrışımların önüne geçmek ve kelimelerin müzikte kullanıldığı anlamlarıyla benzer olarak, öğeler arası ilişkileri tanımlamak için kullanıldığının altını çizmek ihtiyacını duyuyoruz.

1.1.1 Sinemanın Kaçak Avcıları: Profesyonelliğin ve Amatörlüğün İnşası

Önceki bölümde değindiğimiz gibi, Canudo'dan başlayarak sinemanın bir 'topyekün sanat deneyimi' ideali doğrultusunda değerlendirilmesine şahit oluruz. Sanat yapıtında bütünselliği vurgulayan *Gesamtksunstwerk*'in isim babası Richard Wagner, kavramı 19.yy modern tiyatrosunun kültürel kurumlaşması üzerine geliştirmiştir. Wagner'e göre tiyatro sanatı, 19.yy kamusal yaşamının egemen zihniyetinin somutlaştığı alandır. Wagner'in bu sanata bu derece önem

[48] Fred Camper, "Some Notes on the Home Movie.", *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14. 1986

vermesinin altında yatan sebep, daha önce hiçbir sanatın yapamadığı derecede izleyici ile buluşma imkanı sağlayan tiyatronun kamusal yaşamla ilişkisidir:

" Tarih, tiyatro ile kamu yaşamı araşında benim tasarladığım şekliyle ideal ilişkilerin modelini ve tipini bana sunuyordu. Ben bu modeli eski Atina tiyatrosunda buluyordum."[49] Atina tiyatrosunun doruk noktasında, biricik mükemmellik anına ulaştığını savunan Wagner, bu doruk noktası ardından çözülme ve parçalanmaların başladığına değinir: " Retorik, heykel, resim, müzik , vb. Artık her biri kendi yoluna gitme , kendi başına, ötekilerden ayrı ve egoist biçimde kusursuzlaşmaya devam etmek üzere, hep birlikte uyum içinde dans ettikleri rondoyu bıraktı."[50] Wagner'in bütünsel sanat tanımının toplumsal süreçlerle birebir örtüştüğü gözlemlenir. Sanat formlarının dağılmasını yükselen bireycilik ve toplumların kendini beğenmişliğiyle ilişkilendiren Wagner, 19.yy'ın ikinci yarısında, geleceğin sanat yapıtını kimin gerçekleştireceğini sorar: " Peki ama, geleceğin sanatçısı kim olacak? Şair mi? Aktör mü? Müzisyen mi? Heykeltıraş mı? –Tek kelimeyle söyleyelim: Halk."[51]

20.yy'ın sanat bakışının tarihin bir ürünü olduğunu söyleyen Pierre Bourdieu, sanatı biçimsel bir bütün olarak kavrayacak bir bakışın, bu sanatın üreticileri ile beraber bu sanatın kendisini benimsetebileceği bir alanla birlikte ortaya çıktığına dikkat çeker. Bütünsel bir sanatın değerlendirilebilmesi için geliştirilecek ölçütler, bu sanatın üreticileri ve sanatın alanı ise bu olgularla bağlantılı olarak kendisini gösteren; "...böylece, oluşturulmuş yapıtlara bu yapıtların gerektirdiği 'katıksız' bakışı uygulayabilecek bir 'amatör' ya da 'uzman' katkısının oluşmasından da ayrılamaz."[52] Bir önceki bölümde Dudley Andrew'un sinemayı bir sistem olarak tanımlamasına değinmiştik; bu 'sistemsel' yaklaşımı Bourdieu'nün açıklamaları ışığında yeniden değerlendirdiğimizde,

---

[49] Akt. Most, Glenn. W. Nietzche, Wagner ve Bütünsel Sanat Yapıtına Duyulan Özlem. Çev. Elif Gökteke. Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi. Sayı 121 s4-11 s.7

[50] Akt. Most, Glenn. W. s.7

[51] Akt. Most, Glenn. W. s.9

[52] Pierre Bourdieu, Sanatın Kuralları. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. YKY.1999 s.439

Andrew'un tanımında 'filmlerin bir araya getirilmesi' ve sınıflandırılması/ değerlendirilmesine dayalı 'sistem' ve 'alt sistem'lerin otonom yapılar olarak değerlendirilemeyeceğini; bütüncül bir 'sistem' tanımının, sinemanın kullanım değerini belirleyen sanatsal alanın oluşumu yanında, amatör profesyonel toplumsal aktörlerin varlığıyla ilişkili olduğunun altını çizmemiz gerekir. Bu doğrultuda, kamusal yaşamla ilişkili bütüncül bir sanat olarak değerlendirilen bir sinemada, herşeyden önce bir alan ve bu alanın 'gerektirdiği bakışı uygulayabilecek' profesyonellerin ve amatörlerin varlığına ihtiyaç duyulduğunu söylemek mümkündür.

Sinema merkezli çalışmalarda ağırlıklı olarak bir orta-sınıf kamusal sanatı/eğlencesi olarak ele alınan sinemanın kamusal alan dışındaki gelişimi, benzeri bir ilgiden yoksun kalmıştır. Ben Singer'ın da belirttiği gibi, bu ilgisizliğin birçok sebebinden birisi, özel alanda yer alan bu girişimlerin profesyonel sinemayı hiçbir zaman doğrudan tehdit etmemiş olması olabilir.[53] Ancak, yukarıda da vurguladığımız gibi, sinemanın özel yaşamdaki kullanım değeri – bizim yaklaşımızda bu değer, amatör sinema çerçevesinde ele alınmaktadır- profesyonel sinemanın karşısında yer almadığı gibi, 'majör' biçimleri destekleyen bir yapıda gelişmiştir. Amatör sinemada gözlenen 'minör' biçimlere ilgi gösterilmemesi, sadece aile filmleri tarihinin değil, bir bütün olarak sinema tarihinin de eksik kalması ile sonuçlanacaktır.

"Sinema kuramlarını üretti. Çünkü 'gerçeğin yeniden üretimi' ya da 'gerçeğin tıpatıp benzeri' olma düşüncesi sinemayı ürkütüyordu."[54] Seçil Büker, sinema tarihinde 'çerçeve', 'pencere' ve 'ayna' metaforlarıyla özdeşleştirilen gerçekçi, biçimci ve psikoanalitik film kuramlarını ele aldığı makalesinde, dolaylı da olsa sanat sinemasının birincil korkusunu dile getirir; gündelik yaşamın sıradan, bayağı gerçekliği. Bu korku, Hollywood sinemasında etkili olduğu kadar,

---

[53] Ben Singer, "Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope.", Film History, 2(1), 37-69. 1988

[54] Seçil Büker, "Kuram mı Yorum mu? " 25. Kare Sinema dergisi.Sayı:12. Temmuz 1995.(s52-55). s.52.

Avrupa sinemasında da etkili olmuştur. Türk sinema tarihinde de aynı çekincenin izlerini takip etmek mümkündür: "... ilk filmimiz hiç akılda yokken, bir olup bitti sonucu çevrilmişti: Bir savaşa girilmişti, bu gösterişli bir davranışla kutlanacaktı, bu kutlanışın filmle sonsuzlaştırılması en son anda akla gelmişti. O vakte kadar sinemanın yalnız gösterim koluyla ilgilenmiş, alıcıyı hiç kullanmamış birine birkaç saat içinde bu iş öğretilmişti. Bundan dolayı sinema yapımı yurdumuzda 'sümmettedarik' başladı, öyle de sürdü."[55] Nijat Özön, 1914'ten 1939'a kadar yaşanan dönemi Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırır, 1950'ye kadar ise bir Geçiş Dönemi yaşanır, 50'ler ise Sinemacılar Dönemidir; Özön bu dönem sinemacılarının "tiyatrocular"ın Türk Sinemasına getirdiği kötü izlerin silinmesiyle uğraştığını savunur. 1968'te yazan Özön, sinemanın gelişiminin ancak sinema yayınlarının çoğalmasıyla, yoğun bir eleştiri çabasının varlığıyla, sinemaevlerinin geliştirilmesi ve sinema derneklerinin serpilip gelişmesiyle mümkün olabileceğini savunur.

Nijat Özön'ün de belirttiği gibi, sinema Türkiye'de 'sümmettedarik' başlamıştır. Doğduğu coğrafyalarda da 'sümmettedarik' başlayan sinemanın, zapturapt altına alınmasının ise Bourdieu'nün söylediği anlamda 'katıksız' bakış açılarının gelişmesi ve sinemanın bir endüstri olarak değerlendirilmeye başlanması ile mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Sinemanın doğumundan sonra geçen yaklaşık on senenin sonunda, sinema bir sanat olarak adlandırılmaya başlanmış, film gösterimi yapılan mekânlar özelleşmiş, tüketim biçimleri gibi, üretim biçimleri de büyük ölçüde standartlaştırılmıştır. Ben Singer, 1907-1912 arasında sinema konusunda iki ayrı yönde beklentinin oluştuğununa dikkat çeker: Sinema orta-sınıf tarafından kabul görüp bir sinema salonları merkezinde çalışma dışı zaman etkinliğine mi dönüşecektir, ya da salon dışı gösterim olanakları gelişip evlerde, okullarda, kiliselerde yayılabilecek midir? Bu iki yönelim

[55] Nijat, Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", Türk Dili Dergisi Sinema Özelsayısı, Sayı 196, Ocak 1968,s.270.

sinemanın kamusal ya da özel alanda mı gelişim göstereceği konusunda beklentileri içerir.[56]

Amatör ve profesyonel sinema arasındaki ayrımların belirli toplumsal/ tarihsel bağlamlarda hangi işlevleri karşıladığının ve bu doğrultuda sinemanın nasıl bir toplumsal çerçeve içinde yer aldığının anlaşılabilmesi, sinemanın erken dönemlerindeki 'sümmettedarik'biçimlerin dikkatle incelenmesini gerektirir. Ancak, bu dönemin incelenebilmesi konusundaki en büyük engelin, sinema tarihinin kendisi olduğunu görürüz. Daha sonraki dönemlerde de olduğu gibi, ilk dönem sinema tarihi de ticari/anlatısal filmlerin hegemonyası altında yazılıp kuramsallaştırılmıştır. Varolan tarihsel yaklaşımlarda, ilk dönem sinemacıları daha çok öykü anlatımı *(story telling)* ve anlatısal kurgulamaya *(narrative fiction)* katkıları derecesinde yer almışlardır. Bu yaklaşımlar bütünüyle yanlış olmayabilir, yine de, tek taraflı bir bakış açısı olduğu açıktır. Böyle bir bakış açısı, 1906'dan önce sinemayı belirleyen asıl güçleri görünmez kılmaktadır.[57] Gunning'in işaret ettiği gibi, bu dönemdeki filmlerin telif kayıtlarına bakıldığında,bu ilk dönemde öyküsel anlatıma dayanan film sayısının gündelik yaşamın yalın gerçekliğine dayanan aktüel filmlere oranla çok daha az görülecektir. Erken dönem filmlerinde, "gündelik gerçeklik", "sinemasal gerçeklik"ten önce gelir.

Gezi filmleri ve tropik filmlerle dünyayı izleyicilerin gözleri önüne sermeyi amaçlayan Lumière geleneğinin sinematografın sinema sanatına dönüşmesinde çok etkili olduğunu savunan Tom Gunning, Lumière ile aynı dönemde yer alan ve anlatısal sinemanın temeli olarak kabul gören Méliès'in filmlerinin bile, daha sonraki dönemlerde gelişen geleneksel anlatı filmlerinden çok farklı olduğunun altını çizer: Bugün birçok yaklaşımda öngörüldüğü üzere kurmaca/belgesel film karşıtlığı üzerinden ele alınan Lumière ve Méliès filmleri,

---

[56] Ben Singer, "Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope." Film History, 2(1), 37-69. 1988

[57] Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde" (pp. 229-235). Blackwell Publishers. 1990

böyle bir zıtlık ilişkisi içinde yer almazlar. Méliès için öykü, filmlerinde ortaya koymayı amaçladığı 'numaralar' için bir zemin hazırlamaktan öteye gitmez. Lumière ve Méliès filmlerinin ortak yönü, kamera önünde gerçekleşen olayların aktarılmasının anlatısal yapının önüne geçmesidir. 'kamera önünde gerçekleşen olay' Lumière için başarıyla yansıttığı hareket yanılsamaları ve egzotizmdir, Méliès için ise illüzyon numaralarıdır. Buradan yola çıkaran Gunning, sinemanın özellikle ilk on senesinde teşhircilik/ifşaat üzerine kurulu olduğunu savunur: İncelediği erken dönem sinemasını 'atraksiyon sineması' olarak adlandırır; Gunning'e göre'atraksiyon sineması' sinemanın doğumundan 1906-1907'ye kadar başat olarak görülen sinemasal biçimdir.

Metz'in voyeuristic "röntgenci" sinemasına karşılık, atraksiyon sineması teşhirci (exhibitionist) bir sinemadır. Klasik anlatı filmlerinde hoş karşılanmayan birçok teşhirci öğe -örn. oyuncuların izleyicilerle göz göze gelmeleri- ile izleyici ve oyuncular arasında farklı dolaysız bir ilişki kurulur. Atraksiyon sineması, izleyicinin ilgisini filme çekmek amacıyla kendi içine kapalı bir anlatısal evreni reddeder. Atraksiyon sineması, Griffith'in öykü anlatımına dayanan anlatısal sinemasından farklı olmakla berarber, bütünüyle karşı tarafında da yer almamaktadır. Gunning'in işaret ettiği gibi, sinemanın temel potansiyeline dayanan atraksiyon sineması, öykü anlatımına dayalı sinema yapısının gelişmesiyle beraber yeraltına iner, dönem dönem anlatı sinemasında yüz üstüne çıktığı gibi, özellikle avangart yaklaşımlarda kendisini gösterir.

1907'den 1913'e kadar geçen süre içinde sinemanın büyük ölçüde anlatısallaştığı gözlemlenir: bu süreç sonrasında sinema kendi içine kapanan mimetik bir dünyaya hapsolur. Kameraya bakmak bir tabuya dönüşür; atraksiyon sinemasının öğeleri, dramatik anlatım, karakterleştirme ve kurmaca dünyasının inşası için dönüştürülür. Yine de, atraksiyon sineması bütünüyle yok olamaz:

örneğin Boston'da bir sinemada 1924'te gösterilen Ben Hur filmi, izleyiciye bir programla sunulur:[58]

8.35: Beytüllahim'in Yıldızı

8.40: Kudüs Kurtarıldı

8.59. Hur'un Düşüşü

10.29. Son Yemek

10.30. Birleşme

Sinemanın doğuşuyla büyük lunaparkların inşaasının aynı döneme denk düştüğüne dikkat çeken; bu bağlamda, sinemanın kökleri üstüne yeniden düşünmek gerektiğini savunan Gunning'e göre gözden kaçırılmaması gereken bir başka nokta ise, bu dönemde asıl atraksiyonun gösterilen filmlerde değil, gösterimlerin kendisi olduğudur. Afişlerde filmlerin adı değil, gösterim teknolojileri yer alır. İzleyici filmlerden çok, sinemanın kendisini görmeye gider. Bu bağlamda, Gunning'e göre, anlatısal sinemanın gelişimiyle yer altına inen atraksiyonların zaman zaman günümüz sinemasında da yüz üstüne çıktığını söylemak mümkündür: Serpil Kırel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*'da Türkiye'de 2009 yılında gösterime giren Avatar (*James Cameron, 2009*) filminin incelendiği bir bölümde filmin Türkiye'deki tanıtım ve dağıtım stratejilerine dikkat çeker; filmin tanıtımında öncelikli olarak, filmin bütçesi, çekim serüveni ve –hepsinden önemlisi- teknik özellikleri vurgulanmaktadır: "... filmin Türkiye'de IMAX 3D, XPAND Digital 3D ve 35mm (standart sinema formatında) olmak üzere Türkçe dublajlı ya da Türkçe altyazılı gösterildiği anlaşılmaktadır." Kırel, tanıtım aşamasında filmin hangi yönleriyle öne çıkarıldığını 26 Aralık 2009 tarihli Hürriyet gazetesinin haftasonu ekinden yaptığı alıntılarla sunar: " Yeni Bir Dünyaya Hoşgeldiniz"; "3 Boyutlu IMAX ve XPAND'de O Kadar Gerçek ki

[58] Tom. Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde" (pp. 229-235). Blackwell Publishers. 1990

Gözlerinize İnanamayacaksınız".[59] Kırel'in konuyu -bütünüyle uzak olmasa da- bizim bağlamımızdan farklı bir biçimde ele aldığını hatırlatmak gerekir; yine de, bu örnek günümüzde ileri teknolojilerle üretilip gösterime sunulan popüler filmlerde 'atraksiyonların' filmin içeriğinin önüne geçebileceğini göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Bu noktada, görüşlerine yer verdiğimiz çoğu kuramcının da önerdiği gibi; bütüncül bir bakış açısıyla, sinemanın kurumsal yapısında öne çıkan iki kavramın kültür ve teknoloji olduğunu ileri sürebiliriz. Hiçbir zaman parantez içine alınamayacak olan bu iki kavram, günümüz sinemasının da üstünde durduğu -kendi içlerinde olduğu gibi,karşılıklı kurdukları ilişkilerle de sabit olmayan- temeli oluştururlar. Bourdieu'den yola çıkarak, sinemasal alanın kendisini oluşturan öğeler ve bu öğelerin birbirleriyle sürekli değişim içinde kurdukları ilişkilerle belirlendiğini söyleyebiliriz. Böyle bir yaklaşımla, teknolojik bir eğlence olarak tanımlanan sinema ve 'topyekün sanat" olarak sinemanın gibi, birçok farklı biçimin de sinemasal alan içinde var olduğunu/olabileceğini söylemek mümkün olur. André Bazin'in söyledikleri günümüz için de geçerlidir; "Kısacası, sinema henüz keşfedilmemiştir!"[60]

Janet Harbord, sinema bağlamında *kültür* ve *teknoloji* kavramlarının söylemsel düzeyde -ideolojik olarak ayrıştırılan- iki kolda işlediğini belirtir; Bu kavramlardan *teknoloji* "işyeri ve endüstrileşmeyle ilintili olarak *gelişme* ve *uygarlık'*la ilgilidir; ancak bu hikayenin sonu *iş-bölümü* ve *yabancılaşma*'ya dayanır."[61] *Kültür*'ün ise daha çok yüksek-kültür bağlamında değerlendirildiğine dikkat çeken Harbord'un değerlendirmelerinden yola çıkarak, bu söylemlerin kendilerini iki karşıt kategoride gösterdiklerini söyleyebiliriz: (1) Sanat-Yaşam (2) Yaşam-Ekonomi. Yapıları gereği birbirlerini tehdit eden bu iki kategori, her iki

---

[59] Serpil Kırel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema,Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010 s.113.

[60] André Bazin, "The Total Myth of Cinema",What is Cinema? Vol. 1, Trans. Hugh Gray. University of California Press, 2005. s.21.

[61] Jane. Harbord, Film Cultures, Sage Publications. 2002 s.22.

kategoriyi de dönüştürmek isteyen avangartlar tarafından bilinçli olarak bir araya getirilmeye çalışılmıştır.

"Goethe Faust'u yazdığı zaman Weimar Dükalığında oturan insanların yüzde doksanı okuma yazma bilmiyordu. Sanat ve edebiyat dar bir seçkinler çevresinin ayrıcalığıydı. Oysa sanayileşmiş toplum için okuma yazma bilen insanlar gereklidir."[62] Bilginin ve bilgiyle gelen yeni bilgilerin sanayi ile geliştiğini vurgulayan Ernst Fischer, kapitalist düzende 'yığın sanatı'nın yaratıcılarının amaçlarının toplumda beliren bir 'eğlenme isteği'den kazanç sağlamak olduğunu söyler. Fischer, tekniğin imkanlarıyla 'iyi' sanat eserlerinin yığınlara ulaştırılabilmesinin mümkün hale geldiğini; ancak, kapitalist düzenin bir afyon-sanatın çoğaltımından gelebilecek kazanç olanaklarını değerlendirmekte çabuk davranarak, üreticilerin tüketicilerin çoğunu 'ilkel içgüdüleri hoşnut edilmesi gereken mağara insanları' olarak gördüğünü söyler. Bu şekilde, düşsel imgenin metaya dönüşmesiyle sanatta bir yozlaşma baş gösterir: "Yoksul kız milyonerle evleniyor, pısırık delikanlı, bileğinin gücüyle kendisine düşman, çapraşık bir dünyanın bütün engellerini ve güçlüklerini alt ediyordu. Peri masallarının mantığı çağdaşlaştırılıp yığınlar için çoğaltılıyordu."[63] Bütün bunlar olup bitmekte iken, aynı zamanda yazar ve sanatçıların kalıplarla savaşıp, gerçekleri açıklama yolları aradığına dikkat çeken Fischer'e göre, birbirine karşı gelişen iki hareket söz konusudur.

Amatör sinemayı oluşturan aile filmleri, avangart filmler, sinema kulüpleri çevresinde üretilen filmler gibi biçimlerin, özel alan dahilindeki içsel dinamiklerde olduğu gibi, bu biçimlerin kamusal alanla ilişkilerini belirleyen dışsal dinamiklerde de Fischer'in bahsettiği iki yönlü hareketi takip etmek mümkündür. Çoğu sinema tarihçisinin film yapımında kullanılan teknolojinin ucuzlamasıyla avangart sinema arasında bir bağlantı kurduğuna dikkat çeken Zimmermann, teknolojinin erişilebilirliği sayesinde deneysel/bireysel film

---

[62] Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan. Payel Yayınları. Haziran 1995. s.201.

[63] Fischer, s.202.

yapımının gelişmesine dayanan söylemlerin; film yapımının demokratikleşmesi konusunda "ütopik" bir pozisyon yanında tarihsel anlamda bir spekülasyon da içerdiğini belirtir. 20'li, 30'lu ve 50'li yıllarda amatörlük, sanat ve avangart arasındaki ilişkiler, belirli toplumsal bağlamlar ve kültürel güç ilişkileri çerçevesinde değişen dengeler etkisiyle, sürekli değişim içinde olan alanlar olarak ortaya çıkmışlardır. Amatör film, bütün bileşenleriyle, ütopik bir demokratikleşme söylemi (iyimser söylemler) ve egemen ideolojinin çalışma-dışı zamanını kontrol ederek bu pratikleri özel alana hapsetmesi (kötümser söylemler) arasında gidip gelmektedir. Zimmermann'ın da özellikle vurguladığı gibi, her iki söylemin de diyalektik ilişki içinde olduğunun gözden kaçırılmaması gerekir.[64]

Zimmermann'ın makalesinde işaret edilen iyimser –ütopik- ve kötümser söylemlere daha geniş bir çerçeveden baktığımızda, sorunun temelinin, kamusal ve özel alan ayrımında farklı bir anlam kazanan *Kitle İletişimi* ve *Kişiler Arası İletişim* arasındaki ilişkilere dayandığını söyleyebiliriz. Ünsal Oskay'ın da belirttiği gibi, kitle iletişimi ve kişiler arası iletişimi birbirinden ayrı şeyler gibi ele almak mümkün değildir: "*Herhangi bir toplumda, egemen çevrelerin topluma benimsetmek istedikleri hegemonik kültürü bağımlı konumdaki kesimlere iletebilen, aslında, sadece Kitle İletişimi Araçları ile gerçekleştirilen kitle iletişimi kesimi değil, içinde yaşanan toplumsal sistemin sayısız denecek kadar çok yaşam alanlarında gerçekleştirilen sayısız iletişim süreçleri ve bunlar arasındaki etkileşim olmaktadır."*[65] Toplumsal iletişimin bütün süreçlerinde ekonomik ve kültürel etmenlerin, çağdaş toplumların belirleyicisi olan sınıflaşmanın bilinç düzeyine aktarılmasını engellediğini ve 'ussallık-dışı' bir toplum yaşamının yarattığı ruhsal çöküntülerin hafifletilmesine hizmet ettiğini belirten Oskay, toplumda yer alan bütün iletişim biçimlerinde katılımın, ekonomik amaçlara göre belirlenen kültürel düzenlemeler çerçevesinde gerçekleştiğini belirtir.

---

[64] Patricia Zimmermann, "The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art." *Journal of Film and Video, 7*(6 2), 63–85. 1986

[65] Ünsal Oskay, XIX. Yüzyılda Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri- Kurumsal Bir Yaklaşım, İstanbul Der Yayınları No:114. (1986) s.334.

Genel olarak, amatör sinemada, aslında tüketici konumunda olan amatörlerin üretici konumuna geçtikleri görülür. Bu noktada bir hatırlatma yapmak gerekmektedir: Amatör sinemanın standart temsil sistemleri karşısında konumlanmasını sağlayan kendiliğindenlik *(spontaneity)* yanında, amatör biçimlerde görülen 'özgür' anlatım olanakları, birçok avangart sanatçı tarafından kendi üretim biçimlerine aktarılır[66]; taklit ve temsiller yerine doğrudan anlatımı benimseyen atraksiyon sineması, geleneksel sanat biçimlerinin karşısında olan avangartların ilgisini cezbeder[67]. Bu doğrultuda, avangart sinema biçimleri ile amatör sinema biçimleri birçok özellikleriyle benzeştikleri gibi, temel bir noktada da ayrılırlar; avangart, amatöre öykünür. Bir başka deyişle, avangart ve amatör, kurumsal sinema karşısında konumlandırılır; ancak avangart bu konumunu, amatörden farklı olarak, bilinçli bir niyetle almaktadır.

Bu bölümde, *Amatör Sinemanın Evcilleştirilmesi* başlığı altında Artaud'dan yaptığımız alıntıda da görüldüğü gibi, birçok avangart, kurumsal sanat biçimlerinde sıklıkla göz ardı edilen sanatın gerçek yaşamla ilişkisi üzerinde durarak,sanatın herşeyden önce *iletişimsel bir dil olarak* gündelik yaşamla kurulabileceği ilişkilere dikkat çeker. Örneğin, sanat dilinin gündelik dille bütünleşmesi gerektiğininin en kuvvetli savunucularından birisi olan Brecht'e göre profesyonellik ve amatörlük arasındaki sınıfsal ayrım, sanatsal üretime yönelik siyasi bir müdahalenin sonucundan ibarettir. Sıradan insanların özel yaşamları içinde yer alan şarkılar, danslar, ritüeller ve öykülerin sınıfsal bir baskıyla değersizleştirildiğini savunan Brecht, halk sanatına karşı gerçekleştirilen bu baskının sınıf mücadelesi içinde uzun ve karmaşık bir tarihi olduğunu söyler: Halk sanatının gelişimi, güçlü ekonomik ve ideolojik yönelimlerce periferiye itililerek, tarih-dışı pasif etkinliklere dönüştürülmüştür.[68] Baskın sanatsal

---

[66] Bkz.Chalfen, R. (1986). Media Myopia and Genre-Centrism: The Case of Home Movies. *Journal of film and Video*, *38*, 58-62.

[67] Bkz. Gunning, T. (1990). The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde (pp. 229-235). Blackwell Publishers.

[68] Akt.Zimmermann, P. R. (1986). The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art. *Journal of Film and Video*, *7*(6 2), 63–85.

yapılanmalar amatörizmi "profesyonel-dışı" olarak çerçeveler. Zimmermann a göre, amatör ve profesyonel arasındaki ayrımın temel sebebi, işbölümünün kesin olarak yapılması ve profesyonelliğin monopolistik yapısının korunmasından ibarettir. Bu yaklaşım kendisini farklı biçimlerde gösterir; amatörler doyuma ulaşmamış benliklerle ilişkili olarak değerlendirilebilir, amatör profesyonelle rekabet edemeyeceği için merkezin dışında bırakılıp, çalışma-dışı zaman içinde marjinalleştirilebilir. [69]

Amatör, avangart ve profesyonel arasındaki ayrımların, Michel De Certeau'nun gündelik yaşamı ele aldığı biçimde incelenmesi, sinema alanında gözlemlenen naif-bireysel biçimlerle, kurumsal bir yapı olarak kabul edilebilecek sanat dilinin nasıl bir etkileşim içinde olduğunun anlaşılabilmesi açısından çok önemlidir. DeCerteau'ya göre, bireyler içinde bulundukları kültürel çevreye bağımlı olarak yaşarlar. Ancak, birey Kültür'ün sunduğu zaman-mekân ilişkileri karşısında bütünüyle edilgen değildir; toplumsal yaşam bir çeşit dilbilgisidir, bireyler ise bu dili konuşarak gerçekleştirirler. Bu konuşma ediminin sağladığı taktik alan sayesinde, anlam yeniden oluştururlur. Michel De Certeau, bilginin kurgusunun 'bütünü görme arzusu'ndan geçtiğininin altını çizer; kitabında 'Kentte Yürümek' (Walking in the City) başlığı altında; erk dilinin kentselleştiğini söyleyen Certeau; disiplinle özdeşleşen kentin; disiplin dışında gelişen hareketlerle dolu olduğuna dikkat çeker: Ütopik ve merkezci bir söyleme dayanan 'kent', üç aşamalı bir işlemle tanımlanır; (1) -*Bourdieu'nün alan'ıyla benzerlik gösteren*- Özerk bir uzamın üretimi (2) Sistemin devamlılığı sağlamak için belirsizliklerin, öngörülmesi mümkün olmayan bütün hareketlerin tek yönlü bilimsel stratejilerle 'düzleştirilerek' eşsüremli hale getirilmesi. (3) *Evrensel* ve *anonim* bir öznenin oluşturulması.[70] Certeau'nun 'kent'inin organizasyonu modelini, "*en belirgin özelliğinin öncelikle bir 'kent' eğlencesi olduğu*

---

[69] Patricia Zimmermann,The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art. *Journal of Film and Video*, *7*(6 2), 63–85. 1986

[70] Michel De Certeau, The Practice of Everyday Life, Trans. by Steven Rendall, University of California Press. 1988 s.94.

anlaşılan"[71] sinemanın organizasyonuna uyguladığımızda, sinemada profesyonelliğin tanımını yapmış oluruz*; Ütopik ve merkezci bir söyleme dayanan* profesyonel sinema:

1. *Özerk uzamını üretir:* Akılcı bir düzenleme ile oluşturulan alan, kendisini tehdit edebilecek bütün unsurlardan ayıklanır.

2. *Bilimsel/Teknolojik Stratejiler Geliştirir:* Oluşturduğu alan içinde bir eş sürem sağlanması amacıyla geleneklerin, inatçı direnişlerin ve alan içinde ortaya çıkabilecek her türlü belirsizliğin önü alınır.

3. *Evrensel ve Anonim Bir Özne Oluşturur:* Kendisinden önceki bütün sanatları bünyesinde toplayan sinema, 'evrensel' bir sanat olma iddiasındadır.

Bu şema 'profesyonel' sinema söylemini özetleyebilir; yine de eksik kalan bir şeyler vardır; Certeau'dan yola çıkarak, sinemanın merkezi yapılanması dışında gerçekleşen hareketlerin ve tanımlanabilir bir kimliğe sahip olmayan odakların taktiklerinin sinema alanının 'saf' bir alan olmasının önüne geçtiğini görürüz. Bu odaklar, Certeau'nun 'kaçak avcı'larıdır[72]; bizim durumumuzda ise kaçak avcılar, amatör sinemacılar ve – tam anlamıyla 'kaçak avcı' olmasalar bile, amatörler gibi kaçak avlanmayı tercih eden- avangartlardır. Kendi uzamını üreten, tarihi ve kuramsal yapılanmasını geliştirdiği teknolojik/bilimsel sınıflandırmalara dayandıran ve 'evrensel' olma iddiasını taşıyan, bütüncül bir 'kitle sanatı' olan profesyonel sinema karşısında; amatör sinema bir birey sinemasıdır; bireyin gündelik yaşamda gerçekleştirdiği basit yaratıcılıklara dayanır. Profesyonel sinemanın kullandığı bilimsel/teknolojik donanımlardan yoksun olan amatör sinema temelde bir yaptakçı (bricoleur) sinemasıdır; 'evrensel' *Sinema*'nın karşısında yerel bir sinema olarak konumlanan amatör sinema, ürünlerini stratejilerle kurmaz, karşısına çıkan fırsatları değerlendirir. Bu

---

[71]Serpil Kırel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema,Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010 s.52

[72] Michel De Certeau, The Practice of Everyday Life, Trans. by Steven Rendall, University of California Press. 1988

anlamda amatör sinema, bir ‘taktik’ sinemasıdır: Uygun olmayan bir ortamda ağızdan kaçıveren bir küfür gibi, profesyonel sinemanın özerk uzamında *fiziksel gerçeğin kurtuluşuna* işaret eder.

Nurçay Türkoğlu’nun da belirttiği gibi: “Uygulamadaki yaratıcılık, ufak tefek işlerle ilgili gündelik nesneler üreten bir yaratıcılıktır. Böylesi ayrıntılarla oluşturulan kültürlerin saptanması, gündelik uygulamaların dışında olan araştırmacı için her zaman sorunludur.”[73] Türkoğlu’nun pratik ve söylem arasındaki farka vurgu yaparak tanımladığı bu sorunlar, amatör sinema biçimlerinin incelenmesinde de karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de görüşlerine verdiğimiz Fred Camper, amatör sinemada filmsel özne-nesnelerin ilişkilerinden yola çıkarak,bu filmlerin kültürel bağlamda incelenmesinin önemine değinerek Sol Worth ve John Adair’in Navaho yerlileriyle yaptıkları saha çalışmasına dikkat çeker.[74] *Sinemanın Ev Hali: Kültürel Pratik Olarak Aile Filmleri* başlıklı bu tez çalışmamızda, pratik ve söylem arasındaki ayrımlardan kaynaklanan sorunların etnografik yöntemle en aza indirilebileceğini savunmaktayız. Bu amaçla, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde, hane tarzı görsel iletişimin etnografik yöntemle nasıl ele alındığı ayrıntılı olarak incelenmektedir. Bir hane tarzı görsel iletişim biçimi olarak ele aldığımız; çalışmalarından örnekler vereceğimiz bazı araştırmacılar tarafından amatör sinema kategorisi içinde değerlendirilen aile filmlerinin “majör” tarzlar karşısında nasıl konumlandığını incelediğimiz bu bölümde ise, amatör sinema ve aile filmleri arasındaki ilişkilerin değerlendirilmesi öne çıkmaktadır.

---

[73] Nurçay Türkoğlu, Görü-Yorum; Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü. Der Yayınevi.2000. s114.

[74] Fred Camper, Some Notes on the Home Movie. *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14. 1986

1.1.2 Amatör Sinema ve Aile Filmleri

Roger Odin, amatör filmleri belirli iletişimsel koşullara göre sınıflandırır; aile ekseninde gerçekleşenve sadece aile bireylerini kapsayan belirli bir iletişim biçiminin ürünü olan film ya da videolar, aile filmleri olarak tanımlanır. Odin, 'profesyonel olmayan' diğer biçimleri de üç başlık altında değerlendirir: (1) *Amatör Filmler*: Sinema kulüplerinde üretilen filmler gibi, deneysel filmler de bu kategoriye girer. Bu filmlerin üreticileri, 'sanatsal' niyetlerle yola koyuldukları için, amatör film kategorisi, aile filmlerinden ayrılır. (2) *Militan Filmler*: Politika ekseninde işleyen bu filmler, amaçları ve hedef kitleleri gözönüne alınarak, amatör filmlerden ve aile filmlerinden ayrılır. (3)*Öğrenci Filmleri*: Bu kategoride yer alan filmler, pedagojik amaçlarla gerçekleştirilen ürünleri kapsar.[75] Odin'in bu sınıflandırması şu an için açıklayıcı olabilir; ancak, tezimizin üçüncü bölümünde değineceğimiz gibi, uzlaşılmış estetik değerleri yansıtan sınıflandırmaların hane tarzı görsel iletişimin bütünsel olarak ele alınması bağlamında bazı sorunlara yol açtığına dikkat çekmek gerekir.

Bir önceki alt bölümde de belirttiğimiz gibi, amatör sinemayı tek başına, kendi içinde ele almak mümkün değildir. Aile filmi kategorisinin sınırları egemen medya söylemleri tarafından belirlenir, ancak bu amatör sinemanın bu biçimi kimliğini yaptakçıların gündelik yaşam içinde gerçekleştirdikleri kültürel pratiklerle kazanır. Bir başka deyişle, aile filmleri, öznelerinin ufak-tefek , çok çeşitli ve çok sayıda gündelik uygulamalarından kaynaklanan marjinal kültürel dirençler ve bu dirençlere karşı koyan baskın kültürel süreçler arasında geçen mücadelelerin ürünleridir. Bu filmlerin bir iletişim biçimi olarak değerlendirilmesinden çok; ailenin mahreminde gerçekleşen bir hobi olarak ele alınmasını açıklayabilmek için, amatör filmi çevreleyen söylemlerin incelenmesi zorunludur.

---

[75] Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale" ,Le film de famille,usage privé, usage public, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck. 1995, s.27-28.

Bu noktada, önümüze çıkan sorun aile filmlerinin sinemada bir tür olarak değerlendirip değerlendirilemeyeceğidir. Bu tezde sunulan ve konu üzerine çalışan bazı araştırmacıların da belirttiği bir bakış açısına göre aile filmleri; avangart sinema, amatör film kulüpleri, öğrenci filmleri gibi türlerin yer aldığı amatör film kategorisinde değerlendirilir. Bütün filmlerin doğalarını özdeş olarak kabul edip, tür çalışmalarında olduğu gibi bir sıralama yaptığımızda, aile filmlerinin en sonda yer alacağı açıktır. Üretim-tüketim biçimleri yanında, uzlaşılmış temsil biçimleri ve sinema salonunu merkeze alarak "tam anlamıyla bir kitle sanatı"[76] olarak tanımlanan bir 'Gerçek Sinema'nın ancak parodisi olabilecek amatör filmlerin, 'gerçek sinema'nın'kötü' ürünleriyle özdeşleştirilmesine sıkça rastlanır: *"Çok amatör bir film olmuş!"*. Bu bağlamda, amatör sinemanın 'gerçek sinema'nın öteki'si olduğunu söyleyebiliriz: *Öteki* konusundaki her bilginin ayrıca zamansal, tarihsel ve siyasal bir söylem olduğunu belirten Johannes Fabian'dan yola çıkarak, bu tarzda bir değer hiyerarşisine dayanan sınıflandırmaların, aile filmlerinin özellikleri ve bu pratiklerin kullanım değerlerinin görünür olmasını engellediğini belirtmemiz gerekir.[77]

Raymond Williams'ın belirttiği gibi, bir teknolojinin kullanımı, o teknolojinin içkin öğeleriyle değil, bir takım politik ve ekonomik tercihlerle gerçekleşir. Williams, televizyon yayıncılığında kullanılan teknikleri kastederek, bu tekniklerin, 'bir aile ilişkisi içinde' yer alan dağınık küçük gruplardan oluşan bir kitle için kişisel bir konuşma türü biçiminde geliştirildiğini söyler: "Dolayısıyla bu medya biçimlerine özgü, onların içinde mümkün olan iletişim tarzlarını anlayacaksak eğer (ki anlamalıyız), kitle piyasası kavramının medyaya dayatılmasından ibaret kalacak yaklaşımla aramıza mesafe koymamız gerekir."[78] Aile filmlerinin incelenmesinde öncü araştırmacılar olan ve görüşlerine sık sık yer verdiğimiz Richard Chalfen ve Patricia Zimmermann'ın araştırmalarının temelini

---

[76] I.C. Jarvie, "Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme". (Çev. Gülseren Güçhan) 25.Kare.Sayı:5. Mayıs-Haziran 1993 (22-25)

[77] Johannes Fabian, " Zaman ve Öteki", Çev. Selçuk Budak, (Bilim ve Sanat Yay. Ankara, 1999) s.26.

[78] "Raymond Williams ile Söyleşi", Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar.(s.23-39) Haz.Modleski, Tania. Çev. Nurdan Gülbilek. Metis Yayınları, 1998. s.24

oluşturan *Hane Tarzı İletişim* kavramı, Williams'ın bahsettiği biçimde bir anlamlandırma çabasından kaynaklanır. Chalfen ve Zimmermann, amatör filmlerin marjinal pratiklerin kaydından ibaret olmadığını, bu filmler aracılığıyla, kültürel yapıların ve bazı tarihsel/sosyal söylemlerin de incelenmesinin mümkün olduğunu savunurlar: "...amatör film tarih ve toplumsal çevreyi dışlayan bir görsellikten ibaret değildir; bu filmlerin incelenmesinde asıl önemli olan, filmlerin gözleme dayalı birer kayıt olarak değerlendirilmesidir."[79]

Bu noktada, bir dizi *niyet'i* (intentio) açıklığa kavuşturmak gerekmektedir: Uygulayıcılar, aile filmi pratiklerini birçok açık ya da örtük niyet çerçevesinde gerçekleştirebilirler; ancak filmlerin daha sonra araştırmacılar tarafından incelenmesinin bu niyetler arasında yer almadığı açıktır. Benzer bir biçimde, sanatsal bir kaygı içermeyen bu filmlerin, tarafımızca sanatsal biçimler gibi ele alınmadığını da belirtmemiz gerekir. Umberto Eco'nun Açık Yapıt'da belirttiği gibi, "Sanat yapıtı, *yaratıcıda* bir örgenleştirme (organization) sürecinin ürünüdür; buna göre, kişisel deneyler, olgular, değerler, anlamlamalar bir gereçle birleşirler..." [80] . Aile filmleri üzerine çalışan araştırmacıların yaptığı ise, bu filmler aracılığıyla; uygulayıcıların organizasyon süreçlerini ve bu süreçler sonucunda filmlerin nasıl değerler ürettiklerini incelemektir. Aile filmlerinin 'gerçek sinema' filmleri ile aynı düzlemde ele alınmasının getirebileceği bir rahatsızlık, toplumsal yaşamda sanat, bilim ve gündelik yaşam arasına inşa edilen duvarların yüksekliğiyle ilişkilidir.

Bir önceki bölümde, birçok kuramcının sinemayı tekno-estetik söylemlerle ele aldığına işaret etmiştik. Bu noktada, Siegfried Kracauer'in sanat, bilim ve gündelik yaşam arasındaki ilişkileri ele alış biçimi ile diğer kuramcılardan ayrıldığını görürüz. Miriam Hanson'un da belirttiği gibi, Siegfried Kracauer'in 'gerçek' kavramı, dar bir okuma ile ele alınmış, bunun sonucunda ise

---

[79] Patricia Zimmermann, . Geographies of desire : cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film. Film History, 8(1), 85–98. 1996

[80] Umberto Eco, Açık Yapıt,Çev.Yakup Şahan. Kabalcı Yayınevi.1992 s.42.

-özellikle İngilizcenin hakim olduğu eleştiri çevrelerinde- Kracauer 'naif gerçekçi' olarak tanımlanmıştır.[81] Hanson'un makalesinde de değindiği gibi Kracauer'in çalışmalarına biçim veren iki temel izlekten bahsedilebilir: (1) Kitle kültürünün bir araştırma nesnesi olarak belirlenmesi, (2)Yazarın, eleştirel mesafe ve kişisel deneyim arasındaki gerilim sonucunda oraya çıkan kitlesel kültür ürünleriyle ilişkisi. Kracauer, *Film Kuramı: Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu* kitabını 1960'ta yayımlar, ancak bu tarihten çok önce materyalist estetiğini oluşturmaya başlamıştır, 1949 Şubat ayında Adorno'ya yazdığı bir mektupta şöyle söyler: " Bu kitapta, film sadece bir aracı olacak. Asıl olarak, bütünüyle bir çağın ürünü olan bu medyum aracılığıyla; hangi estetik kuralların çevresinde hangi belirli temaların geliştirildiğini;insanı bütünüyle kucaklayan fikirlerin bir tarafa bırakılarak, duyarlılığın en küçük öğelerden oluşan fikirlere yöneltilmesinin ardındaki bilimsel niyetleri göstermek istiyorum" [82]

1960 tarihli Film Kuramı'nda Hollywood sinemasını bir trajedi olarak niteleyen Kracauer, sinemada görülen anlatısal biçimlerin sinemanın gündelik yaşamı anlamlandırma konusundaki potansiyellerinin önüne geçtiğini savunur: "Sanat yukarıdan aşağı yol alır...Filmde sanat, gerici nitelik taşır, çünkü bütünlüğü simgeler.Bunun sonucu da sürüp giden soyutlukları besleyen filmlerdir"[83] Kracauer'e göre, sinemanın hammaddesi fizik gerçekliktir. Lumière'in filmlerinde fiziksel gerçekle karşıkarşıya kalırız; Kracauer bu filmlerin, yönetmenin yokluğunda da gerçekleştirilebileceğini savunur; *"Geleneksel sanatların etkisinde kalan filmler, estetik arılık nedenleriyle, ortada bulunan fizik gerçeğe aldırmamayı yeğlerlerse, sinema aracına sağlanmış olan bir fırsatı kaçırmış olurlar. Ve bu çeşit filmler önümüzdeki görülebilir dünyayı saptamış bile olsalar, yine de bu dünyayı göstermekte başarısızlığa uğrarlar., çünkü bu durumda bu*

---

[81] Miriam Hansen, "Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture.", New German Critique, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991), s. 47-76.

[82] Gertrud Koch, Siegfried Kracauer, An Introduction. Princeton University Press 2000 s.95.

[83] Siegfried Kracauer, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", Çev.Nijat Özön. Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, s. 196.1968 s387-390.

filmin çekimleri sadece, bir sanat yapıtı diye hesaba katılmayacak bir şeyi meydana getirmeye yarar; yine de bundan dolayı, bu çeşit filmlerdeki gerçek yaşam malzemesi, bir hammadde olarak niteliğini yitirir."[84]

Kracauer'in sinemaya yaklaşım biçimini belirleyen yukarıda belirttiğimiz iki izleğin, izleyen çalışmalarda ayrı ayrı ele alındığını görürüz. Örneğin, kültür endüstrileri bağlamında sinema ve kitle kültürü, ağırlıklı olarak kamusal-özel yaşam tanımlarından yola çıkarak ele alınır. Kracauer'in eleştirel mesafe - kişisel deneyim sorunu ise sosyal bilimlerde emik-etik yaklaşımlara denk düşmektedir. Ancak, bu iki izleğin sinema alanında Kracauer'de görüldüğü gibi bütüncül bir yaklaşımla ele alınmadığını söyleyebiliriz. Emik-etik yaklaşımlardan kaynaklanan bütüncülük sorununa tezimizin ikinci bölümünde değinilecektir. Bu noktada, amatör sinemanın kitle kültürüyle ilişkisine dikkat çekmek istiyoruz.

Daha önce makalelerine göndermeler yaptığımız Tom Gunning ve Ben Singer'ın çalışmaları,sinemanın kitle kültürüyle ilişkilerinin anlaşılması açısından çok önemlidir; bu çalışmalarda, sanat ve gündelik yaşam arasındaki ayrımların günümüzde olduğu kadar keskin olmadığı erken dönem sinema biçimlerinden anlatıya dayalı sanatsal biçimlere nasıl bir geçiş yapıldığı incelenmektedir. Gunning'in argümanlarından birisi, bu dönüşümde en etkili faktörlerden birisinin tiyatrodan gelen dramatik yapıların, izleyicide bir beklenti oluşturmaya başlamasıve anlatı teknikleri geliştikçe de bir tür önkoşula dönüşmeye başlamasıdır. Harbord'un da değindiği gibi, kitlelerde böyle bir beklenti oluşması kültürel beğeniyle, dolayısıyla da izleyicilerin toplumsal sınıflarıyla doğrudan ilişkilidir.[85]

Ben Singer'ın da değindiği gibi, ev sinemasının geçmişi, televizyon ve video teknolojilerinin ortaya çıkmasından çok daha öncelere dayanır;ev-içi kullanımı için üretilen ilk ürünlerin 1896 yılında ortaya çıkmaya başladıkları

---

[84] Siegfried Kracauer, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", Çev.Nijat Özön. Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, s. 196.1968 s387-390.

[85] HJane Harbord,. *Film cultures.* Sage Publications. 2002, s23-24.

görülür, bu tarihten başlayarak, 1923 yılına kadar birçok ürünün piyasaya sürüldüğünü gözlemleriz. 1923'ten başlayarak ise, ev-içi üretim ve tüketim sistemlerinin standartlaştığıve bu ürünlerin yaygın olarak kullanılmaya başlandığı görülür. Singer'ın "ev sineması" tanımını, profesyonel filmlerin ev içinde gösterimini ifade etmek için kullandığını gözden kaçırmamamız gerekir; yine de, Singer'ın makalesinde bahsettiği birçok teknolojinin aynı zamanda film üretmek için de kullanılabileceği unutulmamalıdır. Ben Singer, 1923'e kadar üretilen ev sineması teknolojilerinden örnekler verir: Örneğin, İngiltere'de W. Watson'un ürettiği ve 1896 'dan 1912 yılına kadar piyasada kalan Motorgraph ve 1897'de J.Wrench'in ürettiği Kinematograf dışında, aynı yıl içinde, sadece İngiltere'de en az 4 modelin piyasaya sürüldüğü gözlemlenir. Amerika'da ise ağırlıklı olarak Fransa'dan ithal edilen ürünler yanında, Kinetoscope (1897), Vitak(1902) ve Homograph (1912) gibi sayısız ürünün varlığına dikkat çeken Singer, bu ürünlerin azımsanamayacak sayıda kullanıcı ile buluştuğunu belirtir. 1912'de ise şirketlerin ev-sineması pazarının geleceğine inanarak kitlesel kullanıma yönelik ürün politikalarıyla yatırımlar yapmaya başlamaları ile ev sineması, sinema salonu yanında alternatif bir pazar olarak belirir. Singer, 1914 yılına gelindiğinde, Amerikan piyasasında Projetoscope, Cosmograph, Kineclair, Phantoscope, Kinox, Pathéoscope ve Kinetescope başta olmak üzere 20'ye yakın markanın varlığına dikkat çeker. Bu dönemde ticari sinemanın başarısı, ev için de bir pazar imkanı doğmasına yol açmıştır.[86]

Alexandra Schneider ise, ev sinemasının başka bir yönüne dikkat çeker; 1927'de Kodak'ın ev kullanıcıları için çeşitli kurmaca ve belgesel film kopyalarını piyasaya sürmesiyle, evlerde kişisel film arşivleri oluşturulmaya başlanır. Bu arşivler içinde, profesyonel filmler ile aile filmlerinin yanyana dururlar.Bu bağlamda, Pathé-Baby, ucuzluğu kullanım kolaylığı ve sunduğu film seçenekleri ile öne çıkan bir markadır. Charles Pathé, sinemanın başlangıcından itibaren üretilen bütün önemli filmlerin Pathé-Baby için hazırlanan film

[86] Ben Singer, " Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope." Film History, 2(1), 37-69. 1988

seçkisinde yer alması gerektiğini düşünmektedir; Pathé'nin bu isteği doğrultusunda Pathé-Baby'nin kullanıcıya sunduğu film seçenekleri günden güne gelişir. Hazırlanan seçkide, belgesel filmler, çizgi filmler "*Felix the Cat,* 1925-1936", yanında Max Linder, Charlie Chaplin ve Buster Keaton'un komedilerine yer verildiği gibi, o dönemde bile çoktan klasikleşmiş olan Fransız, Alman ve Sovyet sinemalarının klasikleri ev izleyicilerinin ulaşabilecekleri seçenekler arasındadır. Bu ilk uygulamada, ev izleyicilerine satılan filmler için, daha sonra bir kiralama sistemi geliştirilir. Singer gibi, ev içi izlemenin televizyonla değil, asıl olarak 20'li ve 30'lu yıllarda çok yaygın olarak görülen film kopyalarıyla başladığına dikkat çeken Schneider, 2007'de yazdığı makalesinde 20.yy boyunca film kültürünün sinema salonu merkezinde değerlendirildiğine, ancak marjinalize edilip, 'egzotik, sınır durumlar' olarak tanımlanan ve 'dipnotlarla geçiştirilen' ev sinemasının film tarihinde yeni yeni yer etmeye başladığını söyler: "...sinema tarihinin asıl görevi, filmlerin dolaşımı ve tüketiminin tarihsel bağlamda incelenmesi olmalıdır, başat sinema tarihinde olduğu gibi filmlerin üretim tarihlerinin sıralanması ve önemli işlerin sanat tarihi açısından değerlendirilmesi değil."[87]

Zimmermann ise, 1923 yılında Eastman Kodak ve Bell & Howell şirketlerinin 16mm'yi profesyonel gösterim dışı amatör film formatı olarak belirleyip, bu formata göre ürettikleri kamera ve filmleri üst-orta tüketiciyi hedefleyerek pazarlamaya başlamaları ile, profesyonel film yapımının Hollywood'la özdeşleştirdiğini ve amatör filmin stilistik olarak Hollywood'u taklit ettiğini etmeye başladığını savunmaktadır.[88] Yukarıda çalışmalarından alıntı yaptığımız Tom Gunning, Ben Singer, Alexandra Schneider ve Patricia Zimmermann gibi birçok araştırmacı, erken dönem sinemasal biçimlerinin tekrar ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Miriam Hansen'in de belirttiği gibi, sinemanın bir yüksek sanat olarak sunulması bir sinemasal kültürleşme

[87] Alexandra Schneider, "Time Travel with Pathé baby" Film History, 19(4), 353-360. 2007

[88] Patricia Zimmermann, Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962. 1988

(*cinematic acculturation*) stratejisine dayanır;[89] Bu stratejileri anlayabilmek için, erken dönemlerde görülen ilk biçimlerden, sınıfsal yapılara dayalı kamusal biçimlere nasıl bir geçiş yapıldığı incelenmelidir.

Bu noktada, aile filmlerinin 'profesyonel sinema-amatör sinema' ilişkisi yanında; 'kamusal yaşam-özel yaşam' ilişkisi ile belirlenen süreçlerin bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Kracauer ve Certau'nun yaklaşımlarını açıklamak için mekânsal metaforlara başvurduklarını görürüz: Yukarıda da belirttiğimiz gibi Kracauer, sanatın 'yukarıdan aşağıya' yol aldığını söyler, Certeau ise '*Mekânsal Uygulamalar'ını*[90]*,* 'yukarıda olmak-aşağıda olmak' karşıtlığında ele alır. Sinema bağlamında, kamusal alan ve özel alanın değerlendirilme biçimlerinde de benzeri bir mekânsal düzenlemeyle karşıkarşıya kalırız. 'Kamusal' sinemanın merkezi, sinema salonudur. Klinger'ın da belirttiği gibi, sinema söyleminin, herşeyden önce sinema salonunun karanlığında büyüyüp, geliştiği gözlenir; sinefili, bir kamu mekânı olan sinema salonunun özelikleriyle (karanlık, projeksiyon, filmle kurulan ilişkiler, vb.) anlam kazanır.[91] "Özel" sinemanın merkezi ise mahremiyetin merkezi olan "ev"dir. Bu doğrultuda, aile filmi; henüz ismiyle başlayarak, mekânsal bütünlüğü içinde aile ilişkilerini barındıran, bu anlamda da bir 'yer' olduğu kadar, içinde geçen farklı iletişim süreçleri ile de 'ev-içi' mahremiyeti simgeleyen "hane" ile tanımlanır.

Antropolojinin sosyal bilimlere en önemli katkısının akrabalık, aile, evlilik ve soy sop ilişkileri alanında olduğunu savunan Bozkurt Güvenç, sosyal bilimlerde aile ve toplum üzerine yapılan tartışmalara dikkat çeker. Aile ve toplum arasındaki ilişkiler, sosyal bilimlerde önemli bir tartışma konusu olagelmiştir; örneğin, toplumun evrimini ailenin evrimine bağlayan evrim kuralları geçerliliğini yitirmiştir; günümüzde aile biçimlerinin toplumsal değişmeyi yansıttığı

---

[89] Miriam Hansen,Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique*, (29), 147–184. 1983

[90] Miche De Certeau, The Practice of Everyday Life, Trans. by Steven Rendall, University of California Press. 1988 s.9.

[91] Barbara Klinger, Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home. University of California Press 2006, s.54 55.

düşünülmektedir.[92] Güvenç'ten yola çıkarak, ailenin "dahili" ilişkilerle, toplumunsa "harici" ilişkilerle tanımlandığını söyleyebiliriz. Ev'i dünyada kendimize ait olan bir köşe olarak tanımlayan Bachelard, *Mekânın Poetikası'*nda *'içeride olmak'*la *'dışarıda olmak'* arasındaki ayrımı, 'evet' ve 'hayır' arasındaki diyalektik ilişkinin keskinliğine benzetir: "...Eğer dikkatli olunmazsa, *(içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımlar)* bütün pozitif ve negatif düşüncelerin birer imgesine dönüşür."[93]Gaston Bachelard'ın da belirttiği gibi, düşlerin, anıların ve düşüncelerin toplumsal yaşama uyarlanmasında en büyük güçlerden birisi olan ev, içine doğduğumuz ilk evrendir.

Benzeri bir mekânsal ayrımı Marc Augé'de de görürüz: "Doğmak, bir yer'de doğmaktır, ikamete tâbi olmaktır. Bu bağlamda, doğum yeri, bireysel kimlik/özdeşliğin yapıtaşıdır..."[94] Marc Augé, gerçek yer'lere dayanan somut ve simgesel yapılandırmalar için 'antropolojik yer' terimini kullanır. Bu yer'lerin kaynağında somut gerçeklik olduğu gibi, bu gerçeklikten doğan fantazmalar ve yanılsalmalar da 'antropolojik yer' kavramıyla değerlendirilir. 'Antropololojik yer'lerin üç ortak vasfı vardır: (1) Bu mekânlar, kimlikleyici/özdeşleştiricidirler, aynı ortak yer'i paylaşanlar, kimliklerini de paylaşırlar; (2) Antropolojik yer'ler ilişkiseldir, mekânlar bireyleri ikamet kurallarıyla konumlandırır ve birbirleriyle ilişkilerini belirler; (3) Bu yer'ler zorunlu olarak tarihseldir, ancak Augé'nin de vurguladığı gibi, antropolojik yer'in sâkini, tarihin içinde yaşar, tarih yapmaz. Augé, antropolojik yer'in karşısına 'yer olmayan'ı koyar; belirli amaçlarla (taşıma, ticaret, eğlence) ilişkili olan uzamlar ve bireylerin bu uzamlarla ilişkileri 'yer-olmayan' kavramı altında ele alınır. "*Yer-olamayanın kullanıcısı da, yer-olmayanla (ya da onu yöneten güçlerle) sözleşmeye dayanan bir ilişki içindedir.Bu sözleşmenin mevcudiyeti, sırası geldikte ona hatırlatılmaktadır(...) satın aldığı bilet, ödeme gişesinde göstermek zorunda olduğu kart, ya da hattâ süpermarketin reyonları arasında boşlukta itelediği araba bile , o sözleşmenin az*

---

[92] Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür. Remzi Kitabevi.1994. s. 236-237.

[93] Gaston Bachelard, The Poetics of Space.Çev. Maria Jolas.Beacon Pess, Boston. 1994. s.211

[94] Marc. Augé, Yer-olmayanlar. (Çev. Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık.1997. s.59.

ya da çok güçlü işaretleridir."[95] Augé, bu kullanıcıların masumiyetlerini kanıtlamakla yükümlü olduklarını da belirtir, eğer ortada sözleşme ya da kimlik)kontrolü yoksa, kullanıcı için bireyselleşme de söz konusu değildir. Bu sözleşmeyi sağlayıp, yer-olmayanın uzamında girenler ise, kimliksizleşir: "O artık, yolcu, müşteri, sürücü olarak yaşadığı ve yaptığı şeyden ibarettir (...) Bütün sıradan esriklikler gibi, az çok yetenek ya da inanmışlıkla kendini bıraktığı yumuşak bir tutsaklığın nesnesi olarak, bir süre için kimliksizleşmenin edilgen sevinçlerini ve rol yapmanın da derin hazzını tatmaktadır."[96]

Janet Harbord'un da belirttiği gibi, sinemanın ilk günlerden başlayarak filmler birçok kamusal alanda gösterilmiştir; sokak panayırları, eğlence parkları, opera binaları, çadırlar, gemiler, uçaklar, okullar hapisaneler, kiliseler ve müzeler gösterim yapılan mekânlardan sadece bazılarıdır.[97] Bu mekânlar yanında, sinema özel alanlara da girmiştir, yukarıda örnek verdiğimiz gibi birbirçokçok ticari film, çok erken dönemlerde ev-içinde izlenilebildiği gibi, kişisel film arşivleri de çok erken dönemlerden itibaren oluşturulmaya başlanmıştır. Bizim konumuz olan aile filmleri de bu kategoride yer alır; -günümüzde ev sineması (home cinema) dendiğinde sadece ev-içi gösterime yönelik teknolojiler anlaşılsa da- üretim ve tüketimleri hane merkezinde gerçekleşen aile filmleri, ev sinemasının bir başka boyutunu oluşturur. Kamusal alanda yer alan sinema izleyiciliği ile, ev-içi sinema izleyiciliğinin birbirinden farklı olması gibi, kamusal üretim/tüketim biçimleri ve özel üretim/tüketim biçimleri de büyük farklılıklar gösterirler. Bu bölümde, Edgar Morin, Siegfried Kracauer, Michel de Certeau , Marc Augé ve Pierre Bourdieu gibi kuramcılardan yaptığımız alıntılar doğrultusunda, sinemasal alanda varlık gösteren bütün farklı biçimlerin kendilerine özgü zaman-mekân ilişkileriyle belirlendiklerini; ancak aynı kaynaklardan beslendikleri gibi, birbirleriyle de sürekli olarak etkileşim içinde bulunduklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda,

---

[95] Augé, Marc. Yer-olmayanlar. (Çev. Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık.1997. s.110.

[96] Augé, s.111.

[97] Jane Harbord, Film cultures. Sage Publications.2002, s.117.

Bazin'in sorusunu kendimize uyarlayarak , tekrar sormamız gerekmektedir; 'aile filmi' nedir?

1.2 Aile Filmleri: Kuramsal Yaklaşımlar

Birey açısından soyut bir kavram olan "toplum"; "başkalarıyla yaşadığımız ilişkilerde, paylaştığımız ve geçmişten gelip geleceğe uzanan değerlerde, uymak zorunda olduğumuz davranış kurallarında"[98] gelişen ve somutlaşan bir kavramsallaştırmadır. Bir toplumda varolan her iletişim biçiminde olduğu gibi, aile filmi ve film pratiklerini çevreleyen eylemler bütünü, bireyin bazı psikolojik ve kültürel gereksinimleri karşılar. Her iletişim biçimi gibi, belirli gereksinimleri karşılayan aile filmleri, üretildikleri tarihsel/kültürel koşullara bağlı olarak; kültürel ilişkiler, kültürel değerler ve kurallar çerçevesinde üretilirler. Bu doğrultuda, aile filmlerinin farklı biçimlerinin; bu biçimlerde kendini gösteren işlevlerin ve bu işlevleri belirleyen kültürel bağlamların tartışılması, görsel iletişimin kültürel boyutunun anlaşılması açısından çok önemlidir.

Aile filmi, müdahale içermeyen basit bir kayıttan ibaret değildir. Bu filmlerin uygulayıcılarının diğer temsil biçimlerine bilinçli olarak başkaldırdığı söylenemeyeceği gibi, aile filmlerinin klasik anlatı formlarının bütünselliğine bir tepki olarak ortaya çıkmadığı da açıktır. Sinema eleştirisinde kullanımda olan hiçbir kalıba uymayan bu filmler için genelleme yapmak da kolay değildir: Film yapım sürecinin ardındaki niyetlerle, çekim sürecindeki niyetler ve bitmiş filmdeki niyetler arasındaki farklar, filmden filme olduğu gibi izleme biçimlerine göre de değişmektedir. Yine de, birçok aile filminin benzer örüntülerle biçimlendiğini söylemek mümkündür; örnek olarak, ilk dönem sinemasında olduğu gibi, film yapımının, kendi içinde bir etkinlik olduğunu ve bu anlamda filmin kendisinin kayıt edilen fiziksel gerçekliğin önüne geçmesini verebiliriz.

---

[98] Merih Zıllıoğlu, İletişim Nedir? Cem Yayınevi. Kasım 1993, s.84.

Camper'ın da bahsettiği gibi, bu durum kendisini seyahat filmlerinde açıkça gösterir; "bu türde çoğu kez ailece "gezilen" mekânlar ailenin kendisi yanında ikinci plandadır; dış-dünya bireyin kendi imgesini içine yerleştirdiği bir fona dönüşür. Bu gibi anlarda, filmin gerçekliği, hiçbir anlatısal filmde görülemeyecek ölçüde, ailenin gerçekliğiyle bütünleşir."[99] Aile filmde yer alan insanlar için dış-dünyanın önemsizleştiğini vurgulayan Camper, makalesinde bu filmlerin nasıl sınıflandırılabileceği konusuna da değinir. Aile filmlerinde tekrarlayan biçimlere dikkat çeken Camper, aile çevresinde yapılan kutlamaların, aile üyelerinin kayda alınmasının ve ailece yapılan seyahatlerin birer tema olarak ön plana çıktığını söyler. Film tarzları üzerine de benzer bir sınıflandırma yapmanın mümkün olduğuna değinen Camper; anlatısal filmlere öykünen biçimler yanında, kamera için ortaya konan performansların, gizli çekimlerin, karşılıklı etkileşime dayanan film biçimlerinin farklı tarzlar olarak öne çıktığını belirtir.

Hane merkezli imge üretimi, farklı disiplinlerden gelen -az sayıda- araştırmacı tarafından incelenmektedir. Genel olarak, aile merkezinde üretilen film, fotoğraf ve videolarını konu alan çalışmaların, teknik ya da estetik kaygılar gütmeyen bu biçimler aracılığıyla kültürel/sosyal görsel dil sistemlerine, bu sistemlerin nasıl işlediğine ve bu medyumların biçimlendikleri kültürel örüntülere odaklandığını görürüz. Hane tarzı imgelem, kendisini belirleyen toplumsal/ kültürel yapılar ve kodlar çerçevesinde oluşup ve biçimlenir. Örneğin, Roland Barthes gibi eleştirmenlere göre, aile fotoğraflarındaki hatalar, bozulmalar, rastlantısallıklar gibi yapısal örnekler, psikolojideki söz düşümleri (lapsus) gibi, daha geniş bilinçdışı süreçlerin ve sanatsal yaratımların basit dışavurumlarıdır.[100]

Bu kültürel pratiklerin üretim süreçlerindeki naiflik, araştırmacılar için bir çıkış noktası olmuştur. Richard Chalfen örneğinde görüldüğü gibi, kültürü temel alan çalışmalarda doğrudan tanıklıklarla desteklenen fotoğraflar/filmler/

---

[99] Fred Camper, Some Notes on the Home Movie. *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14. 1986

[100] Patricia Zimmermann, . "The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art." Journal of Film and Video, 7(6 2), 63–85. 1986

videolar, belirli bir kültürü oluşturan bireylerle toplumsal kurallar arasında yer alan kültürel anlam için bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Hane tarzı görsel iletişim bir çalışma-dışı zaman etkinliği olarak değerlendirilir ve bireylerin gündelik yaşamlarıyla ilişkilendirilir. Antropolojik açıdan aile filmlerinde anlam, kişiler arası iletişim süreçleri ve toplumsal bağlamların ilişkisinden doğar; aile filmleri farklı bağlamlarda, farklı kullanım biçimlerine bağlı olarak, anlamlandırılırlar.

Amatör filmin 20.yy'da iletişim alanında görülen merkezi çatışmaların kesişim noktasında yer aldığına dikkat çeken Patricia Zimmermann ise, çalışmalarıyla hane tarzı görsel iletişimin farklı bir boyutuna dikkat çekmektedir; egemen ideolojinin tahakkümü altında, tüketim ideolojisi ile biçimlenen amatör film, -ütopik de olsa- potansiyel olarak direniş ve umudu da beraberinde getirir. Amatör sinema tartışmalarını , kitle iletişimde özgürlük sorununu tartışmalarıyla ilişkilendiren Zimmerman, bu sinema biçimleri üzerine çalışabilmenin mümkün olması için geleneksel ticari sinema tarihinin ters yüz edilmesi gerektiğini savunur. Profesyonel film tarihince marjinalize edilip ilkel uygulamalar olarak etiketlenen amatör sinema pratikleri, ancak egemen sinema tarihine karşı bir konumla incelenebilir. Zimmermann, okuyucularını kültürel üretim süreçlerinde bireylerin özel alanlarında gerçekleşen bu üretim biçimine daha dikkatli bakmayı çağırır.

80'lerin ortasından itibaren videonun filmin yerini aldığını gözlemleriz. James M. Moran, çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşen bu dönüşümün kuramcılar arasında bir tür nostaljiye yol açtığını ileri sürer: Hane merkezli kullanımda videonun filmin yerini alması, başta zararsız bir gelişme olarak kabul edilse de, kuramcılar arasında filmi savunan bir kesim, video kullanımını üretim/ tükemini biçimlerinin basitleşmesi sonucu sanatsallığın tamamen ortadan kalkması ile ilişkilendirir ve videoya geçişi bir bozulma olarak niteler.[101] Camper ve benzeri kuramcılar açısından, "eski güzel günler" yerlerini videonun

[101] James M.Moran, There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press, 2002

sıradanlığına ve şimdiki zaman'a terk etmişlerdir: Fred Camper, aile filmlerini bir halk sanatı (folk-art) olarak kabul eder. Birbirleriyle birçok ortak özellik paylaşsalar da aile filmleriyle aile videolarını karıştırmamak gerektiğinin altını çizer; filmin videodan en büyük farkı teknolojinin yol açtığı sınırlamalardır. Çoğu amatör film kamerasında, bir kutu filmin süresi 3 dakika civarındadır. Bu zaman sınırlaması, bir anlatı yapısını zorunlu kılarken, video kullanıcıları film kullanıcıları kadar seçici olmak zorunda kalmamışlardır.[102] Aile filmleri video'nun etkisi altında yok olmaya mahkum bir halk sanatı olarak gören Camper, her şeyden önce bu filmlerin kurtarılması gerektiğini, aile filmleri için arşivler kurulması gerekliliğinin aciliyetini savunur. Ona göre, bu önemli sinemasal miras, videoya aktarılarak araştırmacıların kullanımına açılmalıdır.

Colette Sluys'un da belirttiği gibi, videonun ortaya çıkmasıyla, sanatsal kullanım pelikülde kalırken, avangartların ve ev kullanıcılarının asıl formatı olarak video, filmin yerini alır.[103] Video teknolojisinin kompakt yapısı sadece kamera kullanımının kolaylığından kaynaklanmamaktadır: Video teknolojisi ile çekilen görüntülerin, pelikülün tersine, herhangi bir aile dışı müdahaleye gerek kalmadan, doğrudan evdeki televizyonla izlenebilmesi mümkün olmuştur. Bu noktada, laboratuvar ve projeksiyon süreçlerinin ortadan kalkmasıyla ve video teknolojisinin getirdiği yeni üretim-tüketim biçimleriyle, aile videolarının hane tarzı görsel iletişimi dönüştürdüğünü ileri sürebiliriz.

Tezimizin ilk bölümünü oluşturan *Majör Kuramdan Minör Kurama: Amatör Sinema* başlığı altında; sinemasal biçimlerde majör-minör ayrımına daha önce değinmiştik. Tarafımızca 'minör sinema biçimlerinden birisi' olarak nitelendirilen aile filmleri konusunda geliştirilen kuramsal yaklaşımlara yer verilen izleyen bölümlerde, *Hane Tarzı İletişim* kavramını geliştiren Richard Chalfen'ın, bu kavramı ideolojik bağlamda değerlendiren Patricia

---

[102] Fred Camper, Some Notes on the Home Movie. *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14. 1986

[103] Colette Sluys, Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinéma in De l'imagerie populaire contemporaine. *Archives*, (3), 1983 291-302.

Zimmermann'ın ve videonun filmin yerini almasının hane tarzı iletişimi nasıl etkilediğini inceleyen çağdaş kuramcıların yaklaşımlarına değinilmektedir.

1.2.1 Kültürel Yaklaşım: Richard Chalfen

Aile filmlerinin kültürel bağlamda nasıl ele alındığını incelemeden önce bazı temel kavramların açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Etnografi, etnoloji ve antropoloji terimlerinin akademik veya popüler literatürdeki kullanımlarının okuyucuları yanlış yönlendirebileceğine değinen Augé ve Colleyn; 'etnografi'nin 19.yy'ın sonunda ortaya çıktığını belirtirler ve terimin 'ilkel' olarak adlandırılan insanların alışkanlıkları ve geleneklerini tarif etmek için kullanıldığına işaret ederler. Bu dönemde, 'etnoloji' ise etnografi aracılığıyla üretilen ansiklopedik bilgi için kullanılan bir terim olmuştur, bir anlamda sosyolojinin 'ilkel' toplumları inceleyen dalı olarak değerlendirilmiştir. Aynı dönemde 'antropoloji' başlığı altında ise, insanlığı fiziksel ve biyolojik olarak sınıflandırma çabasının hakim olduğunu görürüz. 19. yy'ın sonunda, etnografi ve etnoloji aracılığıyla elde edilen bilgilerin karşılaştırmalı çalışması olarak ortaya çıkan 'kültürel antropoloji' ise, aynı zamanda bilimsel verinin toplanması ve sistematik bir biçimde analiz edilmesini kapsamaktadır. 1950'lerde Claude Lévi -Strauss'un 'antropoloji' terimini tek başına, başında kültür vurgusu yapmadan kullanarak antropolojiyi kültürü bütünsel olarak ele alan bir disiplin olarak tanımlamasıyla, etnoloji teriminin bütünüyle ortadan kalmasa da, büyük ölçüde değerini yitirdiğine değinen Augé ve Colleyn, antropolojinin sürekli değişim içinde olan bir bilim olduğunun altını çizerler.[104]

Antropolog, bir araya getirdiği çeşitli malzemelerle, farklı insan topluluklarının kendileri ve bu dünyada sergiledikleri yaşam biçimleri hakkında neler düşündüklerini anlamaya çalışır. Antropoloğun giriştiği bu iş pek kolay

[104] Marc Augé; Jean-Paul Colleyn,.The World of the Anthropologist. (Çev. John Hove), Berg Publishers. 2006 s.7-8.

değildir; verilerin elde edilebilmesi için toplanacak malzemenin çeşitliliği yanında; insanların kendilerini ifade etmek için sürekli olarak farklı yollar geliştirdikleri de göz ardı edilmemelidir. Bu şekilde, antropoloğun kullandığı kaynakların da değişiklik göstermesi söz konusudur; yüz yüze görüşmeler, yazılı metinler gibi,insanların dünya görüşlerini yansıtan görsel ürünler de (resim, fotoğraf, film, video) antropoloğun kullandığı temel kaynaklar arasındadır. Gelişen teknolojinin bir sonucu olarak,görsel işitsel kaynakların çeşitlenmesi ve farklı biçimler alması söz konusu olmuştur: Modern toplumu belirleyen temel özelliklerden birisi de, kişiler arası ve kitle iletişiminin çeşitliliği içinde, farklı kodların ve tarzların ortaya çıkmasıdır. Modern toplumda görülen bütün bu görsel-işitsel sembolik yorumlamalar, antropoloğun kaynakları arasında yer alırlar.

Aile filmi, hane tarzı iletişimde gözlemlenen çeşitli farklı biçimlerle bazı ortak özellikler taşır. Bu biçimlere örnek olarak günlükleri, hatıra defterlerini, gezi defterlerini, fotoğraf albümleri, saydam koleksiyonlarını sayabiliriz. Chalfen, 'dile gelen her ifadenin aynı zamanda bir bildirim ve buyruğu içermesi' nosyonun bütün sembolik formlar için geçerli olduğunu düşünür. Yorumlama ve kullanımda, her biçimin kendi kültürel kurallarını getirdiğine dikkat çeken Chalfen, örnek olarak günlük ve aile filmini karşılaştırır: Kullanımı bir tek bireyle sınırlanan günlük kişiye özel bir biçimdir. Bu bağlamda, aile filmi de "özel" bir belge olmakla beraber, günlük kadar da kişiye-özel değildir.[105]

Richard Chalfen, 1987'de yayımlanan kitabı *'Snapsots Versions of Life'*[106]ın önsözünde,araştırmalarının temelinde amatör fotoğraf/film/video yapım süreçlerini incelemesine ilişkin bir dizi sorunun yer aldığını söyler. Hane tarzı imgelem *(home mode imagery)* çerçevesinde beliren bu soruları; (1) Kullanıcıların görsel sembolik evrenle ilişkileri; (2) Hane tarzı görsel iletişimin kültürel

[105] Richard Chalfen, "The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation", Journal of Film and Video, 38(2),1986, s102–110.

[106] Richard Chalfen, Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press, 1987

bağlamları ve bu bağlamların nasıl oluştuğu; (3) Hane tarzı görsel iletişimde anlam süreçleri; (4) Hane tarzı görsel iletişimin kitle tarzı görsel iletişimle ilişkileri başlıkları altında değerlendirmek mümkündür.

Yukarıda da görüldüğü gibi, Chalfen'ın yaklaşımı, kendisinin geliştirdiği *Hane Tarzı İletişim* kavramı çevresinde biçimlenmektedir. Kavramı, aile merkezinde gerçekleşen amatör görüntü üretim/tüketiminin kültürel boyutunu açıklayabilmek için geliştiren Chalfen'a göre, hane tazı iletişim, ev merkezinde gerçekleşen, kişilerarası/ grup iletişimin bir biçimidir. Bu kavramsallaştırmanın temelini öğrencisi olduğu Sol Worth 'a dayandıran Chafen, Worth'un iletişimi "belirli bağlamlarda, simgelerin üretilmesini, iletilmesini, alımlanmasını ve anlamlandırılmasını içeren bir kültürel süreç"[107] olarak tanımlamasından yola çıkarak, hane tarzı görsel iletişim aracılığıyla mesajın nasıl oluşturulduğunu, iletildiğini, alımlandığını ve anlam kazandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Chalfen'ın özgünlüğü, hane tarzı sembolik formları toplumsal iletişim süreçleri üzerinden tanımlamasından kaynaklanır. Ev-içi'nin mahremiyetinde gerçekleşen bu iletişim biçimleri, kitle tarzı iletişim biçimlerinden farklılıklar göstermektedir: Kitle iletişiminde geniş ve heterojen topluluklar için kullanılan kamusal sembol sistemlerinde kullanılan mesajların nitelikleri kişiler arası iletişimde kullanılan mesajlardan farklıdır. Chalfen'ın ortaya koyduğu hane tarzı iletişim, görsellikle sınırlı değildir: Kültürel bağlam ve kulanım değerine bağlı olarak, yazı, resim, fotoğraf, film ve video kitle iletişimde yer alabilecekleri gibi, hane tarzı iletişimde de yer alabilirler; Chalfen ise hane tazı iletişimin görsellik boyutunu inceler. Bu doğrultuda, sinemalarda, televizyonda kanallarında, gösterilen sinema filmleri kamusal tarza örnek oluştururken, aile filmleri/videoları, fotoğraf albümleri, hane tarzına örnek oluştururlar. Hane tarzı iletişim, ev içinin mahremiyetinde yer alır ve büyük ölçüde kişiselliğe dayanır.

"İnsanlar fotoğraf çekerken, bu fotoğraflarda yer alırken, kendi

---

[107] Sol Worth, "Pictures Can't Say Ain't" Studying Visual Communication, Larry Gross(ed). Philedelphia, University of Pennysylvania Press,1981, s.165

fotoğraflarına bakarken ne yaparlar; neyi nasıl yapacaklarını nereden bilirler?"[108] Kitabının önsözünde, hane tarzı görsel iletişimi tanımlarken her aşamada yukarıdaki soruya cevap aradığını belirten Chalfen; amatörler tarafından üretilen imgelerin görsel iletişim çerçevesinde kültürel bağlamda ne tür işlevler yüklendiğini de araştırmaktadır. Bu doğrultuda, Amerikan toplumunda aile filmlerinin toplumsal olarak nasıl biçimlendirildiğini ve bu filmlerin kültürel değerlerini incelemeyi amaçlayan Chalfen, ilk aşamada, görüntüsel (pictorial) iletişimin bir türü olan aile filmlerini belirleyen toplumsal normlara değinir. Bu doğrultuda, ilk olarak aile filmleri konusunda piyasada bulunan rehber kitapları ele alan Chalfen, verdikleri doğrudan pratik bilgiler yanında, kullanıcıya sundukları ideallerle de öğretici olmayı amaçlayan bu rehberlerde sunulan doğrudan ve dolaylı normları içerik analizi yöntemiyle inceler. Yürüttüğü saha çalışmasından elde ettiği bilgileri içerik analizi sonuçlarıyla karşılaştırıldığında ise, rehber kitaplarda idealize edilen film yapım biçimleriyle, pratik uygulamaların çok farklı olduğu sonucuna ulaşır. Sonuç olarak, Richard Chalfen, rehber kitapların aile film pratiklerini tanımlamadığı yargısına varır.

Chalfen, fotoğrafın toplumda yaygın kullanımına bağlı olarak fotoğraf çekmenin doğallığına değinir: çoğu zaman "kendiliğinden" *(spontaneously)* geliştiği düşünülen ve toplumunun geniş kesiminde doğal kabul edilen bu kültürel pratiği anlayabilmek için, pratiği çevreleyen örüntüleri *(pattern)* inceler. Hane tarzı görsel iletişimi açıklamak için *Kodak Kültürü* kavramını ortaya koyar: Kodak Kültürü, hane tarzı görüntüsel *(pictorial)* iletişim çerçevesinde; bireyin bu pratiği gerçekleştirebilmek için öğrenmesi, bilmesi ve kullanması gereken her şeyi içerir. Kodak kültürü, bilinçdışı ya da enformel yollarla edinilen fikir, değer ve bilgilerin bir topluluk tarafından nasıl uzlaşıldığını ifade eder. Chalfen'ın bir başka kavramı da Polaroid İnsanlar'dır *(Polaroid People)* . Chalfen, hane tarzı görsel iletişim biçimlerinde düzenli olarak yer alan insan mekân ve olguları inceleyen bir çevresel topografi olarak tanımlar.

---

[108] Richard Chalfen, . Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press. 1987, s.1.

Yaklaşımının felsefi temellerini sembolik formlar (Cassirer), sembolik dönüşümler (Langer), sembolik dünyalar ve dünya görüşleri (Goodman) ve sembolik çevreler'e (Worth) dayandıran Chalfen, iletişime etnografik bir bakış açısı ile yaklaşan Dell Hymes, Erwing Goffman ve Sol Worth'un gündelik yaşam üzerine etnografik yaklaşımlarını izler. Görsel kültürün etnografik yöntemle incelenmesinin temellerini oluşturan bu kuramcılar ve yaklaşımlarına , tezimizin ikinci bülümünde ayrıntılı olarak yer verilecektir. Yine de, bu noktada, Chalfen'ın hane tarzı görsel iletişime nasıl bir kuramsal çerçeve belirlediğine anlayabilmek için Dell Hymes'ın "konuşmanın etnografisi" ne değinmek gerekir:

İletişimi incelemek için etnografik bir yaklaşım öneren Hymes, dört ana soru ortaya koyar:

1. *İletişimsel olaylar ve bu olayların toplumdaki karşılıkları nelerdir?*
2. *İletişimsel olayların birbirleriyle ilişkisi nedir?*
3. *İletişimsel olaylar hangi koşullarda yer alırlar, genel ve özel durumlarda potansiyelleri nedir?*
4. *İletişimsel olaylar nasıl işler?*

Dell Hymes'in iletişimsel olay tanımından yola çıkaran Chalfen, yaklaşımının kuramsal çerçevesini bir şekille anlatır:[109]

[109] Richard Chalfen, . Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press. 1987, s.18-19

	Bileşenler				
Planlama	Katılımcılar	Mekânlar	Konular	Mesaj/Biçim	Kod
Çekim (Kamera Önü)					
Çekim (Kamera Arkası)					
Kurgu					
Gösterim					

Şekil 1.1 Richard Chalfen'ın Hane Tarzı Görsel İletişim Yaklaşımı Kuramsal Çerçevesi

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi, hane tarzı görsel iletişim çerçevesinde beş "iletişimsel olay" belirlenmiştir, buna göre:

(1) Planlama: Hane tarzı görsel iletişimin bu aşamasında nasıl bir örgütlenme ve işbirliği gerçekleştirildiği incelenir.Planlama başlığı altında, imge üretimininin ilk aşamasında gerçekleşen karar süreçleri; film/fotoğraf/videonun çekimi öncesinde ne gibi hazırlıkların yapıldığı; kimin hangi imgeyi nasıl çekeceğine nasıl karar verildiği ve tekniğin bu aşamada nasıl bir rol üstlendiği incelenir.

(2, 3) Çekim: Chalfen, çekim sürecini kamera önü ve kamera arkası olarak iki ayrı başlıkta yer verir. Çekim aşamasında, bireylerin hangi koşullarda ne amaçla kamera önünde yer aldıkları; kamera önünde yer alma konusunda nasıl davranış biçimlerinin öngördüğü; kamera önünde nasıl düzenlemeler yapıldığını incelenir. Kameranın nasıl kullanıldığı ve kamera aracılığıyla yapılan müdahaleler ise kamera arkası çekim aşamasında ele alınır. Bu iki başlık altında, kameranın nasıl, nerede, ne zaman ve hangi amaçla kullanıldığı; kamerayı kimin kullandığı; nasıl bir "yönetmenlik" sergilendiği; "başarılı" bir imge üretmek için gereken sorumluluğun ne olduğu ve kamera arkasında duran kişi/ler/in davranışsal bir rutin sergileyip sergilemedikleri incelenmektedir.

(4) Kurgu: Çekimden sonra imgelere yapılan müdahaleler ve imgelerin nasıl düzenlendiğini kurgu aşamasında incelenir. Çekimle gösterim arasında gerçekleşen bütün müdahaleler bu aşamada yer alır. Bu noktada, kurgu'yu film/ videoda gerçekleştirilen montaj işlemiyle karıştırmamak gerekir;bu anlamda montaj, kurgu aşamasında yer almakla beraber; Chalfen'ın bağlamında, kurgu durağan görüntülere de uygulanmaktadır; kurgu aşaması fotoğrafın çerçevesinin düzenlenmesi, arkalarına tarihler/notlar düşülmesi, renklendirilmesi gibi birçok manipülasyonu da içerir.

(5) Gösterim: Gösterim başlığı, fotoğraf, film ya da video biçimlerinde izlemeyi içeren bütün davranışları içerir. Toplu/bireysel izleme koşullarının nasıl düzenlendiği, hane tarzı görsel ürünlerin hangi koşullarda nasıl muhafaza edildiği, izleme etkinliklerinin nasıl düzenlendiği bu başlık atında incelenir.

Chalfen, yukarıda özetlediğimiz beş iletişimsel olay yanında, beş de bileşen belirler:

(1) Katılımcılar: Hane tarzı iletişim bağlamında, herhangi bir aşamada, etkinliğe kimin hangi koşullar altında katıldığını inceler. Hane tarzı görsel iletişim biçimlerinde görüntüde yer alan bireyler yanında, bu görüntülerin

izleyicisi olan bireyler de katılımcı olarak nitelenir. Chalfen, her iletişimsel olayda katılımcıların kimlerden oluştuğuna özellikle dikkat edilmesi gerektiğini savunur; görüntüleri üretenler kameralar, fotoğraf makinaları, lensler,vs değildir; görüntüleri insanlar üretir. Her iletişimsel olayda, iletişimin başarılı olup olmadığına karar verenler, katılımcılardır.

(2)Konu: Bu başlıkta gerçekleşen etkinliğin bağlamının ne olduğu, imgenin konusu, hangi temaların işlendiği incelenir. Chalfen, hane tarzı iletişim örüntülerinde bazı konuların daha yüksek ya da alçak frekanslarda gözlemlendiğine değinir; bazı aktivitelere sıklıkla yer verildiği gibi, bazı aktivitelere de daha az –ya da hiç- yer verilmemesinden yola çıkarak, aile filmleri ve fotoğraflarının ailede nasıl seçimler yapıldığı konusunda fikir verebileceğini savunur.

(3) Mekânlar: İlgili etkinliklerin zamansal-mekânsal ilişkileri bu başlık altında incelenir. Hane tarzı imgelerin üretildiği ve gösterime sunulduğu mekânların ayrı ayrı ele alınması gerektiğini savunan Chalfen, bu bağlamda kamusal mekânlarla özel mekânlar arasındaki ayrımları tekrar ele almak gerektiğine değinir: aile tarzı imge üretiminde tercih edilen kamusal/özel mekânlar yanında, kamusal ya da özel, göz ardı edilen mekânlar da söz konusudur.

(4) Mesaj biçimi: Bu başlıkta fiziksel biçim incelenmektedir. Örneğin mesaj biçimi, fotoğraf, mezuniyet fotoğrafı, vesikalık fotoğraf olabileceği gibi, film ve video da ayrı mesaj biçimleri içerirler. Bu başlıkta amaç, her mesaj biçiminin nasıl oluştuğu ve diğer bileşenlerle nasıl bir ilişki içinde olduğunu incelemektir. Mesaj biçimi, gösterim biçimlerini de doğrudan etkilemektedir. Mesaj biçimlerinin değerlendirilmesinde bağlamın belirleyici olduğunu söyleyen Chalfen, aynı mesaj biçimlerinin sık sık farklı bağlamlarda yer alamasına dikkat çeker. Örnek olarak, aile fotoğrafları, bir aile albümünde yer aldıkları gibi, gazetelerde, reklamlarda, sanatsal ya da ticari farklı bağlamlarda da yer alabilirler.

(5) Kod: Son olarak, kod başlığında, belirli bir mesaj biçiminin üretimi, düzenlemesi ve sunumunu içeren kurallar incelenir. Alışkanlıklar, uzlaşımlar ve imgenin son olarak büründüğü biçimi belirleyen açık/örtük bütün rutin davranışlar bu başlıkta incelenir. Örnek olarak, amatör film dergilerinde yer alan makalelerde filmlerin nasıl üretilmesi gerektiğiyle ilgili söylemler, aile bireylerinin kendilerinin bir filmin nasıl olması gerektiği konusuındaki düşünceleri ve sonuçta, bu söylemler ve ailenin öngördüğü biçimler arasında, imge üretimi süreçlerinde –gerçekten- neler yapıldığı kodlarla ilişkilidir.[110]

Media Myopia and Genre-Centrism,[111] Chalfen'ın yukarıda tarif edilen yaklaşımlarını genel hatlarıyla özetleyebileceğimiz bir makaledir. Yaptığı metinsel incelemeleri saha çalışması bulgularıyla karşılaştıran Chalfen, sunulan idealler ve pratik kullanım biçimlerini bir tartışma içine yerleştirir. Makalede rehber kitapların söylemine bir örnek olarak, "How to Make Exciting Home Movies and Stop Boring Your Friends" *(Arkadaşlarınızı Sıkıntıdan Kurtarın: Daha Heyecanlı Aile Filmleri Üretmenin Yolları*) başlıklı rehber kitaptan 13 temel başlık belirlemiştir:

" Aile filmlerinin en önemli sorunu (1)...bu filmlerin bir mesaj içermemeleridir (2). Burada ticari ya da 'toplumsal önem arz eden'(3) bir mesajdan bahsetmiyoruz: Bu filmlerde hiçbir mesaj yoktur (4). Bir öykü ya da basit bir fıkra gibi; "Buraya bakın, ne harika bir tatil yaptık!" da bir mesajdır: " Bir çiçek böyle büyür!" pekâlâ bir mesaj olabilir(5). Aile filmlerinde niyet edilmiş bir mesaj varsa bile, bu mesaja filmin kendisinde rastlayamayız(7).

Bu filmlerin başarısız olmalarının temel sebebi, profesyonellerin mesleki

---

[110] Richard Chalfen, . Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press. 1987, s.20-50

[111] Richard Chalfen, "Media Myopia and Genre-Centrism: The Case of Home Movies". *Journal of film and Video*, *38*, 1986, s.58-62.

bir doğallıkla uyguladıkları mesaj-oluşturma biçimlerinin görmezden gelinmesidir (8). Bu filmlerde birçok şey yer alabilir, ancak özelde hiçbir şey gerçekleşmez (9). Kamera önünde gerçekleşenler, izleyicilerin hiçbir şekilde konuya dahil olamayacakları bir biçimde sunulur (10). Bu filmler izleyicide merak uyandırmaz, komik değillerdir(11). Farklı bir bakış açıları yoktur(12), izleyici defalarca aynı şekilde gördüğü olayları tekrar tekrar izlemek durumunda bırakılır(13).”

Chalfen, bu metinde aile filminin zıt-kimliği tanıtıldığını savunur. Buna göre (1) Metinde geçen ‘sorun’ *tür-merkezci* (genre-centrisist) bir tanımlamadır ve bütünüyle bağlam dışıdır. Aile filmleri uygulamaları açısından ‘sorun’, aile içi bir aktivite olan film yapımını engelleyebilecek filmin bitmesi, flaşın çalışmaması, projektör lambasının çalışmaması gibi pratik sorunlardan ibarettir. (2) Kamera aracılığıyla üretilmiş olan görüntülerin temelde sembolik formlar olduğu kabul edilirse, hane tarzı imge üretiminin herhangi bir mesaj içermediğini savunmak mümkün değildir. Bu bağlamda ‘mesaj’, insan yaratıcılığının; sembolik formlar aracılığıyla kültürel yaşamlar sürebilme ihtiyacımızın bir ürünüdür. Semboller kullanılarak oluşturulan mesajlar, bu sembollerin çözümlenmesi ve yorumlanmasıyla yeniden anlamlandırılırlar. Uygulama ve çevresel etkileşim çerçevesinde anlam kazanan mesajların oluşumu ve anlamlandırılma süreçleri ancak çok katmanlı seçim ve karar süreçleri ile incelenebilir.(3) ve (4) İletişim kuramında ‘mesaj’ın anlamı ticari ya da didaktik kullanımların biçimleriyle sınırlı olmadığı gibi, anlatı biçimlerine ya da toplumsal öneme indirgenemez. Bu noktada, mesaj’ın iletişim kuramında nasıl ele alındığının incelenmesi gerekir.

(5) Görüntüsel iletişimin toplumsal sürecinin metinsel olarak ele alınması,üst- mesajlar üzerinde çalışıyor olmak demektir.. Bu durumda, hane tarzı etkinliklere katılım ve bu etkinliklerde geçerli olan iletişim örüntüleri öne çıkmaktadır. Aile filmleri sadece kamera merkezli etkinlikler değildir; aile bireylerinin bilinçli/bilinçdışı niyet süreçleriyle görselliğe bir anlam atfetmeleridir. Bu durumda görselliğe geçmişin canlandırılmasında, bazı insanların

hatırlanmasında, belli bir dünya görüşünün oluşturulmasında etkili işlevler yüklenmektedir. (6) İletişimsel/Kültürel bir bakış açısıyla, belirli bir niyet doğrultusunda üretilmeyen mesajlar da, bir niyet doğrultusunda üretilen mesajlar kadar önemlidir. Kültürel anlam, büyük ölçüde bu tür mesajlar üzerinden aktarılmaktadır. Bu noktada, bireylerin sorgulamadan, sebebini bilmeden yaptıkları davranışların özellikle dikkate alınması gerekmektedir. (7) Bu filmleri çevreleyen mesajlar, filmlerin kendisinden çok, aile içindeki bireyler arası iletişimde yer alırlar. Bu sebeple, tek tek filmleri ele almaktan öte, filmlerin oluştuğu sosyal çevre dinamiklerinin dikkate alınması gerekir. (8) Bu filmler 'başarısız' iseler, bu derecede yaygın olarak kullanılmaları nasıl açıklanabilir? Bu filmler aileler için neden bu kadar önemlidir; bu görselleri -bazı durumlarda nesiller boyunca- muhafaza etmelerinin sebebi nedir? Bu görsellerin eskidikçe daha değerli hale gelmesi nasıl açıklanabilir? Doğru değerlendirme koşulları ile incelendiğinde, aile filmlerinin birçok insan için yaşamları boyunca karşılaştıkları en 'başarılı' imgelemi oluşturduğu söylenebilir. (9) Chalfen, aile filmlerinde hiçbir şey gerçekleşmediğinin söylenmesine karşı çıkar: "Hiç bir şey" ya da "bir şey" ler , izleyici ve bağlam gibi kültürel olgulara göre değişebilecek değerlendirmelerdir. Bir yabancı için anlamsız olabilecek film, üretildiği hane kipi içinde anlam kazanır.Aile bireyleri, bu boşlukları doldururlar, hangi boşluğun hangi anı ile doldurulacağı aile içinde bilinir. Aile filmleri hane kipi dışında anlamlarını yitirirler. (10) Filmi izleme ve duygusal olarak izlenen filme dahil olma süreçleri örnek metinde ifade edildiğinden çok daha karmaşıktır. Film deneyimleri bağlamlara göre değişir; farklı izleme koşullarında, farklı duygulanımlar söz konusu olur. Hane kipi içinde, filmleri izleyen aile bireylerinin etkin bir biçimde filme dahil olduklarını, görüntülerle etkileşime girip kendi aralarında konuştuklarını, güldüklerini, ağladıklarını görebiliriz. Aile filmlerinin aile bireylerince izlenmesi benzerine az rastlanabilecek bir aktif-süreçtir. (11) Bu filmlerde ticari filmlerde görüldüğü anlamda bir "gerilim" ya da "komedi" den bahsetmek mümkün değildir. Benzeri anlatısal unsurlar çoğu zaman filmin kendisinde yer almazlar, bu unsurların izleme etkinliği sırasında aile bireyleri

tarafından oluşturulduğunu gözlemleyebiliriz. Filmde görülen bir davranışın sembolik boyutunu bilen aile bireyleri için çok komik olan bir film, yabancılar için anlamsızdır. (12) ve (13) Bu son iki nokta, aile filmlerinin aslında niye bu kadar başarılı olduğunu anlatmaktadır. Aile üzerine yapılan birçok araştırmada imgelemin devamlılığı üzerine yoğunlaşıldığına dikkat çeken Chalfen, bu araştırmalarda öne çıkan özelliğin; imgelemin devamlılığı bağlamında, önemli olanın varolan bilginin tekrar gözden geçirilmesi ve doyumun bu şekilde gerçekleşmesi olduğunu belirtir. Aile bireyleri, gündelik yaşama dair bir bakış açısını tekrar izlerler. Bu tekrar izleme etkinliğinin ardında yatan, bir çeşit güven duygusu ve daha önce yaşanmış olanları tekrar görebilmenin yaşattığı zevktir. Bir başka deyişle, aile bireyleri bu filmleri izleyerek kendi kültürel perspektiflerini, kimliklerini ve aidiyetlerini metaforik olarak onurlandırırlar.

Kültürel Yaklaşım: Richard Chalfen başlıklı bu alt bölümde, Hane Tarzı Görsel İletişim kavramını ortay koyan Richard Chalfen'ın yaklaşımını genel hatlarıyla özetlemeye çalıştık. Yukarıda da görüldüğü gibi, Chalfen'ın yaklaşımının temeli, aile merkezinde gerçekleşen kişiler arası iletişimsel olaylara dayanmaktadır. Chalfen'ın aile filmi değerlendirmelerinin, kendisinin de öğrencisi olduğu Sol Worth'ün iletişim modeline göre biçimlendiği görürüz. Chalfen'ın aile imgelemi, büyük ölçüde Sol Worth'un geliştirdiği 'Biyodokümanter' (*biodocumentary*) kavramına dayanmaktadır. Bu noktada, Worth ve Chalfen'da görülen yaklaşım biçimlerinin sadece aile filmleri konusunda değil, özellikle daha önce değindiğimiz erken dönem sinemasının anlaşılmasında da çok değerli olduğunu savunuyoruz. Günümüz görsel kültür çalışmalarında da çok önemli bir yer tutan Sol Worth'un görsel iletişim antropolojisi yaklaşımına tezimizin ikinci bölümünde ayrıntılı olarak yer verilmektedir. Bu noktada, bir alt başlıkta ise, aile filmlerini ideolojik bağlamda ele alan Patricia Zimmermann'ın yaklaşımı özetlenecektir.

1.2.2 İdeoloji: Patricia Zimmermann

Amatör sinema, 20. yy'da iletişim alanında görülen bazı merkezi çatışmaların kesişim noktasında yer almaktadır. Bu bağlamda, aile filmlerini; kamusal alan-özel alan, çalışma zamanı- çalışma dışı zaman, profesyonellik-amatörlük başta olmak üzere, bir dizi ikili çerçevesinde ele alan Patricia Zimmermann, bu yapıları diyalektik ilişki içinde değerlendirir ve bu çerçevede, aile filmlerini tarihsel, ekonomik bağlamları ile ele alır. 1995 yılında yayımlanan ve bu tarihten önce yazdığı birçok makaleyi de içeren *Reel Families:A Social History of Amateur Film*[112]başlıklı kitabında, amatör sinemanın toplumsal tarihini sunan Zimmermann, amatör sinema ile aile filmleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktadır. Kitabında amatör film yapımının bir aile içi etkinliğe nasıl dönüştürüldüğünü anlatan Zimmermann'ın, Chalfen'dan farklı olarak, filmlerin kendisine değil, filmleri çevreleyen söylemlere odaklandığı görülür. Zimmermann, amatör film yapımına ilişkin söylemler aracılığıyla; amatör film piyasasını yönlendiren şirketlerin bu türe atfettiği estetik ve sosyal normların gerçekleştirilmesinin sağlandığını savunur: Sınırları kesin olarak belirlenen ve kullanıcıya bir ideal olarak sunulan bu normlar aracılığıyla, çalışma-dışı zamanın nasıl değerlendirileceği belirlenmekte ve film yapımı becerisi aracılığıyla aile üstünde bir kontrol sağlanmaktadır.

" 'Kamusal alan' kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı kastederiz. (...)bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur "[113] Habermas'ın

---

[112] Patricia Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film.Indiana University Press. 1995

[113] Jürgen Habermas, "Kamusal Alan" (Çev. Meral Özbek), Kamusal Alan,Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları, 2004. s.95.

kamusal alan tanımından yola çıkan Zimmermann, kamusallığın sadece kitlesel medya ile ilişkili olmadığını vurgulayarak, kamusal alanın normatif ve düzenleyici işlevlerine dikkat çeker. Bu bağlamda, bir mahremiyet retoriği ile 'kamusal'ın dışında bırakılan aile yaşamı, esas itibarı ile 'kamusallığın' kurgulandığı alanlardan birisi olarak öne çıkmaktadır. Bu noktada, Zimmermann'ın aile filmlerinini nasıl ele aldığı yansıtabilmek için, yaklaşımının merkezi eksenini oluşturan kamusal - özel alan ilişkisine değinmek gerekmektedir.

Tezimizde, *Amatör Sinemanın Evcilleştirilmesi* başlığı altında, temelde bir amatör sineması olarak nitelenebilecek erken dönem sinemasında yaşanan dönüşümlerle, sinema endüstrisi ile eş zamanlı olarak tanımlanmaya başlayan profesyonel sinemanın, bilimsel/teknolojik stratejilerle özerk bir uzam belirlediğine ve bu anlamda sinemanın evrensel bir özne olarak kabul gördüğüne değinmiştik. Sinemanın kamusal alanla ilişkileri konusunda çok önemli çalışmalar yapmış olan Miriam Hansen de, bahsettiğimiz dönüşüm sürecinde, sinema seyirciliğinin de yeniden kurgulandığına dikkat çeker ve sinemaya evrensel bir dil olarak değer biçilmesi aracılığıyla izleyicinin tüketici olarak nasıl konumlandırıldığını açıklar. Hansen'e göre sinemada evrenselliği, yan anlamlarıyla beraber düşünmek gerekir: 'Evrensel sinema' söylemi aynı zamanda eşitlikçilik, uluslararasılık ve teknolojiye dayalı ilerleme söylemleri üzerinden işlemektedir. Bu 'görsel esperanto", kısa zamanda kitleyi manipüle etmek için kullanılan bir araca dönüştürülür; 'evrensellik' söylemi görünürde eşitlik ve gelişimi çağrıştırmakla beraber, asıl olarak "...çalışan sınıfın davranış ve deneyimlerinin kurumsal olarak baskı altıda tutulmasını maskelemektedir."[114] Sonuç olarak, Amerikan sinemasının hegemonyasının büyük ölçüde bu evrensellik miti ile oluştuğunu vurgulayan Hansen, yaşanan dönüşüm sonucunda, erken dönem sinemasında gözlemlenen heterojen izleyici topluluğunun yerini homojen-bireyci tüketici kitlesine bıraktığını ileri sürer. Bu bağlamda ortaya

[114] Miriam Hansen, Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Harvard University Press. 1991, s.74

çıkan sinema izleyiciliği, aynı zamanda *normatif bir süreçtir*. [115]

Hansen'in normatif bir süreç olarak tanımladığı sinema izleyiciliğinin Adorno'nun Kültür Endüstrisi kavramı ışığında ele alınması açıklayıcı olacaktır. Kültür endüstrisi, yapıtı toplumsal sistemden ayıran mantığı yok etmiştir; sanat yapıtında gözlemlenen bu işlev kaybının sebebini, kendisini standartlaştırma ve seri üretimle gösteren teknolojide değil, teknoloji aracılığıyla kendi içsel yasalarını uygulamakta olan günümüz ekonomik sisteminde aramak gerekir: "Merkezi denetimden kendini biraz olsun kurtarabilecek bir gereksinim zaten bireysel bilincin denetimi tarafından bastırılır. Telefondan radyoya atılan adımlarda roller birbirinden kesin olarak ayrılmıştır." [116] Adorno'ya göre telefon, 'insanların özne rolünü oynamalarına' izin vermiştir, öte yandan radyo ise 'demokratik yoldan herkesi aynı ölçüde dinleyici kılarak' geri bildirimin önüne geçer. Bu yolla, bağımlı hale gelen dinleyiciler, aynı zamanda kendilerini de, kendileri için tanımlanmış olan 'amatör' kategorisi çerçevesinde tanımlarlar. Patricia Zimmermann'ın amatör sinemayı ele alış biçiminde, Adorno'nun 'kötümser' yaklaşımının izlerini görmek mümkündür; ancak Zimmermann'ın kitabının önsözünde yer verdiği Enzensberger gibi, kitle iletişim teknolojilerinin özünde bir çift-yönlü iletişimin imkanının her zaman için var olduğunu, temel bir demokratik hak olarak karşıt görüşlerin de bu teknolojiler aracılığıyla ifade bulabileceğine inandığını söylemek mümkündür.

Enzensberger, medya teknolojilerinin toplumu harekete geçirebileceğini savunur; görüşlerini desteklemek için Adorno gibi, radyoyu örnek gösterir: "Her transistörlü radyo, yapımından kaynaklanan doğası gereği, aynı zamanda bir vericidir; diğer alıcılarla etkileşime geçebilmek için devreyi tersine çevirmek mümkündür."[117] Medya uygulamalarının tümünün çeşitli müdahalelerle

---

[115] Miriam Hansen, Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Harvard University Press. 1991. s.90

[116] Adorno,T.W.,Horkheimer, M. Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Kardoğan, Kabalcı Yay. 2010. s.167.

[117] Hans Magnus Enzensberger, *"Constituents of a Theory of Media"*, Film and Theory: An Anthology. (552-564) Ed. Stamm&Miller.Blackwell Publishers. 2000. s. 553-554.

biçimlendirildiğini vurgulayan Enzersberger'e göre, varolan sorun müdahalenin kendisiyle değil, müdahalenin kimin tarafından gerçekleştirildiğiyle ilişkilidir. Marxist bir kuramcı olan Enzersberger'in devrimci planında, müdahalecilerin bütünüyle ortadan kaldırılması değil, herkesin birer müdahaleciye dönüşmesi öngörülmektedir.

Daha önce kitle iletişimi ve kişiler arası iletişim bağlamında görüşlerine başvurduğumuz Ünsal Oskay, Enzensberger'in 'aktarım kanallarındaki gelişmeye' gereğinden fazla umut bağladığını savunur ve benzeri savlara 'temel nitelikte eleştiriler yöneltmeksizin' katılmanın çok zor olduğunu dile getirir. Oskay'a göre, aktarım kanallarındaki gelişmelerin toplumda bir demokratikleşme sağlayacakları konusundaki bir beklenti, olanaksız olduğu kadar yanıltıcıdır. "Her türlü karşı-kültür yandaşlığının belli bir oranda 'işletme olması' elbette kaçınılmazdır. Sorun bunu dengeleyecek olan örgütlenme, bilinçlenme ve siyasal mücadelenin özgürleştirici biçim ve işleyişini gerçekleştirebilmekte düğümleniyor."[118]

Meral Özbek'in de belirttiği gibi; "Kamusal yaşam üstüne düşünmek, ortak insani yaşamımızın mahiyeti hakkında her yönüyle düşünmek demek(tir)."[119] Daha önce, Michel de Certeau'nun toplumsal yaşamı bir çeşit dilbilgisi olarak değerlendirdiğine, bireylerin ise bu dili konuşarak gerçekleştirdiklerine değinmiştik. Bu doğrultuda, kültürel anlamın bireylerin konuşma edimlerinin oluşturduğu taktik alanda ortaya çıktığına işaret etmiştik. Benzeri biçimde, Meral Özbek de öznelerin toplumsal pratikleri 'yaşantılayarak' algıladıklarına ve bu anlamda tecrübenin anlamlandırma ile doğrudan ilişkisine dikkat çeker: "Anlamlandırma, mevcut toplumsal ilişkileri yeniden üreten ya da dönüştüren pratiğimizin, edim ve eylemlerimizin de kaynağıdır. Böylece tecrübe aslında, toplumsal yapı ve süreçlerle düşünce, duygu, edim ve eylemlerimiz

---

[118] ÜnsalOskay, XIX. Yüzyılda Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri- Kurumsal Bir Yaklaşım, İstanbul Der Yayınları No:114.1993, s.337

[119] Meral Özbek, *"Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe",*Kamusal Alan (s.443-499),Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları,2004. s.444.

arasındaki diyalektik ilişkiyi de kurar."[120] Bu doğrultuda, mahremiyetin kamusallığın karşıtı olmadığını vurgulayan Özbek, Habermas'a gönderme yaparak, kültürün 'mahrem alanda temellenmiş öznellik ve kamusal alandaki özneler arası ilişkileri birbirine bağlayan dolayım' olarak tanımlandığını hatırlatır.

Habermas'ın kamusal alanına eleştirel bir bakış açısı getiren Nancy Frazer ise, Habermas'ın kavramlaştırmasına karşı çıkmamakla beraber, burjuva kamusal alanına rakip olan kamusal alanların da benzer biçimde ele alınması gerektiğini savunur. Frazer, 'kamu' kavramı yanında 'özel' kavramını öne çıkarır: "Eviçi mahremiyet retoriği, kimi meseleleri ve çıkarları kişiselleştirmek ve/veya aileviletirmek yoluyla kamusal tartışmadan dışlamayı hedefler; bu sorunları özel-eviçi veya kişisel-ailevi meseleler olarak tanımlarken onları kamusal-politik mesele ve çıkarlara karşı ayırdetmiş olur."[121]

Frazer'ın özel alanı ele alış biçimi, Zimmermann'ın amatör sinema ve aile filmlerine yaklaşımının anlaşılabilmesi açısından çok önemlidir. Eviçi'nin mahremiyeti ve aileviletirme *(familialism*) Zimmermann için anahtar kavramlardır. Amatör filmin, -özellikle de aile filmlerinin-günümüz akademik çevrelerinde bile çok sınırlı kaynaklar çerçevesinde incelenmekte olduğu gözönüne alındığında; amatör film yapım süreçlerini ekonomi-politik yaklaşım temelinde inceleyen Zimmermann'ın çalışmaları, sadece aile filmleri açısından önemli değildir. Bu çalışmalar, yaşadığımız kültürel çevrenin tanımlanması bağlamında çok önemli bulgular içermektedir.

Yaklaşımını Amerikan toplumunun belirli bir dönemi üzerine kuran Zimmermann, incelediği kullanım kılavuzları, çocuk bakımı ve fotoğrafçılık dergilerinde yayımlanan makaleler ve reklamlarda aile kurumu için yüksek derecede kodlanmış bir pozisyon önerildiğine dikkat çeker. Bu önermeler

---

[120] Meral Özbek, *"Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe",*Kamusal Alan (s.443-499),Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları,2004. s.447

[121] Nancy Frazer, *"Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı", Çev. Meral Özbek, Cemal Balcı,* Kamusal Alan (s.103-132),Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları,2004. s. 126-127

bütünüyle reddedilmese bile, kullanıcılar tarafından büyük ölçüde görmezden gelinmiş ya da uygulanmamıştır. Aileler tarafından kabul görmeyen bu estetik önermeler, aile içi kullanıma yönelik tüketim biçimleri ve teknolojilerini de içerirler. Bu boyutuyla, temelde amatör kullanıcılara yönelik üretilen teknolojilerin, bir takım marjinal gruplar tarafından,kendileri için öngörülen amaçların çok ötesinde kullanım pratiklerine yol açtığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda, Zimmermann, ulaşılabilir medya teknolojisinin diyalektik bir yapıda olduğuna dikkat çeker; bu teknolojiler pazar hareketleri ve tüketici ideolojisi açısından bir tüketim nesnesi olmakla beraber, baskın kültürel pratiklere karşı sınırsız olanaklar yaratarak, marjinal gruplara kamusal medyada seslerini duyurma imkanı da sağlayabilirler. Zimmermann'ın bu konudaki yaklaşımı, yukarıda değindiğimiz Enzensberger'in görüşlerine yakın olmakla beraber, Zimmermann'ın Enzensberger kadar iyimser olduğunu söylemek mümkün değildir. Çoğu kez, Zimmermann'ın bu tarzda bir iyimserliği 'ütopizm' parantezine aldığı söylenebilir.

Amerika Birleşik Devletlerinde aile filmleri teknolojisi ve pazarlaması asıl gelişimini 1950'den sonra yaşamaya başlasa da, amatör film ve aile filmleri tanımlarının toplumsal yapılanmasının 1897'ye kadar geri götürülebileceğine işaret eden Zimmermann, profesyonel ve amatör film yapımları arasındaki ayrımın; ücretli iş, kamusal gösterim olanakları, çalışma-dışı zaman yönetimi ve mahremiyet olguları arasında sürekli yeniden tanımlanan bir sürece dayanmakta olduğunu söyler. 1950'lerden başlayarak, gittikçe belirginleşen amatör ve profesyonel kutuplaşması arasında kalan sınırların ekonomik, estetik, teknolojik, toplumsal ve siyasi yapılanmalar tarafından sürekli yeniden belirlendiğini savunur. Amatör sinemayı belirleyen söylemleri araştırmak amacıyla, dönemin fotoğraf ve aile dergileri yanında, çocuk bakımı ve kadın dergilerini de inceleyen Zimmermann, 50'lerde geniş kitlelere yönelik yayınlarda aile filmleri için önerilen estetik normları belirler. Bu çalışmanın sonucunda, aile filmi tanımının burjuva çekirdek ailesi üzerinden, ağırlıklı olarak tüketim ideolojisi çerçevesinde

yapılmakta olduğunu belirler: Zimmermann;savaş sonrasında yükselen doğum oranları, çalışma-dışı zamanının artması, şehirlerin genişlemesi, tüketim ekonomisinin gelişip, fiyatlandırma politikalarının yeniden düzenlenmesi gibi sosyo-ekonomik gelişmelerin sonucunda, popüler dergilerde yer alan makalelerde daha önceki dönemlerde gözlemlenebilen genel bir amatör film tanımından, daha dar kapsamlı bir tanımlamaya, temelde aile yapısı üzerine kurulan aile filmleri tanımlamasına geçildiği sonucuna ulaşır.[122]

Reel Families: A Social History of Amateur Film'de bazı toplumsal paradigmaların öne çıkarıldığını görürüz; Zimmermann, amatör sinemayı: (1) Savaş Sonrası Ekonomi, (2) Ailevileştirme (Familialism) ve (3) Çocuklar ve Seyahat (4) Anlatısal Devamlılık ve "Doğallık" Düzenlemeleri ve (5) Cinema Verité ve Deneysel Sinema olguları üzerinden , ticari film kodları ve yapıları, avangart hareketler, aile filminin uzlaşımsal sanat ideolojisiyle yaklaşan ve bu ideoloji karşısında duran görünümleri bağlamlarında ele almaktadır.

Zimmermann'ın işaret ettiği gibi, sinema endüstrisindeki standartlaşma, beraberinde amatör film formatlarında da bir standartlaşmayı getirmiştir. 1945'ten sonra 16mm teknolojisi gelişen eğitim ve sanayi film pazarına yönelik olarak yarı-profesyonel bir format olarak kabul edilmiş, ancak II. Dünya Savaşı süresince 16mm film stoğuna erişim büyük ölçüde kısıtlı kalmıştır. Yine de, Zimmermann'ın vurgusu dikkat çekicidir: 35mm'ye oranla daha ucuz bir format olan 16mm teknolojisi sayesinde; " II. Dünya Savaşı, amatörlerle Hollywood profesyonellerini savaş alanlarında bir araya getirmiştir."[123] Amatör film teknolojilerinin askeri kuvvetler tarafından savaş süresince gözetleme, belgeleme ve eğitim amaçlı kullanımı, bu yöndeki teknolojinin daha hızlı gelişmesine yol açmıştır. 1950'lerde ise çekirdek aileye yönelik bir tüketim nesnesi olarak konumlandırılan amatör film teknolojisi, kendi-kendine yap (Do it yourself)

---

[122] Patricia Zimmermann, "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962." *Cinema Journal*, *27*(4), 1988, s.23-44.

[123] Patricia Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film.Indiana University Press. 1995 .s.90

hareketinin de etkisiyle, amatör ve profesyonel film ekipmanının dereceli bir skalada yer almaya başladığını gözlemlenir. Ürünler, bu skala içinde fiyatlandırma politikalarına, teknik özelliklerine ve profesyonel ekipmanı taklit etme derecelerine göre yerlerini alırlar. Çalışma sürelerinin azalması ve tüketime yönelik zamanın artmasıyla, çalışma dışı zamanın profesyonelleştirilerek çalışma zamanın eş-yansıması olarak düzenlendiği bu dönemde, aile ile bir arada gerçekleştirilen etkinliklerin promosyonu yapılır: Çalışma dışı zaman, aileyle geçirilecek zaman olarak yeniden tanımlanır. Aile filmleri,kendisini bu 'bir arada olma ideolojisi' içinde bulmuştur.[124]

*Savaş Sonrası Ekonomi ve Çalışma Dışı Zamanın Düzenlenmesi:*ABD'de savaş süresince yaşanan kıtlık sürecinde toplumda ihtiyaçlar oluşan ihtiyaçları karşılanması ve arz talep dengesini yeniden kurulabilmesi için, savaş sonrası ekonomide büyük genişleme gözlemlenmiştir. II. Dünya Savaşı süresince gelişen otomasyon sürecinin de etkisiyle, üretim kapasitesi büyük ölçüde artmıştır. Bu dönemde, tüketim üzerinde etkili bir manipülasyon söz konusudur; reklamcılar, psikolog ve sosyologların da yardımıyla pazar gereksinimlerini üzerine araştırmalar yapmaya başlarlar. Ekonomide ve sanayide gelişmesiyle artan tüketim kültürüyle, dinlence-eğlence zamana (recreation) yönelik ürünlerde baş döndürücü bir artış yaşanmıştır. Bu dönemde orta sınıf, tüketim kültürünün hedef aldığı birincil odak noktasıdır.

Dinlence-eğlence zamanının genişlemesiyle, boş zamanı idealize ederek çekirdek aileyi hedef alan ideolojik pazar konumlanmasını içeren toplumsal ve kültürel baskıların da arttığı gözlemlenir. 1950'ler toplu seyirliklerin yerini bireysel dinlence-eğlenceye bırakmaya başladığı, bu doğrultuda aile yapısının öneminin dikkat çekici bir biçimde arttığı yıllardır. Artan doğum oranı ve ailece yapılan seyahatlerin artması, aile fotoğraf piyasasında çok önemli bir potansiyel yaratmıştır. 1953 yılında Bussiness Week dergisi, 1952 yılında Amerikalıların

[124] Patricia Zimmermann, "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962." *Cinema Journal*, *27*(4), 1988, s.23-44.

toplu spor gösterilerine 1.5 milyar dolar harcamışken, bireysel eğlencelere 8.4 milyar dolar harcadığını belirtir. Ailenin mahrem alanında gerçekleşen bireysel eğlencelere topluluklarla birlikte geçirilen eğlencelerin yaklaşık 8 katı oranda harcama yapılmıştır.[125] Kamusal alanda gerçekleştirilen toplu aktivitelerde geçirilen çalışma dışı zamanın yeni merkezi, bu dönemden sonra, aile çevresidir.

Ailevileştirme: Hanenin Önemi: Ailevileştirmeyi (Familialism) entegre aile biriminin,çeşitli aktiviteler aracılığıyla toplumsal yapıyla uyumlu hale getirilmesi olarak tanımlayan Zimmermann'a göre ailevileştirme, çekirdek aileyi biçimlendiren örüntülerle (pattern) diğer toplumsal, kültürel ya da estetik oluşumların birbirleriyle bağlantılı olarak nasıl düzenlendikleriyle ilişkilidir.[126] Zimmermann, aileciliği çalışma değerlerinin bireylerin mahrem yaşantılarıyla eşgüdümlü hale dönüştürülmesinde kullanılan bir paravan olarak değerlendirir: Popüler söylemdeki ailevileştirme, çalışma dışı zamanın ve aile bağlarının profesyonelleştirilmesine hizmet eder.

Ekonomik bağlamda, aile çevresinde üretim yapanların yüksek gelir düzeyine sahip eğitimli kesimden oluştuğunu belirten Zimmerman, büyük kentlerde yaşayan bu toplulukların, eğitim televizyonunu televizyondaki hafif eğlencelere tercih ettiklerine işaret eder. Üreticiler, 1950'lerden itibaren kent çevresinde yaşayan daha düşük gelir düzeyine sahip toplulukları -özellikle kadınları- hedef kitle olarak belirlerler: Bell & Howell'ın 1952 yılında yaptığı bir pazar araştırmasına göre, Amerikan ailelerinin %6'sının kamera ekipmanına sahip olduğunu anlaşılmaktadır. Bu oranın düşük olmasının başlıca sebebinin ilgili ekipmanların fiyatlarının yüksekliğine bağlayan Zimmermann, aynı zamanda üretilen teknolojilerin kullanımının belli derecede uzmanlık gerektirmesinin de bu oranda etkili olduğunu söyler: 50'lerin ortasında 8mm kameraların piyasaya sürülmesiyle, film teknolojilerine kitlelerin ulaşımını engelleyen bu iki sebep de büyük ölçüde ortadan kalkmış olur.

---

[125] Patricia Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film.Indiana University Press.1995.s116.

[126] Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film, s.122.

Film teknolojisinin daha ulaşılabilir bir noktaya gelmesiyle Hollywood'un amatör kullanıcı için bir ideal olarak belirdiğini söyleyen Zimmermann, bu idealizasyonun bir yanılsamaya dayandığını belirtir: Hollywood'u oluşturan karmaşık süreçler, farklı uygulama biçimleri, ideolojiler önemli ölçüde indirgenerek işlevsel bir hale dönüştürülmektedir: "Hollywood'u oluşturan sermaye grupları, büyük prodüksiyon stüdyoları, ticari filmlerin yapısı, uzmanlık grupları, ulusal reklam, yıldız sistemi, anlatı biçimleri gibi birçok özellik, bu dergilerde çok daha basit ve birleşik bir ideolojiye indirgeniyordu; herkesin anlayabileceği anlaşılır, eğlenceli öyküler yaratmak"[127]. Amatör film yapımına biçilen bu yeni rolle, amatör film yapımcısının önceki dönemlerde en azından bir potansiyel olarak mevcut olan sanatsal üretiminin önüne geçilmiş oldu. Zanaatkarlık ve bir derecede özgürlük yerini Hollywood'un baskın değerlerine bıraktı. Özellikle erken dönem amatör sinemasında özgü konu seçimi, üslûp, devamlılık, montaj, izleyici ile kurulan ilişki, estetik anlamdaki çeşitlilik alanlarındaki özgürlükler bu dönemde yerini iş üzerinde kurulan kontrol, uzmanlık ve idealize edilmiş estetik normlara bıraktı.

Amatör film yapımı açısından bu kırılma noktası, amatör film üretiminin toplumsal süreçlerden soyutlanarak orta-üst sınıflar için mahrem bir etkinliğe dönüşümüne işaret eder. Bir başka deyişle, yaratıcı çalışma dışı zaman, kapitalizmin baskın değerleri etkisi altında kontrollü bir dinlence-eğlence zamanına dönüştürülmüştür.

Çocuklar ve Seyahat: Ailevileştirme ideolojisi, boş zamanın işyerine ait ussallaştırılmış değerlerin boş zamanın toplumsal yapısına nüfuz ederek çekirdek aile yapısının biçimlendirilmesini sağlamıştır. Ailevileştirme aracılığıyla ,ailevi duygusal bağlar çalışma-dışı zamanın profesyonelleştirilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda çocukların aile filmlerinin en önde gelen nesnelerine dönüştüğünü söyleyen Zimmermann, amatör film tarihinin

[127] Patricia Zimmermann, "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962." *Cinema Journal*, *27*(4), 1988, s.23-44.

başlangıcından itibaren gözlemlenebilen bu motifin, 1950'lerde ayrıcalıklı bir önem kazandığını ileri sürer. Aileyi bir tüketim birimi olarak kabul eden savaş sonrası kapitalizminde,anne , baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile, sahip oldukları hobiler gibi, kendi içlerinde tamamlanırlar.[128]

Çocukların görüntülenmesi, aileciliğin görsel anlamda kutsanmasına dönüşmüştür. Soğuk savaş döneminde yeniden belirlenen bu süreç, amatör filmin mahrem alana çekilmesini hızlandırmıştır. Amatör filmler bu dönemden sonra aile filmleriyle özdeş görülüp, aynı hobiyi, aynı etkinliği işaret etmeye başlarlar. Aile filmi artık topluluk ya da bireyle değil, aile çevresiyle tanımlanmaya başlanır. Bu filmler aracılığıyla, aile içi uyum, bir arada olmak, çocuk sahibi olmak ve ailece seyahat etmek aile için bir performansa dönüşmüştür.

Ailenin "bir arada"lığı, topluma yabancılaşan bireye bir can simidi gibi sunulur: dönemin popüler dergileri ve büyük gazetelerinde olduğu gibi, yapılan sosyolojik çalışmalarda da, çekirdek aile çalışma yaşamının zorlukları ve insanlar üzerindeki olumsuz etkilerin üstesinden gelebilecek bir yapı olarak sunulur. Bir aradalık mitinin en önemli toplumsal sonuçları arasında, kadının hane içinde kapalı tutulmasıve aile güvenliğinin, konforun ve birlikte yaşanacak mutluluğun doğrudan tüketimle ilişkilendirilmesi gelmektedir.Bu kültürel çerçevede, aile filmleri aile içi etkinliklerin idealleştirilmesinde kullanılan en önemli araçlardan bir tanesidir. Bu dönemde, aile filmleri sadece bir çalışma-dışı zaman etkinliği olarak görülmemiş, aile bireylerinin sosyalleşmesi açısından çok önemli bir enstrüman olarak kullanılmıştır. Bir aradalık miti, film yapımı etkinliği çerçevesinde profesyonel ve amatörler arasında bir geçiş yaşanmasının önüne geçmiştir.[129]

---

[128]Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film,.s123.

[129] Patricia Zimmermann, "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962." *Cinema Journal*, *27*(4), 1988, s.23-44.

1955'de Woman's Home Companion dergisinde yer alan bir seri makalede, fotoğraf, müzik ve aile filmleri bütün aile üyelerinin bir arada gerçekleştirebilecekleri ideal boş zaman aktiviteleri olarak sunulurlar.[130] Bu üç aktivitenin de profesyonelliğin kalıntısı olarak, bir derecede uzmanlık -bu bağlamda bir dikey hareketlilik- içerdiğini belirten Zimmermann, bu etkinliklerin aynı zamanda birer tüketim nesnesi olduklarının altını çizer. Geçmiş dönemlerde, amatör filmler çerçevesinde - bütünüyle bir yanılsamdan ibaret olsa da- vaat edilen ve profesyonelliğe geçiş ihtimalini içeren dikey hareketlilik, artık aile içinde yeniden konumlandırılmıştır. Uzmanlaşma gerektiren beceriler artık çalışma gücüne katılma yanılsaması üzerinden işlemez, bu beceriler bireyin aile içinde yaşanan tatminlerle sınırlanır.

Aşk, çocuklar, seyahat gibi motifler amatör film yapımında her dönemde var olmuşlardır. Ancak, 1950'lerden itibaren bu motiflerin dönemin bir aradalık ideolojisiyle konumlandırıldığını gözlemleriz. Amatör film yapımının profesyonel film yapımıyla arasındaki bağ kaybolur: amatör filmler aile merkezinden çıkıp kamusal alanda profesyonelliği besleyemez, filmler artık kendi içinde nesnelere dönüşmüşlerdir. Bir aradalık ideolojisi, amatör film pratiklerini ailenin mahremine hapsetmiş, bu pratikleri saf bir tüketim aracına dönüştürmüştür.[131]

Anlatısal Devamlılık ve "Doğallık" Düzenlemeleri: Zimmermann, popüler dergilerde, görüntü düzenlemesi ile ilgili, temelde ideolojik düzlemde gerçekleşen nitelediği bir tartışma yaşandığı gözlemler. Bu tartışmada, bir taraf Hollywood anlatısına öykünülerek sabit kamerayla kontrollü çekimler yapılmasını önerirken, diğer taraf ise teknolojik gelişmelerle hafifleyen ve kontrolü çok kolaylaşan kamerayla yapılacak hareketli çekimlerle samimi bir hava yaratılması salık vermektedir.. Sabit kamera kullanımının amatör kullanıcılar tarafından pek de kabul görmediği açıktır. Bu filmler aracılığıyla yakalanması beklenen doğallık,

---

[130] Patricia Zimmermann, "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962." *Cinema Journal*, *27*(4), 1988, s.23-44.

[131] Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film,.s113.

çekim sürecinde yapılan düzenlemelerle oluşturulan, stilize bir doğallıktır. Hollywood'a öykünen anlatısal devamlılık, bütünüyle mantıksal bir olgu olarak sunulur: filmin iç düzeni, filmi oluşturan öğelerin birbiriyle uyumu, aile düzeni ve uyumunun bir yansımasıdır. Çekim sırasında gerçekleşen müdahalelerin filmin kendisine yansıması arzu edilen bir durum değildir: Bir aile filminin başarısı, filmlerin dışarıdan müdahalelere gerek bırakmadan ortalama izleyici tarafından anlaşılabilmesiyle ilişkilidir. Bu noktada beklenen, filmde yer alan aile üyelerini tanımayan hayali bir izleyici topluluğunun filmi izleyip iyi vakit geçirebilmesidir. Bu bağlamda, teknolojinin gelişmesiyle artan imkanlar -seslendirme, kurgu- hep bu 'mantıksal' akış çerçevesinde, bir başka deyişle Hollywood tarzı bir anlaşılabilirlik ve uzlaşımsal doğallık üzerinden işlemektedir.[132]

Cinema Verité ve Deneysel Sinema: Patricia Zimmermann'ın aile filmlerini nasıl ele aldığını özetlediğimiz bu bölümün başında, bütün şüphelerine rağmen Zimmermann'ın 'aktarım kanallarındaki gelişmeye' iyimser bakan kuramcılar arasında yer aldığına değinmiştik. Zimmermann'ın cinema verité ve deneysel sinema konusundaki görüşleri, bu tespitimizi doğrulamaktadır: Zimmermann'a göre, bahsedilen süreç sonunda amatör sinema mahrem bir alana çekilmiş olsa bile, dönemde yaşanan iki gelişme bu sürecin bütünüyle hegemonik bir yapıdan ibaret olmadığının işaretçisidir: 16mm film kullanımının televizyon için bir standarda dönüşmesive cinema verité tarzının televizyon yapımlarını da etkilemesi sonucunda , -bunun için profesyonel estetik standartlar seviyesinde, piyasadaki en gelişkin amatör teçhizata ihtiyaç duysalar da- bazı amatörlerin yaptıkları çekimleri televizyona satabiliyor olmaların değinen Zimmermann, sonuç olarak 1950'lerde amatör film alanının bütünüyle homojen bir alan olarak tanımlanamayacağını savunur. Zimmermann' a göre film endüstrisi ve popüler yayınlar, tüketim ideolojisini destekleyen söylemler üretirken; televizyondaki bazı uygulamalar, avangart sinema ve bazı alternatif biçimler umut ve özgürlüğü simgelemektedir. Zimmermann, amatör film tarihinin kendisine yöneltilen

[132] Patricia Zimmermann, "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962." *Cinema Journal*, *27*(4), 1988, s.23-44.

baskıları yansıttığını belirtir, ancak kitabının son cümlesi, beslediği umudun bir ifadesidir: “ ancak, (amatör sinema) gelecekte, bu geçmişten kurtularak, kişisel ifade ve toplumsal- politik katılıma olanak sağlayan anlamlı bir biçime bürünebilir.”[133]

1.2.3 Filmden Videoya Geçiş: James M. Moran

Roland Barthes, fotoğrafa Latincede *‘imago lucis opera expressa’* denebileceğini söyler; “...yani, ışığın etkisiyle açığa çıkan, ‘özü çıkarılan’, ‘asılan’, ‘dışa çıkan’ (limonun suyu gibi) görüntü.”[134] Yukarıda belirttiğimiz gibi, fotoğrafın sadece taşıyıcısı olduğu görüntüyle tanımlanmasının bazı sakıncaları vardır; filme dayalı teknolojinin bir ürünü olan fotoğraf, imgenin dolaysız bir taşıyıcısından ibaret değildir. İlk aşamada, ışığa duyarlı bir tabakada, ham filmde oluşan görüntü, sonradan ışığa duyarlı başka bir tabakaya, pozlanmış filme aktarılır. Fotoğraf makinasında olduğu gibi, aynı prensiple çalışan film kamerasında da, alıcının bulunduğu ortamdaki ‘dış ışık’, kimyasal bir süreç sonucunda fiziksel bir nesne olan filme/fotoğrafa dönüşür. Oysa, videoda işler farklı yürür; Levent Kılıç’ın da belirttiği gibi, videonun kendisi ışıktır: “...ışık, sahne sanatlarında nesnelerin görülebilmesi ve bir ortam yaratmak kaygısı gerekirken resim sanatında estetik bir öğe olarak karşımıza çıkar. Oysa elektronik görüntü sanatının icra edildiği yüzey ışıktan oluşur.”[135] Birçok yönden fotoğraf ve filme benzeyen videonun aynı zamanda, doğası gereği, fotoğraf ve filmden ayrıldığını görürüz. Aile filmleri (selüloit filmler) ve fotoğrafları, yukarıda belirttiğimiz gibi somut nesnelerde son bulan süreçlerle ortaya çıkarlar; bu somut biçimler (film kutuları, fotoğraf albümleri) , fiziksel mekânlarda korunur, sergilenir ve eleden ele dolaşırlar. Videoda ise böyle bir zorunluluk yoktur, video teknolojisinin geldiği son noktada, kayıt için video kasetlere ihtiyaç duyulmadığı

---

[133] Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film,.s157.

[134] Roland Barthes, Camera Lucida. Çev. Reha Akçakaya. Altıkırkbeş Yayınları.1996. s.77.

[135] Levent Kılıç, Görüntü Estetiği. Kavram Yayınları.1995. s.25.

gibi, çekilen görüntüler sanal ortamda, fiziksel bir mekâna ihtiyaç duymaksızın, saklanıp, sergilenebilmektedir. Barthes fotoğrafın elimizden 'kaçıverdiğini'[136] söyler, videoyu ise 'ele almak' bile kolay değildir.

Bu bölüm içinde, Bourdieu'ye dayanarak, bir sistemi oluşturan birimlerin bağımsız olarak var olmadıklarına; birimlerin anlamları ve işlevlerini diğer birimlerle kurdukları ilişkilerle kazandıklarına işaret etmiştik. Kültürel üretimi inceleyen her çalışmanın,böyle bir bir bütünsel yaklaşımı gerektirdiğinden yola çıkarak; videonun, kimliğini büyük ölçüde öncülleri olan sinema ve televizyonla ilişkili olarak kazandığını, aynı zamanda bu süreçte sinema ve televizyonun da kimliklerini belirlediğini söyleyebiliriz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi; hiçbir iletişim aracı kendi içinde değerlendirilemez, farklı kullanım biçimleri ve bu biçimlere bağlı olarak kullanım değerleri, kültürel, toplumsal ve ekonomik bağlamlara göre değişir.

James Moran, video kuramının, sinema kuramına benzer olarak teknolojik-estetik kriterler çerçevesinde değerlendirilmesine değinerek,videoyu tanımlamaya çalışan bir araştırmacının karşısında 'klasik' teknolojik ve estetik paradigmaları bulacağını belirtir. Moran, 2002 yılında yayımlanan *There is No Place Like Home Movies* başlıklı kitabının ilk bölümlerinde videoya alternatif bir bakış açısı getirmeye çalışır.[137] 1960'ların başında piyasaya sürülen Sony Portapak'tan bu yana, videonun üç farklı yaklaşımla tanımlanması söz konusu olmuştur. İlk aşamada, video söyleminin televizyon söylemi karşısında konumlandığını vurgulayan Moran, bu dönemde videonun anti-televizyon olarak tanımlandığına dikkat çeker. Sony Portapak'ın sanatçılar, akivistler ve ev kullanıcıları arasında yaygınlaşması sonucunda videonun televizyonun tek yönlü iletişimine bir alternatif sağladığı düşünülmüştür. Eğlence, sanat ve politikada yerleşmiş tanımlara bir alternatif sağlayabileceği düşünülen video, bu ilk aşamada tek yönlü yayıncılığa karşı devrimci bir rol üstlenmiştir.

---

[136] Roland. Barthes, Camera Lucida. Çev. Reha Akçakaya. Altıkırkbeş Yayınları.1996. s.17

[137] James M.Moran, There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press, 2002

Tezimizde daha önce de görüşlerine yer verdiğimiz Enzensberger'in yeni medya teknolojilerine iyimser bir yaklaşım sergilediğinden bahsetmiştik. Bütün iyimser tutumuna rağmen,Enzensberger'in merkezi güç odaklarınca belirlenen bir siyasi sistemin sadece iletişim teknolojileri sayesinde değişebileceğini ifade etmediğini vurgulayan Moran,öte yandan, aktivist söylemde Enzensberger'in yaklaşımının basitleştirilerek videonun mucizevi bir kurtarıcı olarak kabul edildiğine dikkat çeker.

Bu bağlamda, videonun anti-televizyon olarak tanımlanmasının teknolojik belirlenimciliğin dışında, farklı bir belirlenimciliğe yol açtığına işaret eden Moran, videonun televizyon karşısında nasıl ele alındığını açıklamak için bu söylemde yer alan ikili karşıtlıkları aşağıdaki gibi özetler:

VİDEO	TELEVİZYON
Dönüşüm (Transformasyon)	Yayın (Transmission)
Heterojen	Homojen
Aktif	Pasif
Bağımsız	Bağımlı
Üretim	Tüketim
Amatör	Profesyonel
Çiğ	Pişmiş
Doğru	Yanlış
Merkez-dışı	Merkezci
Demokratik	Totaliter
Çift Yönlü	Tek Yönlü
Birey	Kitle
Taktik	Strateji
Yenilikçi	Geleneksel
Devrimci	Baskıcı

Şekil 1.2 Videonun televizyon karşısında konumlandırılması [138]

[138] James M.Moran, There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press, 2002. s.8

İlk aşamada, yukarıdaki karşıtlıklar çerçevesinde video bireyin kendini gerçekleştirebilmesi için bir araç olarak kabul görmüş, televizyon ise toplumdaki baskıcı yapıların bir uzantısı olarak tanımlanmıştır.

İkinci aşamada ise, yayıncılık monopollerinin ve televizyon-video ilişkilerinin değişmesi ve internetin ortaya çıkmasıyla video, televizyon karşıtlığında değil kendi içinde tanımlanır. Videonun gelişip yaygınlaşmaya başlaması ve televizyon karşısında bağımsızlığını kazanması ile video aktivistlerinin retoriği doğrultusunda video, bu sefer otonom bir araç olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Video kuramının gelişmesinin, videonun olanaklarının artıp, video alanında sanatsal üretimin gelişmesine rastladığını belirten Moran, videonun bağımsız olarak, kendi anlatım biçimini belirleyen özellikleri ile- anti-televizyon olarak değil- *video* olarak tanımlanmasına girişilir. Bu dönemde, videonun televizyon dünyasından ayrıldığı gözlemlenir.

70'li ve 80'li yıllarda , temelde modernist bir yaklaşımın sonucu olarak kendi içinde bir medyum olarak tanımlanan videonun, 90'lı yıllarda videonun diğer iletişim araçları ve bu araçların kullanım biçimleriyle kurduğu melez ilişkiler *(videonun sinema sisteminde merkezi bir konum edinmesi, çoklu medyada bir arayüz olarak kullanılmaya başlanması, telefon, fotoğraf, televizyon gibi medyumlar yanında gündelik yaşamda yaygınlaşması gibi),* kendi içene kapalı, otonom bir tanım yapmayı hepten olanaksızlaştırmıştır. Bu noktadan sonra, video diğer iletişim araçlarından bağımsız olarak değerlendirilemez: video bu araçlardan bağımsız olduğu kadar, diğer araçlara doğrudan bağlı bir durumdadır. Üçüncü aşamada video, medya biçimlerinin çoğulluğu çerçevesinde değerlendirilir.Videonun sinemayla ilişkisi bu aşama için çok iyi bir örnektir: Videonun sinema sistemi içinde her aşamada yaygın olarak kullanımı sonucu, sinemasal üretim ve tüketim biçimleri büyük ölçüde dönüşmüştür. Videonun sinemada yapım öncesi ve sonrası her aşamada etkili olarak kullanılmaya

başlanması ötesinde, dağıtım ve gösterim aşamalarında da çok etkili olması, DVD ve İnternet örneğinde görüldüğü gibi, sinemanın izleyiciyle kuruğu ilişkileri de büyük ölçüde dönüştürmüştür.

Sonuç olarak, popüler kültürün önemli bir bileşeni olarak nitelediği aile videolarının sinema anlatısı bağlamından koparıldığı için kuramsal olarak yetim bırakıldığını belirten Moran, video retoriğinin açısından da aile videosunun bir gayrimeşru çocuk olduğunu dile getirir. Kitabının ilk bölümünü, yukarıda özetlendiği gibi videonun tanımına ayıran Moran, daha sonra videoyu hane tarzı iletişim içinde konumlandırmaya girişir. Bu durumda, bizim çalışmamızda da olduğu gibi, aile filmini ele alan öncü çalışmalara, başka bir deyişle Chalfen ve Zimmerman'a başvurur.

Morin'in ilk tespiti çok dikkat çekicidir; Chalfen ve Zimmermann'ın yaklaşımlarının, kaçınılmaz olarak, kendi tarihsel bağlamları çerçevesinde belirlendiğini söyleyen Moran, her iki kuramcıda da videonun yeteri kadar ele alınmadığını savunur. Her iki kuramcı da film üzerinde yoğunlaşmış olduğu için, aile videolarının ve pratiklerinin tekrar gözden geçirilmesi gerekmektedir.[139] Richard Chalfen ve Patricia Zimmermann'ın çalışmaların aile filmleri/videoları açısından öncü çalışmalar olduğunun hakkını veren Moran, yine de iki kuramcıyı da eleştirmekten geri durmaz: Chalfen'ın çalışmalarının temel sorunun, aile filmlerinin tarih-dışı bir bağlamda ele alınması olduğunu söyleyen Moran, Zimmermann'ın ise aile filmlerini belirli tarihsel, ekonomik, toplumsal koşullarla sınırlı kalarak incelediğini söyler. Bir antropolog olan Chalfen'ın, aile filmlerini bireylerin dünya görüşlerinin bir yansıması olarak kabul ettiği için 'olumlu' bir bakış açısına sahip olduğunu belirten Moran, Zimmermann'ın ise, politik bir modernist olarak ve bu filmlerde eleştirel düşüncenin yokluğa dayanarak, aile filmleri konusunda 'olumsuz' bir bakış açısı geliştirdiğini belirtir.[140] Kanımızca, bu eleştirilerinde, Moran birçok açıdan haklı olabilir: Chalfen ve Zimmerman'ın

---

[139] Moran, There's No Place Like Home Video. s.39.

[140] Moran, There's No Place Like Home Video.. s.44.

çalışmalarında videonun, şu ya da bu sebeple, yeterli ölçüde işlenmemiş olduğu, bu bağlamda, hane tarzı görsel iletişimin tekrar gözden geçirilmesi gerekliliği doğrudur. Diğer yandan, bu bölümde de işlediğimiz gibi, Richard Chalfen'nın antropolojik yaklaşımının, 'olumlayıcı' olarak nitelendirilemeyeceği gibi 'olumsuz' bakış açısına sahip bir yaklaşım olarak da tanımlanamayacağını düşünüyoruz.

James Moran ayrıca, hane tarzında kültürel üretim süreçlerinin ele almasına ve aile filmleri açısından sınır durumlar olan etkinlik videolarına (event-videos) dikkat çekmiştir. Bu iki olguya da, tezimizin uygulamaya dayanan son bölümünde, düğün videoları bağlamında, ayrıntılı olarak değineceğiz: Tezimiz kapsamında gerçekleştirdiğimiz, Fransa'da yaşayan Türk göçmenlerin düğün videolarının çekim aşamalarını incelediğimiz saha çalışması; tezimizin bu ilk bölümde değinilen film-video, amatörlük-profesyonellik, kitle iletişimi- kişiler arası iletişim gibi birçok çatışmanın kesişim noktasında yer almaktadır.

Görüldüğü gibi, öncelikle, film yerine videoya odaklanmasından dolayı, Moran'ın yaklaşımının, Chalfen ve Zimmermann'ın yaklaşımlarından farklı olduğunu söyleyebiliriz. Moran, Chalfen'ın *Hane Tarzı İletişim* kavramını ve Zimmermann'ın tarihsel/ideolojik yaklaşımını sentezleyerek aile videolarının hane tarzındaki kullanımına dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu noktada, bir hatırlatma yapmak gerekir; Moran'ın kitabı, temelde kuramsal tartışma düzeyinde işlemektedir.Chalfen'ın *Snapshot Versions of Life'*ındaki saha deneyimlerini, ya da Zimmermann'ın *Reel Families*'indeki söylem analizlerini Moran'ın kitabında göremeyiz.Kanımızca, Chalfen ve Zimmermann'ın çalışmalarının zenginliğinden uzak olsa da, *There is No Place Like Home Video,* video kullanımıyla aile imgelemine getirilen özgün bakış açıları ve Chalfen ve Zimmermann'a yöneltilen eleştiriler gözgözönüönüne alındığında, çok önemli bir kitaptır.

Görüntü ile gerçek yaşamın örtüşmesi gözönüne alındığında, videonun filme oranla çok daha fazla olanak barındırdığını söylemek mümkündür. Video

henüz çekim aşamasında izlenebilir, konu ve imge arasında anında/doğrudan bir karşılaştırma yapmak mümkün olur. Film projeksiyonu gündelik yaşam mekânlarından soyutlanmayı gerektirir, bu anlamda ritüelistik bir niteliği vardır; gösterim için karanlığa bir perdeye ve projeksiyon cihazının kurulumuna ihtiyaç duyar. Videonun gösterim olanakları çok çeşitlidir:ailenin gündelik yaşantısıyla mükemmel olarak uyum gösterdiği görülür; video gerçek yaşam mekânlarından soyutlanmayı gerektirmez. Birçok şekilde, video gündelik yaşamda daha fazla, gerçek-zamanlı olarak yer alabilir. Video, yaşamın devamlılığıyla örtüşür.

İkinci Bölüm

KÜLTÜR, GÜNDELİK YAŞAM VE GÖRSEL İLETİŞİME ETNOGRAFİK BİR BAKIŞ

2.1 Bir Anlam Küresi Olarak Hane Tarzı Görsel İletişim

" …Çünkü Bugün sözcüğünü kullanma hakkının aslında yalnızca kendini öldürmek isteyenlere ait olması gerekir; onların dışındakiler için bu sözcük kesinlikle hiçbir anlam taşımaz; onların dışında kalanlar için 'bugün' öyle herhangi bir günü, yani bugünü gösteren bir sözcükten başka bir şey değildir; bugün bilirler ki yine sekiz saat çalışmak zorundadırlar ya da izin alacaklardır, birkaç yere uğrayacaklardır, almaları gereken şeyler vardır, bir sabah, bir de akşam gazetesi okuyacaklardır, bir kahve içeceklerdir, unuttukları bir şey olacaktır, biriyle sözleşmişlerdir, birine telefon edeceklerdir; yani birşeylerin yaşanacağı, ya da daha iyi deyişle, öyle pek kayda değer şeylerin yaşanmayacağı bir gün."

Malina, Ingeborg Bachmann[141]

Bir önceki bölümde, 'majör' ve 'minör' kavramlarıyla ele aldığımız 'profesyonel' ve 'amatör' sinemasal biçimlerinin ortak kökenlerine ve bu biçimlerin karşılıklı olarak nasıl bir etkileşim içinde olduklarına dikkat çekmiştik. Ne var ki, kitlesel tarzlarla hane merkezli tarzlar arasındaki diyalektik ilişkinin sorgulanması, tek başına, hane tarzı görsel iletişimin bilimsel olarak nasıl ele alınabileceği konusuna bir 'kesinlik' getirmemektedir: Hane tarzı görsel iletişim, bilimsel pozitivizmin kesinlik ilkesine başkaldırmakla kalmaz, aynı zamanda da Roland Barthes'ın *Camera Lucida'da* vurguladığı biçimde, tarihsel/sosyolojik

[141] Ingeborg Bachmann, Malina, Çev. Ahmet Cemal, Can Yay. 1990, s.15.

başat yaklaşımların kendilerinin sorgulanması gerekliliğini açığa vurur. Sinemasal alanda bütüncül bir yaklaşımın mümkün olabilmesi yolunda en büyük engel; uygulama biçimleri benzer teknolojilere dayanan ve sürekli etkileşim içinde bulunan profesyonel ve amatör biçimlerin ayrı dünyalara ait olarak görülmesidir. Yaygın kuramsal uygulamalarda, sinema filmleri 'sanat dünyası'na , aile filmleri ise, gündelik yaşamın 'mahrem dünyası'na ait olarak görülür ve hane tarzı filmlerle 'gerçek sinema' arasında bir ayrıma gidilir. Böyle bir değerlendirmenin sonucu olarak, aile filmleri 'gerçek filmler'in gördüğü kuramsal ilgiden mahrum kalırlar. Önceki bölümde de değindiğimiz gibi, varolan biçimleriyle, sinema tarihi, sinema kuramı ve medya çalışmalarında kitlesel tarzlara yoğunlaşıldığı görülmektedir. Bu tezde ise, yukarıda özetlediğimiz gibi, iki ayrı dünyanın olguları olarak değerlendirilen kitlesel ve özel biçimlerin;kültürel bağlamda, ortaya çıktıkları toplumun görsel iletişim biçimlerini oluşturdukları, dolayısıyla, bu iki biçimin bütüncül bir yaklaşımla aynı düzlemde ele alınabileceği savunulmaktadır.

Bu bağlamda, bir önceki bölümde de işlendiği gibi, aile filmlerinin incelenmesi, kültür , gündelik yaşam ve görsel kültür tartışmalarını beraberinde getirdiği gibi, aynı zamanda gündelik yaşam bilgisinin sosyal bilimler için değeri, antropolojik 'konu'nun ve 'yer' in nasıl oluştuğu ve kültürel öteki'nin nasıl inşa edildiği gibi tartışmaları da tetiklemektedir. Bu durumda, hane tarzı görsel iletişimi incelemek için bir yöntem arayışına girdiğimizde, karşımıza ilk olarak toplumdaki yerel görme biçimlerini kavrama amacını güden etnografi çıkar.

Antropolojinin alâmetifarikası olarak nitelendirilen etnografide farklı yöntem ve tekniklere dayanan çeşitli tarzlardan söz etmek mümkündür. Yine de, bu tarzların farklılığına ve uygulanan yöntemlerin çeşitliliğine rağmen, bütün etnografik çalışmaların üç aşamadan oluştuğunu söyleyebiliriz. Etnografik çalışma; sahanın seçimi, seçilen sahada bir çalışma yürütülmesi ve son olarak saha deneyiminin yorumlanıp, aktarılması aşamalarından oluşur. Yves Winkin, her araştırmacının üç konuda uzmanlaşması gerektiğini söyler; etnografik çalışma

yürütebilmek için, her şeyden önce *görmeyi, öteki ile beraber olabilmeyive yazmayı* öğrenmek gereklidir.[142] Etnografide *görme,* konu seçimiyle başlar. Fabian, etnografi aracılığıyla bir kültürü ya da toplumu anlama çabasının, neredeyse o toplumun "görselleştirilmesi" ile eşanlamlı olduğunu savunur; bu eğilime "görselcilik" (*visualism*) adını veren Fabian'a göre terim; " 'en soylu duyu' olarak görmeye (vizyon'a) ve bilgiyi aktarmanın en 'kesin' yolu olarak grafiksel-mekânsal tasarım şeklindeki geometriye yönelik kültürel, ideolojik bir önyargı anlamı içermektedir."[143] Tanımlanan kültürel çevreye girmeden önce alan için yapılan araştırmalar/hazırlıklar, etnografik geleneğin sağladığı topografik bir bakış açısına dayanır. Alan çalışması aşamasında kaotik bir evrenle karşıkarşıya kalan araştırmacı, karşısındaki karmaşık toplumsal yapıyı yorumlayıp, sınıflandırabilmek için öncelik etnografik geleneğin sağladığı bu bakış açısına ihtiyaç duyar. Alan çalışmasında elde edilecek bilgiler ise *gözleme* dayanmakla kalmayıp, Fabian'ın da belirttiği gibi, *gözlemle* geçerlilik kazanırlar. Alan çalışmasın sonucunda ise, "düzenleyici benzetmeleri (mecazları), modelleri ve şemaları başından sonuna görsel ve mekânsal olan bir bilgi sentezine ulaşılacaktır"[144] Fabian'ın eleştirel yaklaşımına doğrultusunda, Winkin'in bahsettiği üç uzmanlık biçiminin de görme ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Yukarıda da belirtildiği gibi, etnografik yöntem, kültürel bir alanda yer alan fiziksel/kültürel gerçeği anlamaya ve anlatmaya çalışır. Anlatıyı "gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütün"[145] olarak tanımlarsak, kurmaca olan /olmayan bütün anlatıların benzer biçimlerde işlediğini söyleyebiliriz: Kendall Walton'un da belirttiği gibi, bilimsel anlatılar, kurmaca anlatılara benzerlik göstermekle beraber,

---

[142] Yves Winkin, Anthropologie de la Communication;De la Théorie au Terrain. Editions du Seuil, 2001. s. 139.

[143] Johannes Fabian, Zaman ve Öteki, Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur. Çev. Selçuk Budak. Bilim ve Sanat Yayınları.1999 s.141.

[144] Fabian, JZaman ve Öteki, Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur. s.141.

[145] Mehmet Rifat, Gösterge Eleştirisi.Kaf Yayınları. 1999. s.15.

temelde işlevleri bakımından kurmaca metinlerden ayrılırlar.[146] Bu bağlamda, bilimsel metinlerin okuyucularına sundukları önermeler, 'hakikat' ile ilişkilidir: "*Savaşta ölmek bir intihar biçimiyle,yani insanın bir ağaca tırmanıp kendini aşağı atmasıyla (yerliler buna lo'u diyor) eş tutuluyor."*[147]*(Malinowski,1916); "... Çağlayan'ın bölgesel farklılıklara gore bölünmesi, esasen sadece coğrafi kökene dayanan bir ayrımın ötesine geçer."*[148] *(Alan Duben, 1971); "Bu gençlerin tiyatro tutkusu, karşılıklı yaşam güzergahlarının devamlılığının bağlı olduğu, farklı kişiliklere bürünebilme becerilerini arttırarak, 'imkansız' olan kimliksel denge durumlarını telafi etme işlevi görür"*[149] *(Mahir Konuk, 1997)*. Yayımlanmış çalışmalardan rastgele seçtiğimiz bu alıntılarda da görüldüğü gibi, metinsel düzlemde geniş zaman kullanımı, etnografik metinlerin karakteristik özelliği olarak öne çıkmaktadır. Fabian'a göre, farklı kültürleri açıklamak için kullanılan etnografik geniş zaman kipi, toplumun gözlendiği zaman dilimi içinde 'dondurulmasına' hizmet edebilir.[150] Ancak, etnografik geniş zaman kullanımı, bildirimlerin bir sınıflamada yeralmasını kolaylaştırdığı oranda metnin kendisini 'bilimsel' kılmaktadır. Fabian'ın dikkat çektiği nokta ise, etnografik metinlerle edebi metinler arasında doğrudan bir bağlantı olmasıdır.

Benzeri bir biçimde, Marc Augé de antropololojinin "öteki" sorununu şimdiki zamanda ele aldığına değinmektedir: "Antropoloji her zaman, 'bura'nın ve 'şimdi'nin antropolojisi olmuştur. Sahada çalışan etnolog, herhangi bir yerde bulunan (bu yer, onun o anki 'bura' sıdır) ve gözlemlediği tarih ya da bizatihi o anda duyduğu şeyi betimleyen kişidir."[151]Augé'nin de belittiği gibi, etnografik metinler, gündelik yaşama dair doğrudan tanıklıklara dayanırlar. Dolayısıyla, etnografik çalışmaların, kaçınılmaz olarak, bilimsel ve kişisel üslûpların

---

[146] Kendall. L. Walton, Mimesis as Make- Believe, Harvard University Press.1990. s. 71

[147] Bronislaw Malinowski, Büyü, Bilim ve Din.Çev Saadet özkal. Kabalcı Yayınevi.2000. s164.

[148] Alan Duben, Kent, Aile, Tarih.Çev. Leyla Şimşek. İletişim Yayınları.2006. s.25-26

[149] Mahir Konuk, "Türkiye Kökenli Gençlere Göre Tutku", Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri. Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.s.277

[150] Johannes Fabian, Zaman ve Öteki, Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur. Çev. Selçuk Budak. Bilim ve Sanat Yayınları.1999 s.111

[151] Marc Augé, Yer-olmayanlar. (Çev. Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık.1997. s.13-14

bileşiminden oluştuğunu söylemek mümkün olmaktadır.Yukarıda, Winkin'e dayanarak, yazma becerisinin bir etnoloğun sahip olması gereken temel donanımlardan birisi olduğuna değinmiştik. Bu bağlamda, antropolojinin sanatla ilişkisini sorgulayan araştırmacılardan birisi olan Michael Carrithers, çalışmalarını metne döken antropologların bir yazar kimliğine büründüklerine dikkat çeker ve bu kimliğin, kendisini metninde kullanılan temsil biçimlerinde belli ettiğini söyler.[152]

Bu noktada, etnografik çalışmalardaki üslûp sorunu üzerinde durmamızın gerekçelerine değinmek gerekmektedir:

(1) Hane tarzı görsel iletişimin kültürel bağlamda ele alınması, Richard Chalfen örneğinde ele almış olduğumuz gibi, görsel iletişim antropolojisine dayanmaktadır. Bu bölümde ayrıntılı olarak işleyeceğimiz gibi, görsel iletişim antropolojisinde yerel görsel iletişim biçimlerinin incelenmesi, kendi içinde önemli olmakla beraber, aynı zamanda, antropolojide yerleşik bilgi edinme yöntemlerinin sorgulanmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, antropolojide görselliğin farklı bağlamlarda ele alınması; (Örn. kültürel üretim süreçlerinin bir sonucu olarak görsellik [*Sol Worth*][153]; ikonofobi [*Lucien Taylor*][154]; bir kültürün olumsuz anlamda 'görselleştirilmesi' [*Johannes Fabian*][155],vb.) temel olarak, etnografik yöntemde üslûp sorunuyla yakından ilişkilidir.

(2) Gündelik yaşamda yer alan kültürel pratiklerin bilimsel olarak incelenebilmesi için, gündelik yaşamın içerdiği kaotik bilgi yumağının işlenmesi gerekir. Edebiyat ve antropoloji açısından gündelik yaşam, çoğu kez bir ilk anlam küresidir. Edebiyatçılar gibi etnologlar da, bu ilk anlam küresini kendi

---

[152] Michael Carrithers. Is Anthropology Art or Science? Current Anthropology, Vol 31 issue 3

[153] Sol Worth, Studying Visual Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1981

[154] Lucien Taylor, "Iconophobia" Transition, Volume 0, Issue 69 .1996

[155] Johannes Fabian, Zaman ve Öteki, Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur. Çev. Selçuk Budak. Bilim ve Sanat Yayınları.1999

yöntemleriyle çerçevelerler ve bizlere önermeler; bir başka deyişle '*olası dünyalar'* sunarlar. Referanslarını gerçek dünyadan alan bütün *olası dünyalar* gibi, etnografik metinlerin yazımı da bir gerilim üstüne kuruludur: etnografinin 'bireysel' dünyası ile "bu boyutun içinden geçtiği, yapılandırdığı dünyalar türdeş değildir."[156] Bir başka deyişle, 'yerlilerin dünyası', 'edebiyat dünyası' ve 'bilim dünyası' bütün yönleriyle aynı dünyaya ait değildir. Gündelik yaşamın ham bilgisinin, ele alındığı yaklaşıma göre (etnografi, sanat, vs.) biçimlendirildiği görülmektedir. Bu anlamda, 'etnografik üslûp' vurgusu, antropolojik araştırmaların anlatısallığı çerçevesinde, dikkatleri etnografik metinlerin otobiyografik niteliklerine çekmektedir. Görsel antropoloji için naif etnografiler olarak değerlendirilebilecek aile filmleri de 'otobiyografik' anlatılardır; araştırmacının üslûbunun öne çıktığı, antropologlar tarafından hazırlanan etnografik filmlerle karşılaştırıldığında, aile filmleri, biçimsel ve içerik düzeylerinde uygulayıcıların üslûbunu yansıtmaktadır.

Geldiğimiz bu noktada, üslûp tartışmasının; kendi tarihsel toplumsal bağlamları içinde, gündelik yaşamda, yer alan kültürel pratiklerden ve bu pratiklerin bilimin üst-diliyle yorumlanıp, temsil edilmelerinden kaynaklandığını görmekteyiz. Tezimizin ilk bölümünde, sinema tarihi bağlamında da değindiğimiz gibi, kültürel pratiklerin yeniden-temsili sanat tarihi açısından da sorunlu bir konudur. Gombrich'in de belirttiği gibi, sanat tarihinde dönemsel beğeniler ve biçimsel eğilimler, temsil biçimleri üzerindeki toplumsal kuvvetlerin etkisi kavranmadan anlaşılamayacaktır.[157] Sanat eserinde anlamın *ikonoloji*'nin asıl konusu olduğunu niteleyen Erwin Panofsky de imgeleri yorumlayabilmek için, öncelikle, imgeleri belirleyen kültürel kodların anlaşılması gerektiğini savunmuştur. Panofsky'nin ikonolojiyi açıklamak için verdiği örnek, kendisinin estetikte iletişim boyutuna ne denli önem verdiğini yansıtması açısından çok dikkat çekicidir. Panofsky, sanat eserinde anlamın üç boyutta yer aldığını

---

[156] Marc Augé, Çağdaş Dünyaların Antropolojisi. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. Kesit Yayıncılık.1995. s.113

[157] Ernst Gombrich, Art&Illusion, Phaidon Press Limited. 1995 s.25

vurgulamak için, yolda yürüyen bir adamın bir başkasıyla karşılaştığında şapkasını çıkarmasını örnek verir; ilk aşamada, gündelik yaşamdaki deneyimlerimize dayanarak, bu adamın şapkasını karşılaştığı kişiyi selamlamak için çıkardığını söyleyebiliriz. İkinci aşamada ise, bu jest aracılığıyla bir nezaket kuralının iletişimsel biçim alarak uygulandığını söylemek mümkündür. Panofsky, bu ikinci aşamanın anlaşılabilir olmasının önkoşulunun, aksiyonun "birisini selamlamak için şapka çıkarmanın" kültürel olarak ne anlama geldiğinin bilinmesi gerektiğini söyler. Üçüncü aşamada ise, şapkasını çıkaran adamın –kendisi farkında olmasa bile- bu hareketi kültürel - toplumsal değerler çerçevesinde, bir deneyim geçmişine dayanarak yaptığını ifade eder. Şapka çıkarma edimi ile, bütün bu değerlerin de iletişimi yapılmış olmaktadır. [158]

İkonolojinin kültürle bağlantısını daha iyi anlayabilmek için, Panofsky'nin 15. yy'a ait bir hane imgesini nasıl ele aldığını inceleyebiliriz:

[158] Akt. Howells, Richard. Visual Culture.Polity Press. s.24-25

Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami'nin Düğün Portresi, 1434.
Ahşap üstüne yağlı boya, 81.8 x59.7 cm; National Gallery, Londra

Şekil 2.1. Arnolfini Portresi

Günümüzde Londra'da National Gallery'de sergilenmekte olan Arnolfini Portresi (Bkz. Şekil.1), birçok yönden 'özel' bir resimdir. 1434 tarihinde, yaşadığı dönemde Burgonya düklerinin sarayına bağlı bir ressam olan Jan van Eyck (1390?- 1441) tarafından yapılan eserin resim tarihinde ayrı bir yeri vardır; Gombrich'in deyimiyle, resmin tüm ayrıntılarında, gerçeğe bir ayna tutma amacını güdenVan Eyck, yağlıboyayı bulan kişidir.[159] İtalyan tüccar Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami'nin portresi, ressamın geliştirdiği yağlı boya tekniğinin kusursuz bir uygulaması olarak öne çıkar. Gombrich'in belirttiği gibi, dönem ressamlarını şaşkına çeviren bu teknik sayesinde, yağlıboya, kısa sürede resim yapmak için en uygun ortam olarak belirlenmiştir. "*Sanki bir sihirbazlık yapılmış gibi birdenbire gerçek dünyanın herhangi bir köşesi bir yüzeye canlanıveriyor. Her şey açık bir şekilde gözler önünde: Halı ve terlikler, duvardaki tesbih, yatağın kenarına asılmış süpürge,pencere pervazındaki meyve. Sanki Arnolfinileri kendi evlerinde ziyaret ediyor gibiyiz."*[160] Arnolfini Portresi'nin resim sanatına getirdiği yenilik, sadece biçimsel bir gerçeklikten ibaret değildir; odanın duvarına asılı ayna sahnenin diğer tarafını da yansıtır: Böylece resme bakan kişi, çiftin resmedilme sürecine de tanık olur. Bu ayna sayesinde Eyck, Arnolfini Portresi'ne kendisinin ve yardımcısının imgelerini eklemekle kalmaz; aynanın hemen üstüne resmin yapıldığı tarihle beraber, Latince bir not düşer: *" Johannes de eyck fuit hic"* (Jan van Eyck de buradaydı.) Arnolfini çiftinin evlilik anını resmeden Eyck, aynı zamanda bu törenin şahidi olur. Gombrich, Eyck'ın tanıklığını, bir noterin resmî tanıklığına benzetir; "...belki de sanatçıdan, bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir."[161]

Arnolfini Portresi'ni yalın bir bakışla inceleyen bir kişi, Gombrich'in de bahsettiği gibi, resimdeki bütün detayların optik bir kusursuzlukla resmedildiğini fark edecektir. Panofsky'nin bahsettiği ilk anlamsal düzeyde, portrede bir çiftin evleri içinde resmedildiğini söylemek mümkündür. Ancak, dikkatle

---

[159] Gombrich,. Sanatın Öyküsü. s.240

[160] Gombrich, s.243

[161] Gombrich, s.243

incelendiğinde, resmin sıradan bir ev içi anını tasvir etmediği anlaşılır; resimdeki nesneler, gündelik yaşamdaki anlamları dışında, sembolik anlamlar da içermektedir. Panofsky, Jan van Eyck'ın eserlerinde görülen gerçekçiliğin, dönüştürülmüş bir gerçekliğe *(transfigured reality)* dayandığını söyler: Jan van Eyck'ın manzara ve iç mekân resimlerinde, gerçekçi motiflerin aynı zamanda birer sembol olarak kullanıldığı belirten Panofsky, ressamın, kullandığı sembolleri gündelik yaşamdaki biçimleriyle mükemmel bir uyum gösterecek şekilde düzenlediğini anlatır.[162] Panofsky, resmin anlamını açıklamak için, 15. Yüzyıl Avrupasında etkili olan toplumsal-kültürel yapılara; özel olarak, resmin anlamını açığa vurduğunu düşündüğü dönemin dini geleneklere başvurur.

Dönemin Katolik-Hristiyan uygulamalarına göre, kutsal bir tören olan evliliğin gerçekleşmesi için evlenecek çiftin karşılıklı onayı yeterlidir, ancak bu onayın belli sözler ve davranışlarla ifade edilmesi gerekmektedir. Panofsky, 1434 yılında gerçekleştirilen bu evliliğin meşruiyeti için sadece evlenecek çiftin varlığının yeterli olduğuna dikkat çeker. Günümüzde anladığımız biçimde, dini görevlilerce şahitlerin varlığında gerçekleşen Katolik nikah törenleri, asıl olarak 16.yy'da toplanan Trento Konsili tarafından biçimlendirilmişve günümüze gelene kadar birçok değişikliğe uğramıştır. Dolayısıyla, Arnolfini Portresinde, Katolik inanca göre kutsal bir an olan evlilik töreninin resmedildiğine işaret eden Panofsky, resimin doğallığı içinde varolan nesnelerin sembolik anlamları üstünde durur.

Katolik inanca göre evliliğin meşru olabilmesi için gerçekleştirilmesi zorunlu olan 'söz ve eylemlere' değinen Panofsky, buna göre, ilk olarak, damadın elini kaldırması gerektiğini belirtir; ikinci olarak ise, damadın geline bir teminat vermesi gerekir –genelde gelinin parmağına takılan yüzük böyle bir teminatın göstergesidir-; üçüncü olarak da çiftin ellerini birleştirmesi gerekmektedir. Arnolfini Portresi'nde bu eylemlerin birebir tasvir edildiği görülmektedir.

---

[162] Erwin Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 64. No. 372 1934. (s 117-119; 122-127)

Panofsky, Hristiyan Katolisizmine göre Kutsal Sadakat'i simgeleyen bu resimde yer alan birçok sembolü inceler. Bu bağlamda Panofsky, hane tarzı bir imgeyi estetik düzlemde ele alır: Toplumsal-kültürel dinamiklerin, imgelerin oluşumunda ve alımlanmasında ne kadar belirleyici bir rol oynadıklarını göstermesi açısından, çok önemli olan Panofsky'nin ikonolojik yaklaşımı, aynı zamanda gündelik yaşamın sıradanlığı içinde yer alan nesnelerin taşıdıkları/taşıyabilecekleri sembolik değerlere dikkat çekmesi açısından da çok değerlidir. Bütün anlamsal katmanların ötesinde ise, Gombrich'in yukarıda da değindiğimiz önermesinden yola çıkarak, Arnolfini Portresi'ni Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami çiftinin resmî evlilik belgesi olarak okumak mümkün olacaktır.Hane tarzı imgelerin, estetik boyuttan bağımsız olarak, kullanım değerleriyle, bir takım 'pratik' işlevleri karşıladıklarını söylemek mümkündür.

Geçtiğimiz bölümde, Kraucer'in 'gerçek yaşam'ı sinemanın hammaddesi olarak tanımlamasına değinmiştik; aynı durum aile filmleri için de geçerlidir. Arnolfi Portresi gibi gerçekçi sanat eserlerinde de gündelik yaşam malzemesinin bir hammadde olarak kullanıldığı görülmektedir. Sanat eserlerinde olduğu gibi, bilimsel çalışmalarda da, hammaddesini gerçek yaşamdan alan anlatılar, çoğu zaman gündelik yaşamla bağlarını yitirip sanat ya da bilim dünyasının malzemelerine dönüşürler. Hane tarzı anlatılar ise, gerçek yaşamla kurdukları bağlantıyı koparmadıkları gibi, gerçek yaşamı malzeme ettikleri ölçüde, gerçek yaşam için birer malzemeye dönüşürler.

Bütün kültürlerde, anlatının deneyimin toplumu oluşturan bireyler tarafından anlamlandırılması sağlayan bir iletişimsel olgu olduğunu savunan Elinor Ochs ve Lisa Capps, anlatının deneyimden doğduğu kadar, deneyime biçim verdiğini; bu yüzden de anlatılarla bireyi birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını söylerler: " Anlatısal etkinlik (öyküleme) anlatıcılara birbirleriyle bağlantılı olmayan olayları bir düzene koyarak, geçmiş, şimdiki ve hayal edilen dünyaları bir araya getirme imkanı tanır."[163] Ochs ve Caps'e göre, anlatı aynı

[163] Elinor Ochs ; Lisa Capps, "Narrating the Self" Annual Review of Anthropology. Vol.25, 1996, s.19-43

zamanda toplum ve birey için bir arayüzdür; anlatı aracılığıyla, kimliklerin, duyguların, eğilimlerin, kişilerarası ilişkilerin ve aidiyetin bireyselden toplumsala, toplumsaldan bireysele geçişi sağlanmış olur. Bu noktada, anlatıların normatif özelliklerinin altını çizmek gerekir.

Jerome Bruner'in de ifade ettiği gibi, gerçekliğin farklı versiyonları olan anlatılar, temel olarak gerçekliğin yeniden inşa edilmesine hizmet ederler. Bütün anlatıların meşruiyeti toplumsal uzlaşımlara dayanmaktadır, bu sebeple kaçınılmaz olarak bütün anlatılar normatiftir. Bruner, anlatıların bu özelliğini açıklamak için Kenneth Burke'nin 'dramatik pentad' kavramına başvurur: "Pentad; *Eyleyen, Eylem, Sahne, Amaç* ve bu ögeler arasındaki dengeyi kültürel uzlaşımlara göre dengeleyen rasyonel bir unsur olan *Eylemlilik*'ten (Agency) oluşur. Bu denge bozulduğunda, uzlaşımsal beklenti kırılır ve *Çatışma* ortaya çıkar. Çatışma ise, dramanın motorudur..."[164] Bruner'e göre, anlatıların normatifliği, tarihsel ve kültürel olarak sürekli değişim içindedir; buna göre anlatıların biçimleri yer aldıkları döneme ve üretim koşullarına göre sürekli değişmektedir. Makalesinde drama ve toplumsal yaşam arasında bir benzerlik kuran Bruner'e göre anlatılar, toplumsal çatışmaların çözümlenmesine hizmet ederler. Kaynaklarını tek tek özel olaylardan alan anlatılar için referans aldıkları olaylar, bir araca dönüşür.

Modern Dünyada Gündelik Hayat'ta Lefebvre, gündelik hayatın felsefe açısından 'değersiz' görülmesine değinir ve gündelik hayatın "tam da felsefe olmayan olma niteliğiyle" felsefenin nesnesi olduğunu ileri sürer.[165]Benzeri şekilde, bu bölümün başında yaptığımız alıntıda da Bachmann'ın karakteri, gündelik yaşamın değersizliğine gönderme yapar; ancak, okuyucu açısından, bu değersizlik, Malina'yı değerli kılan edebi bir unsurdur: Gündelik yaşam sembolik bir düzeyde değer kazanır. Ancak, bu sembolizm tek boyutlu değildir, hane tarzı görsel iletişim, dışa vurduğu sembolik biçimlerin dışında da, uygulayıcılarının

---

[164] Jerome Bruner, The Narrative Construction of Reality, Critical Inquiry, Vol. 18. No. 1 1991 (s. 1-21)

[165] Henri Lefebvre, Modern Dünyada Gündelik Yaşam, Çev. Işın Gürbüz. Metis Yay. 1998. s.23.

sembolik dünyaları ve bu dünyaların nasıl oluştuğunun incelenmesi açısından sembolik bir anlam küresi oluşturur.

2.1.1 Sembolik Dünyaların Keşfi

1970'li yılların başında Sol Worth ve John Adair, daha önce sinema teknolojisini kullanmamış insanlara film yapmayı öğretip, daha sonra ortaya çıkan malzemeyi analiz etmeyi planlarlar. İki antropoloğun amacı, birlikte çalışacakları Navajo yerlilerinin görsel anlatı oluşturma biçimlerini ve bu biçimlerde ortaya çıkacak kültürel örüntüleri incelemektir. Bu çalışma için topluluğun lideri Sam Yazzie'den izin almaları gerektiğinden, kendisini evinde ziyaret ederler. Araştırmacılardan Adair, Yazzie'ye projenin amacını ve Navajo'ların projede nasıl bir görev üstleneceklerini anlatır:

"Adair'in konuşması bittiğinde Sam biraz düşündü ve film yapmanın koyunlara zarar verip vermeyeceğini öğrenmek için bir dizi soru sordu. Worth, mutlu bir ifadeyle, bildiği kadarıyla film yapmanın koyunlar üzerinde kötü bir etki bırakmasının mümkün olmadığını anlattı. Bunun üzerine bir süre düşünen Sam, film yapmanın koyunlara ne gibi bir fayda sağlayacağını sorunca, Worth bunun koyunlara bir yararının olmayacağını söylemek zorunda kaldı. Sam, yine biraz düşündü ve bize bakarak sordu: ' Öyleyse neden film yapalım ki?" [166]

Worth ve Adair'in de belirttikleri gibi, Sam Yazzie'nin sorusu, kültür üzerine çalışan bütün araştırmacıları ilgilendiren bir sorudur. Bilimsel olarak kültür kavramına birçok farklı açıdan yaklaşmak mümkün olsa da, kültürü ele alan bütün yaklaşımların bazı noktalarda birleştiği görülmektedir. Kültür, toplumsal bir olgudur; sürekli değişim içindedir. Toplumlar içinde kültür, sürekli bir yapıdır; toplumu oluşturan bireyler tarafından öğrenilir ve sonraki kuşaklara aktarılır. Bu

[166] Sol Worth; John. Adair, Through Navajo Eyes; An Axploration in Film Communication and Anthropology Indiana University Press. 1975 s.4.

özellikleriyle kültür, bütünsel bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.[167] Marx'ın da ifade ettiği gibi, "Doğa'nın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şey"[168] olarak tanımlanan kültür hakkında konuştuğumuzda, insanlık hakkında konuşuyor oluruz. Doğa ve kültür arasındaki ayrım, insanların doğayı sembolik olarak yeniden üretebilmesiyle ilişkilidir. Sembolik dünyaların varlığı, doğayı hayvanların yorumladığı gibi ele almamızı engeller; Ortaga y Gasset' e göre, insanı hayvandan ayıran en büyük özellik, insanın kendi benliğine yoğunlaşabilme yetisidir : "... hayvanın yaşamını yöneten, onu bir kukla gibi oynatıp hoplatan şey çevrenin nesneleri ve olaylarıdır. Maymun kendi varlığının yöneticisi değildir, *kendi kendisinden* kaynaklanmaz yaşantısı.(...) maymunun yaşantısı oluşumsal *ötekileşmedir."*[169] İnsan için doğa bilgisi, dil ve dile benzeyen yapılarda kendini gösteren semboller aracılığıyla oluşmaktadır. İnsan bilgisinin temelini oluşturan sembolik temsil biçimleri, bütünüyle kültüreldir.

İnsanın yaşadığı dünyanın fiziksel dünyayla sınırlı olmadığını, bireylerin fiziksel evren dışında, bir simgesel evren içinde yaşadığını savunan Cassirer'e göre, sembolik evren; parçaları dil, söylence, sanat ve din'den oluşan bir yapıdır. Cassirer, simgesel evrenin gelişmesiyle insan için fiziksel gerçekliğin art alanda kaldığını savunur, öyle ki: "Kendisini dinsel biçimler, sanatsal imgeler, söylencebilimsel simgeler veya dinsel törenler öylesine kaplamıştır ki, bu yapay ortam araya girmeden hiçbir şeyi görüp bilemez."[170] Simgesel evreni, deneyime anlam veren bir toplumsal ağ olarak tanımlayan Cassirer için insan, *düşünen hayvan* olarak değil, simgeleştiren insan*(animal symbolicum)* olarak tanımlanmalıdır. Cassirer, ilk kez 1922'de yayımlanan *'Manevi Bilimlerin İnşasında Sembolik Form Kavramı'* başlıklı denemesinde, insan bilincinin duyusal içeriğe yalın bir biçimde sahip olmadığına, bu içeriği zihnin 'kendinden doğru' oluşturduğuna dikkat çeker; zihinsel üretimin asıl gücü, algısal içeriğin sembolik

---

[167] Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür. Remzi Kitabevi.1994. s. 104-105

[168] Akt. Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür. Remzi Kitabevi.1994. s. 96

[169] Ortega Y Gasset, İnsan ve "Herkes", Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, 1999. s.33

[170] Ernst Cassirer, İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev. Necla Arat. Yapı Kredi Yayınları, 1997.s.41

içeriğe dönüştürülmesinden kaynaklanır. Buna göre, tek tek gözlemlenen sembolik biçimler, duyusal malzemenin karşısında yer almazlar; sembolik biçimler duyusal malzeme içinde *oluşur* ve *yaşarlar*. Cassirer'e göre *sembolik form* kavramıyla gösterilmesi gereken şey, " sembolik ifadeyi, yani bir 'zihinsel olan'ın ifadesini, en geniş biçimiyle duyusal 'işaretler' ve 'semboller' vasıtasıyla alma işidir"[171] Cassirer'in tanımına göre, içsel yapılarını evrensel anlam ve anlamın taşıyıcısı olan gösterge arasındaki bağdan almakta olan sembolik formlar, kültürün temelini oluştururlar. Kültürel ürünler, bir toplumdaki sembolik form felsefesini açığa vurdukları için, kültür üstüne yapılan çalışmaların merkezinde yer alırlar.[172]Bu doğrultuda, Sol Worth ve John Adair'in Navajo yerlilerinin görsel anlatı biçimlerini incelemesi ve Richard Chalfen'ın hane tarzı imgelemi konu alan çalışmaları gibi araştırmalarının temelinde, eylemsel alanın sembolik formlar aracılığıyla incelenmesini öngören 'sembolik form' kavramının yattığını söyleyebiliriz.

İnsan Üstüne Bir Deneme'de de görüldüğü gibi, Cassirer sembolik form felsefesini dilsel yapılardan yola çıkarak temellendirir: Johannes von Uexküll'e gönderme yapan Cassirer, "bir sineğin dünyasında yalnız 'sineksi şeyler', bir deniz kirpisinin dünyasında ise yalnız 'deniz kirpisine özgü şeyler'"[173] bulunduğuna dikkat çeker. Buna karşılık, "Hayvan türleri arasında rastlanan alıcı ve etkileyici dizgeler yanında, insanda simgesel dizge olarak betimleyebileceğimiz bir üçüncü halka"[174] bulunduğunu söyler.Cassirer'in 'üçüncü halka' olarak nitelediği simgesel formlar, dil ve dilsel biçimlerden oluşur. Bu tanımda Cassirer'in dil'i sözel dille kısıtlamadığının altını çizmek gerekmektedir; Cassirer dil ile sembolik bir sistemi ve dile dayalı iletişim sistemlerini kastetmektedir.

---

[171] Ernst Cassirer, Sembol Kavramının Doğası, Çev.Milay Köktürk. HeceYayınları.2011 s.156-157.

[172] Thora Ilin Bayer. Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms, Yale University.2001 s.190

[173] Ernst Cassirer, İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev. Necla Arat. Yapı Kredi Yayınları, 1997.s.39

[174] Cassirer, İnsan Üstüne Bir Deneme, s.40.

Çağdaş dilbilimin kurucusu Saussure, dilsel bildirişim sürecininin öncelikle bireysel ve toplumsal bir olgu olduğunu vurgular. Kuramını dil/söz (langue/parole) ayrımı üzerine kuran Saussure'e göre; dil bir soyutlamadır, olasılıklar bütünüdür; toplumsal uzlaşımlarla oluşan bireylerüstü bir dizgedir. Berke Vardar'ın da belirttiği gibi; dil, toplum yaşamına yön veren iç ve dış verilerin karışıp kaynaştığı bir tür uygulayımdır; "her dil belli bir toplum içinde, kendine özgü bir ekin ve uygarlık çevresinde biçimlenir, işlevini böyle bir çerçeve içinde gerçekleştirir."[175] Söz ise dilin gerçekleşme biçimi, somut kullanımıdır. Dilin nasıl işlediğini anlayabilmek için dilbilimci ancak bu kullanım biçimlerini, yani söz'ü inceleyebilir. Dil, Saussure'ün gösterge diye adlandırdığı birimlerin kendi aralarında kurduğu ilişkilerden doğar. Gösterge,bir işitim imgesi (gösteren) ve bir kavramdan (gösterilen) oluşur. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir, toplumsal uzlaşımlarla kurulur.

Bir dilin öğeleri sürekli olarak birbirlerine gönderim yaparlar, her bir öğenin değeri , sistemdeki diğer öğelerle olan ilişkisine göre belirlenir; Saffet Murat Tura'nın da belirttiği gibi: " Bir işitsel imgenin kendi olması, diğer işitsel imgelerden ayrışmasına bağlıdır...(örneğin) 'masa' kavramı ancak sandalye, yatak,vs. gibi kavramlardan farklı vurgulanarak tanımlanabilir. [176] Prag dilbilim okulundan Jacobson, konuşurken iki tip edimde bulunduğumuza dikkat çeker: ayıklama ve birleştirme. Ayıklama, Saussure'cü anlamda dil düzeyinde gerçekleşir, birbirinin yerini alabilecek öğeler arasında bir seçme yaparız. Birleştirme ise söz düzeyinde gerçekleşir, ayıklama işleminde seçtiğimiz öğeleri art zamanlı –çizgisel- olarak birleştiririz. [177]

Bireylerin taşıyıcısı oldukları kültür, bireylerin dil evrenlerinde taşınır; başka bir deyişle,kültür bir bütün halinde dilyetisinde (langue) yer almaktadır. Ancak, bu ifadeden ideolojinin dil aracılığıyla gerçekleşen bir olgu olduğu

---

[175] Berke Vardar, Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri,Multilingual, 1998 s.16.

[176] Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları. 1996 s.102

[177] Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, s.127.

çıkarılmamalıdır, kültür dilin kendisidir. Bu noktada,kültür, dil, ideoloji ve bilinçdışının içiçe geçtiğini görürüz; dil, kültürün önkoşuludur. Merih Zıllıoğlu'nun da belirttiği gibi, insanın benliği ve bilinci diğer insanlarla etkileşiminden kaynaklanır; "insan toplumsal ve bireysel varlığının bilincine başkalarıyla kurduğu iletişimle varır."[178]

Dil, bir olasılıklar bütünü olmasından öte, kültürel yaşamın önkoşulu olmhiçbirası niteliğiyle ideoloji ve bilinçdışının gerçekleşmesinin zeminini oluşturur. Düşüncelerden oluşan, varoluş biçimleri ise maddi pratiklerde gözlenebilen ideoloji, gözlemlenebildiği maddi pratiklerde bir bütün olarak ortaya çıkmaz: Althusser'in sözünü ettiği ideolojik araçların toplumsal görünümlerinde ortaya çıkan ideoloji, kültürün gündelik yaşamdaki izdüşümleridir. Bu bağlamda kültür, tek tek ve bütün olarak öznelerin dil evrenlerinde yer alır. Dil, bilinçdışı süreçlerde de etkilidir: *Uygarlığın Huzursuzluğu'*nda bireysel ve kültürel gelişim süreçleri arasında bir benzeşim olduğuna dikkat çeken Freud, bireysel süreçlerde bir kitleye katılımın hedeflendiğini, uygarlık süreçlerinde ise "pek çok bireyden kültürel bir birim"[179] oluşturulmasının amaçlandığını söyler . İnsan deneyimi, bir özneyi ötekinden farklı kılar, ancak, Lacan'cı bir bakış açısıyla, öznenin arzusunun ötekin arzusu olmasından yola çıkarak, öznenin iradesinin kültürel *öteki'*nin iradesi olduğu söyleyebiliriz.[180]En basit açıklamayla, bilinçdışını mümkün kılan bastırma mekânizması kültür sayesinde gerçekleşmektedir; Saffet Murat Tura'nın da belirttiği gibi, bir insan, dilin sağladığı kültürel tarihi yüklenir; "...insan yavrusu, biyolojik bir yaratıktan kültürel bir 'özne' olma yolunda ilerlerken tüm insanlık kültürü tarihinin bir özetini de üstlenir: Hatta kendisi bu kültür tarihinin yaşayan bir özeti haline gelir."[181]

---

[178] Merih Zıllıoğlu, İletişim Nedir? Cem Yayınevi. Kasım 1993, s.44.

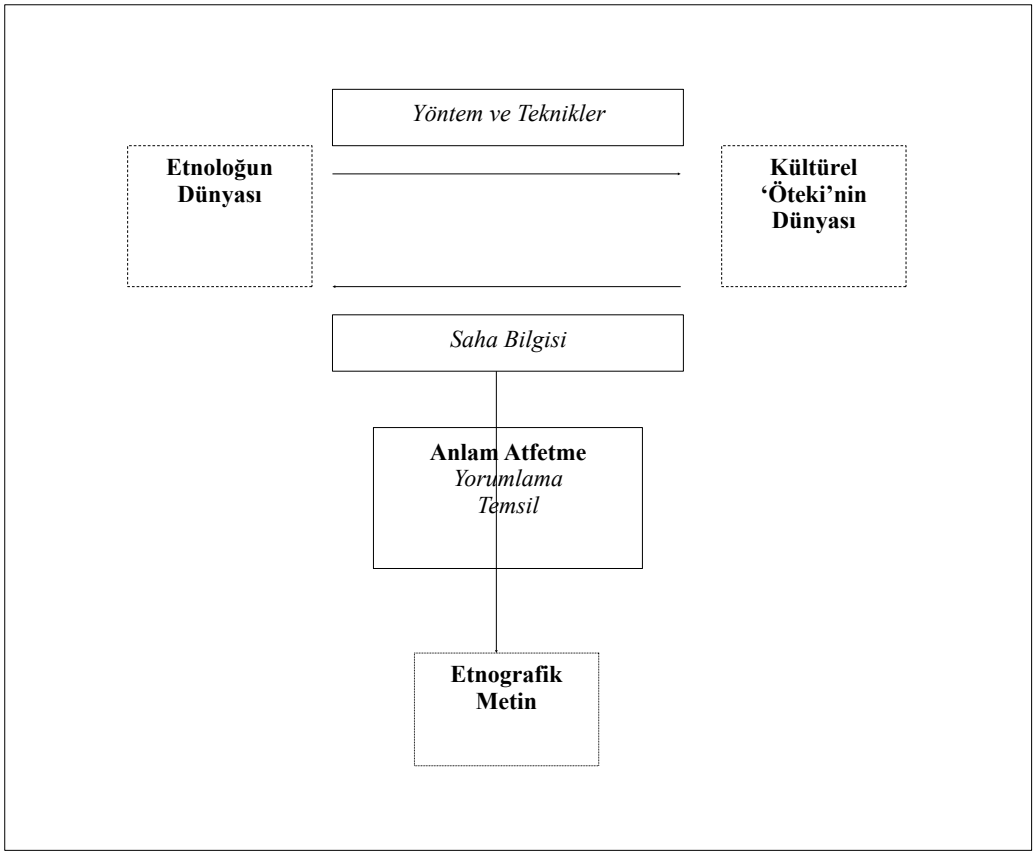
[179] Sigmund Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, Çev.Haluk Barışcan. Metis Yayınları. 1999. s.93.

[180] Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan. Penguin Books.1994.

[181] Tura, s.94

Öyleyse neden film yapalım ki?: kendi bakış açısına göre film yapmayı pek de anlamlı bulmayan Sam Yazzie haklı olabilir; diğer taraftan, antropologlar açısından ise, Navajo'larla birlikte bir 'film yapma' girişiminin ardında 'anlamlı' gerekçeler vardır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bireylerin sembolik dünyaları, içinde bulundukları kültürün birer görünümünü içerir. Bu bağlamda, antropolojide temel çalışma prensiplerinin Malinowski'den bu yana pek değişmediğini söylemek mümkündür. Malinowski 1922 yılında, etnografik saha çalışmasının üç aşamasından bahseder, buna göre: (1) İncelenen topluluğun organizasyonel şeması ve 'kültürün anatomisi' kaydedilir ve bütünsel bir izlek oluşturulur; (2) Topluluktaki davranış biçimleri, 'yerinde' uzun süreli olarak gözlemlenir ve kaydedilir; (3) Gözlem sonucu elde edilen bilgiler, topluluğu yansıtabilecek bir etnografik metne aktarılır. Malinowski'ye göre kültürel dünyaları tanımlamayı amaçlayan antropoloğun temel amacı, bir toplumdaki kültürün 'yerel görme biçimleri aracılığıyla' nasıl inşa edildiğini incelemektir[182]Aşağıdaki tabloda, Malinowski'nin yukarıda özetlenen tanımından yola çıkılarak, etnografik metnin oluşum süreci anlatılmaktadır:

[182] Bronislaw Malinowski, Argonauts of the Western Pacific. Routledge, 2005 s.18-19



Şekil. 2.2. Etnografik Metnin Oluşum Süreci [183]

Yukarıdaki tabloda, etnografik metinle sonuçlanan bir etnografik araştırmanın aşamaları anlatılmaktadır. Etnoloğun kullandığı yöntem ve teknikler değişiklik gösterebilir; ancak, her durumda, saha bilgisinin etnoloğun referans çerçevesi ile biçimlendiği görülmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Marc Augé, antropolojinin araştırmacı odaklı bir bilim olduğuna dikkat çekerek antropolojinin her zaman için 'şimdi'nin ve 'burada'nın antropolojisi olduğunu söyler. Antropoloji, kültürel sınırların öteside bir çevirmen gibi çalışmaktadır. Saha çalışmasında yerinde gözlenen 'öteki'nin deneyimi, antropolojinin üst-diline aktarılır. Etnoloğun kullandığı yöntem ve teknikler araştırmanın temelini

183 Önder Murad Özdemir, " Framing Culture: Debates on Ethnographic Representation and Turkish Documentary Film" İstanbul Bilgi Üniversitesi,2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

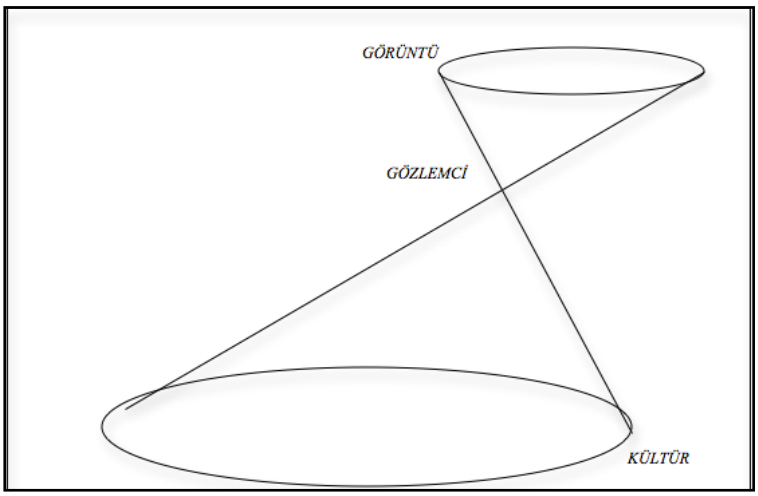
oluşturmakla birlikte, araştırmanın konusu olan 'kültürel öteki'yi de inşa etmektedir. *Büyü, Sanat ve Din'de* Malinowski, bu kültürel inşayı işaret etmektedir: " İlkel insanın rasyonel bilgisi sorununa el atmaya karar verdim: Onu başlıca uğraşlarında gözleyerek, çalışmadan büyüye, sonra tekrar çalışmaya, mantığına nasıl geri geldiğini gördüm ve onun dünya görüşünün bana nasıl geldiğini düşündüm."[184] Malinowski'nin açıklamasından da anlaşıldığı gibi, incelenen kültürün 'dünya görüşü' kendisini araştırmacıya dolaysız olarak sunmaz; etnografik metinde yer alan 'dünya görüşü', gözlemcinin saha deneyimlerine dayanan bir düzenlemedir.

Bozkurt Güvenç'in de belirttiği gibi, Malinowski'nin yönteminin başarısı; incelenen sosyal sistemin *toplum*, *gözlemci* ve *kültür görüntüsü* üçlüsünün ideal olarak, zaman mekân birliği içinde yeralmasına olanak sağlamasından kaynaklanmaktadır *(Şekil:3-A)*. Ancak, karmaşık bir toplumsal sistemin incelenmesi söz konusu olduğunda, kültürel görüntünün bütünlüğü söz konusu olamaz; incelenecek toplumsal sistemler ne denli büyük ve karmaşıksa; "gözlemcinin böyle büyük ve karmaşık toplumu bütünüyle ve her zaman gözlemleyebilmesi olanağı ortadan kalkar."[185] Bu durumda ise, araştırmada bütünün bir parçası seçilir, ya da gözlemcilerin veya gözlem istasyonlarının sayısı arttırılır (Şekil:3-B). Bozkurt Güvenç, kültür kuramında bütüncül yaklaşım sorununu aşağıdaki şekillerle anlatır:

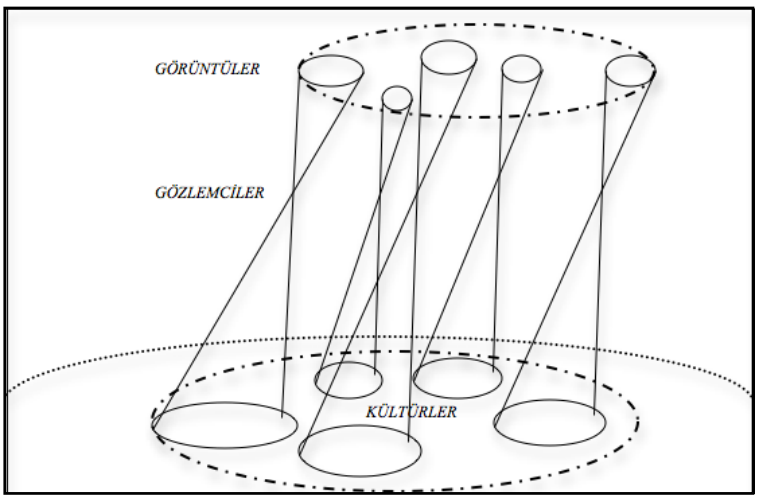
---

[184] Bronislaw Malinowski, Büyü, Bilim ve Din.Çev Saadet özkal. Kabalcı Yayınevi.2000. s26.

[185] Bozkurt Güvenç, Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme, Hacettepe Basımevi, 1970, s.31.



A) İlkel toplum, Gözlemci ve "Kültürel" Görüntü



B) Büyük- Karmaşık Toplum, Kültürler, Gözlemciler ve Görüntüler

Şekil 2.3. Bütüncü Yaklaşımın Yöntemsel Sorunları[186]

[186] Güvenç, Bozkurt, Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme, s.32.

Malinowski'nin ifade ettiği gibi, yerli insanın kendi dünyasını kendi akış açısına göre anlayabilmek için aktörlerin kendi anlamlandırma süreçlerine yoğunlaşılır. Güvenç ise, incelenen kültürün daha genel bir anlam ve ilişkisellik düzeni açısından anlaşılabilmesi için araştırmacının eylem alanıyla arasına bir mesafe koyması gerekliliğine işaret eder: " Kültürü, gözlenen aktörlerin kendi anlam, ilişki ve nedensellik sistemi yönünden incelemek anlamına gelen **emik** yaklaşım ile, kültürü gözlemcinin seçeceği daha genel bir anlam , ilişki ve nedensellik düzeni açısından anlayıp-anlatmak demek olan **etik** yaklaşım arasında önemli farklar vardır."[187]

Güvenç'in de belirttiği gibi, emik-etik yaklaşım biçimleri kültür çalışmalarında bütüncülük sorununun temelinde yer alır. Ancak, emik-etik yaklaşımlar, bir karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirilmemelidir; "Bir kültür ve gözlemci akültürasyonunda, emik ve etik gözlemlerin birbirine dönüşümü beklenir."[188]

İncelenen kültürdeki aktörlerin 'dünya görüşü' ve bu kişisel tasarımların bilimsel olarak anlamlandırılabilmesinin antropolojinin temel sorunlarından birisi olduğunu savunan Clifford Geertz ise, yukarıda bahsettiğimiz emik-etik yaklaşım sorunlarını psikolog Heinz Kohut'tan ödünç aldığı " yakın deneyim" *(experience-near*) ve "uzak deneyim" *(experience-distant)* kavramlarıyla ele alır ve sorar: "*Einfühlen* (empati) kaybolduğunda,*verstehen'e* (idrak etme) ne olur?"[189]Yakın deneyim kavramının aktörlerin kendi anlamlandırma ve ilişkilendirme süreçleriyle oluştuğunu vurgulayan Geertz, uzak deneyim kavramının ise uzmanların bilimsel amaçlarıyla ilişkili olarak tanımlandığına dikkat çeker: Örneğin, " …'korku', 'fobi' ile karşılaştırıldığında deneyime yakındır; 'fobi' ise 'ego distonik' karşısında deneyime daha yakındır."[190] Geertz, yakın deneyimlerle sınırlı kalan bir

---

[187] Güvenç, Bozkurt. Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme,s.33.

[188] Güvenç, s.34.

[189] Clifford Geertz. "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding, Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol.28, No. 1 1974. s. 26-45

[190] Clifford Geertz. "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding, Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol.28, No. 1 1974. s. 26-45

antropoloğun, gündeliğin içinde kapalı kalacağını; uzak deneyimlerle sınırlı kalan bir antropoloğun ise fiziksel gerçeklikle bağlantısını kaybederek, soyutlamanın dünyası içinde hapis olacağını savunur. Yukarıda bahsettiğimiz emik-etik gözlemlerin birbirine dönüşümü gibi, Geertz de antropolojide yakın ve uzak deneyimlerin birleşmesinin, bireylerin yaşam öykülerinden yola çıkılarak, kültürel sembol sistemlerinin incelenmesiyle mümkün olacağını savunmaktadır.

Bu bölümde değindiğimiz Bronislaw Malinowski, Ernst Cassirer, Ortega y Gasset ve Clifford Geertz gibi araştırmacıların çalışmalarında, kültürel anlamın bireylerin sembolik dünyalarının incelenmesiyle ortaya çıkabileceği savunulmaktadır. Bu doğrultuda, araştırmacılar sembolik dünyaların incelenebilmesi için öncelikle bireylerin 'dünya görüşlerini' *(Weltanschauung)* anlamaya çalışırlar. Jerome Ashmore'un da belirttiği gibi, *Weltanschauung* oldukça elastik bir kavramdır; " genellikle, bir birey ya da topluluğun evreni nasıl yorumladığını içeren bir bakış açısı olarak tanımlanır."[191] Yukarıda, insanların doğayı sembolik olarak yeniden ürettiklerine değinmiştik; bu doğrultuda, dünya görüşü, insanın kendisini çevreleyen doğa ve bu doğa içindeki kendi konumuna ilişkin tasarımlardan oluşmaktadır. Merih Zıllıoğlu'nun da belirttiği gibi, "Dünya ve evren bu bakış çerçevesinde algılanır. Çevreye ilişkin yorum ve anlamlarla oluşan bu bakış biçimi aynı zamanda toplumsal/kültürel pratik bir yaşam felsefesidir."[192] Bu bağlamda, dünya görüşü birey açısından normatif bir değer taşımaktadır: bireyin bilgileri, tutumları ve değerleri dünya görüşüne göre belirlenir. Bu açıdan, dünya görüşü bireyin şimdiki zamanında karşılaştığı deneyimlerde olduğu gibi, geçmiş ve gelecek deneyimlerin de anlamlandırılması açısından belirleyicidir.

---

[191] Jerome Ashmore. "Three Aspects of Weltanschauung", The Sociological Quarterly, Vol.7. No.2. 1966. s. 215-228

[192] Merih Zıllıoğlu, Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları. No.68, Eskişehir.1986. s.5

Bireyin bir dünya inşa ederek kendisini de inşa ettiğini savunan Jerome Bruner, insanların kendilerini otobiyografilerde nasıl kurduklarını inceler.[193] Her otobiyografinin aktörün kendiliğive bu kendiliğin dünyadaki konumlandırması hakkında bir bakış açısı sunduğuna dikkat çeken Bruner, *Self Making and World Making* başlıklı makalesinde 6 kişiden oluşan New York'lu bir aileyle yaptığı çalışmadan örnekler verir. Aile içi yaşamda kendiliğin ve toplumsal rollerin nasıl oluştuğunu inceleyen Bruner, ayrı ayrı görüşmeler yaptığı aile bireylerinden kendisine 'yaşam öykülerini' anlatmalarını ister. Çalışmanın sonunda elde ettiği yaşam öykülerinde fiziksel gerçekliklerin aile bireylerince nasıl farklı yorumlandıklarına dikkat çeken araştırmacı, ailenin geçmişinin birbiriyle çatışan öykülerce bir arada tutulduğunu vurgular.

Otobiyografi, 'şimdi' ve 'burada' olan bir anlatıcının 'orası' ve 'o zaman'ı kendisini bir kahramana (protagonist) dönüştürerek anlatmasıyla gerçekleşir. Otobiyografilerde anlatıcının protagonistle birleştiğini ve ortak bir bilinç hali oluştuğunu söyleyen Bruner, yaşam öyküsünde sunulan önermelerin gerçek olaylara dayanmakla birlikte, otobiyografilerde asıl olarak metaforik bir anlatım kurulduğuna dikkat çeker. Kişi, algıladığı 'gerçeği' kendi yaşam kurgusuna göre biçimlendirir. Otobiyografik anlatının geçmişi düzenlediği kadar, deneyime biçim verdiğini belirten Bruner, yaptığı çalışmada yaşam öykülerinin geçmiş zamanla ilgili olduğu kadar şimdiki zamanla da ilgili olduğuna dikkat çeker: (1)Teknik olarak, geçmişteki kendisini (protagonist) kendisinin (anlatıcı) bugününe getirmek zorunda olan kişi, dün'le olduğu kadar bugün'le de uğraşmak zorundadır; (2) Bir otobiyografi geçmişte olan olayların neden gerçekleştiklerini açıklar; dolayısıyla, geçmiş olaylar şimdiki zaman kipi ile değerlendirilir ve düzenlenir. Yaşam öykülerinde anlatılan olaylar kadar, anlatılmayan olaylar da

[193] Jerome Bruner, Self-Making and World-Making. *Journal of Aesthetic Education*, *25*(1), 67-78. John Benjamins Publishing Company, 1991

önemlidir; Bruner'in işaret ettiği gibi, aile bireylerini bir arada tutan otobiyografiler aynı zamanda öznelerin farklılıklarını da yansıtırlar.[194]

Bu noktada, otobiyografilerde ortaya konan öznel bakış açılarının farklı dünya tasarımlarını içerdiğini görüyoruz. Yukarıda özetlediğimiz emik-etik yaklaşım sorunlarının bir benzeri dünya görüşleri için de geçerlidir; kültürel yapılarda bütüncü bir dünya görüşü mümkün değildir. Karmaşık toplumsal yapılar düzeyinde olduğu gibi, bireysel düzeyde de aktörler, sembolik dünyaların çoğulluğu içinde yaşarlar. Cassirer'in sembolik evren yaklaşımından yola çıkan filozof Nelson Goodman, sembolik dünyaların nasıl oluşturulduğunu sorguladığı kitabı *Ways of Worldmaking'de* sembolik dünyaların inşasının temel niteliklerine dikkat çeker: Goodman'a göre, sembolik dünyaların inşası: *(a)Bileşenlerine Ayırma ve Yeniden Birleştirme (Composition and Decomposition) ; (b) Odak Belirleme (Weighting); (c)Düzenleme (Ordering); (d) Ekleme-Çıkarma (Deletion and Supplementation); (e) Yapı Bozumu ve Yeniden Biçimlendirme (Deformation)* ile ilişkilidir. Goodman, bu sınıflandırmayı yaparken dünyaların inşasına kesin tanımlar getirmekten kaçınır ve sadece bazı süreçlere dikkat çekmeyi amaçladığını söyler; " dünya biricik değildir, dünyaların dünyası da biricik olamaz."[195]

Bileşenlerine Ayırma ve Yeniden Birleştirme: Goodman'a göre, *Bileşenlerine Ayırma ve Yeniden Birleştirme* süreci, bir bütününün analiz edilip, parçalarına ayrılması ve başka karmaşık yapılar oluşturmak için bileşenlerin bir araya getirilip, bağlantılar kurulmasıyla gerçekleşir. İki yönlü bir sınıflandırmayı içeren bu süreçte; isimler, yüklemler, jestler, resimler, vs., birer etiket olarak kullanılırlar. Goodman, farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen olayların bir araya getirilip bir nesne ya da bir kişinin tanımlanması için kullanılabileceğini belirtir. Bu süreç aynı zamanda metaforların transferlerini de içermektedir; örneğin koku

---

[194] Jerome Bruner, Self-Making and World-Making. *Journal of Aesthetic Education*, *25*(1), 67-78. John Benjamins Publishing Company, 1991

[195] Nelson Goodman,Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett Publishing Co. 1978. s.17

yüklemleri, ses yüklemlerine aktarılarak ikili bir yeniden düzenleme gerçekleştirilmiş olur.

Odak Belirleme: Goodman, içerikte benzerlikler gösteren dünyaların birbirinden ayrı dünyalar olarak sınıflandırılabileceğini söyler: bir dünya, bir dizi amacı gerçekleştirebilmek için oluşturulmuş olabilir ancak dünya içeriklerinin ve amaçların çakışması durumunda benzer içerikler farklı dünyalarda değerlendirilir. Odak vurgusunun sanat eserlerinde kendisini açık olarak gösterdiğini savunan Goodman, birçok sanat eserinin gündelik yaşamdaki fiziksel olguları farklı şekilde yorumladığına dikkat çeker: "Değişkenlik gösteren yaklaşımlar ve yeni içgörülerle; görsel yoğunlaşmada kütle, çizgi, duruş ya da ışık değişirve dün'ün seviyesindeki dünya garip bir biçimde dönüştürülür- dün'ün gerçekçi gündemiyle oluşturulan manzara, itici bir karikatüre dönüşür"[196] Odak belirlemede öne çıkan önem, kullanışlılık ve değer gibi olguların belirli düzenlemelere göre değişebilen bir hiyerarşisi olduğunu söyleyen Goodman, benzer dünyalar arasında yapılan ayrımların karşıtlık ilişkisi içinde olmadığına dikkat çeker.

Düzenleme: Gündelik yaşamda bireylerin referans çerçevelerinin her zaman etkin olduğunu vurgulayan Goodman'a göre, bireyler pratiklerin kökensel temelini kurmazlar. Düzenleme algı ve bilişselliğin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Ortaya çıkış frekanslarına ve birbirleriyle ilişkilerine göre düzenlenen pratikler koşullara ve amaçlara göre farklı düzenlenebilirler. Tarihi zamanın on yıllara, yüz yıllara bin yıllara göre ölçülmesi gibi, bütün ölçümler, düzenlemelere dayanır: "Bir gün, yirmi dört saatten oluşur, her saat ise altmışar saniyeden oluşan altmış dakikadan oluşur. Açık olan tek şey, bu düzenlemelerin dünyada 'var oldukları' gibi ele alınmamalarıdır; bu düzenlemeler, bir dünya içine inşa edilirler."[197]

Ekleme-Çıkarma: Bir dünya tasarımında sürekli olarak 'eskiyen' materyalin dışarıda bırakılırken yenisinin dünyaya dahil edildiği gözlemlenir.

---

[196] Goodman, Ways of Worldmaking, s.11.

[197] Goodman, s.14.

İnsanlığın soyutlama yeteneğinin teoride sonsuz olduğunu söyleyen Goodman, dünyaların oluşturulmasının temelinde seçiciliğin yattığını savunur. Bu seçicilik doğrultusunda, birey yaşamda karşısında bulmaya hazırlandığı şeylerle karşılaşır; amaçları ya da çıkarlarıyla ilişkisi olmayan olgular karşısında birey kördür.

Yapı Bozumu ve Yeniden Biçimlendirme: Yeniden biçimlendirmeler ya da bozulmalar bakış açısına göre, birey tarafından bozulma ya da düzelme olarak nitelendirilebilir. Bu anlamda, yapı bozumu, karikatüristlerin fiziksel nesneyi kelimenin tam anlamıyla bozarak, daha gerçekçi bir anlatım imkanı yakalamaları gibi, bireyler de yapı bozumu aracılığıyla 'büyülü' çeşitleme imkanları yaratabilirler.

The Practice of Everyday Life' da Pierre Janet'e gönderme yaparak insanlığı öykülemenin yarattığına işaret eden Michel de Certeau, her anlatının mekânsal bir pratik olduğunu söyler; her anlatı, bir yolculuk anlatısıdır.[198] Certeau, bireyler tarafından gerçekleştirilen gündelik yaşam pratiklerinin bireylerden *önce* ve bireylerle *birlikte* anlatılarla gerçekleştirildiğini söyler: eylem coğrafyalarını oluşturan anlatılar aktörler için birer ek değillerdir, pratiğin kendisi anlatılarla gerçekleştirilir. Dolayısıyla, sembolik dünyaların keşfi için gündelik yaşamda dünya görüşlerinin nasıl oluştuğu ve dünya tasarımlarının gündelik yaşam pratiklerine nasıl şekil verdiğinin incelenmesi gerekir.

2.1.2 İletişim Antropolojisi

Sosyoloji, Psikoloji, Antropoloji gibi insanı ve insani olanı kendisine konu edinen bütün disiplinler, belirli iletişim süreçlerini, *belirli iletişim süreçleri çerçevesinde* ele alırlar. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, araştırmacı sahaya gittiğinde araştırma nesnelerini (aktörlerin dünya görüşlerini, sembolik dünyaları) karşısında hazır bir bütün olarak bulamayacaktır. Aktörlerin ve araştırmacıların

[198] De Certeau, The Practice of Everyday Life, s.115.

dünyaları arasında kurulan köprülerle ulaşılabilir olan antropolojik bilgi, her etnografik çalışmayla tekrar tekrar inşa edilen bir bilgidir. Bu süreçte, aktörlerin sembolik dünyalarının oluşturulmasında etkili olan aşamaların, kullandıkları yöntem ve tekniklerle araştırma nesnelerini inşa eden araştırmacılar için de belirleyici olduklarını söylemek mümkündür. Sahada gözlemledikleri maddi pratiklerin anlaşılabilmesi için metaforlar, anlatılar ve kültürel tasarımları inceleyen araştırmacıların dünyaları, inceledikleri dünyalar gibi, dil ve dilsel yapılarla, bir başka deyişle, iletişim sistemlerinin çoğulluğu ile biçimlenmektedir.

İnsan bilinci, "doğal dille kuşatılmış, her şeyden önce dilsel diye tanımlanabilecek bir bilinçtir."[199] Kendine özgü bir biçimde düzenlenmiş göstergelerle işleyen her iletişim sisteminin bir dil olarak değerlendirilebileceğini vurgulayan Akşit Göktürk, doğal diller gibi kendine özgü göstergeler taşıyan özel dillerin (resim, sinema, müzik, vb.) farklı iletişim düzenleri içermekle beraber, dilin bütünlüğünden kökenlendiklerini, başkalıklarını dilin bütünsel yapısı üstüne kurduklarını vurgular: Her iletişim sistemi, " ...belli bir bilgi alanının nesneleri ile bu nesneler arasındaki ilişkileri yansıtmayı amaçlar."[200]Bu bağlamda, bir toplumda kültür, iletişim sistemlerinin çoğulluğu ile gerçekleşmektedir.

Dell Hymes, toplumdaki karmaşık yapıların, etnografik yöntemlerden beslenen iletişim çalışmaları ile anlaşılabileceğini savunduğu 1964 tarihinde yayımlanan "*Towards an Ethnography of Communication"*[201] başlıklı makalesinde, dönemin dilbilim ve antropolojisinde etkili olan iki eğilime dikkat çeker: Bir tarafta, dilbilimde, dilsel biçimler otonom olarak değerlendirilirler; "bu yaklaşım sonucunda bazı dilbilimciler dil üzerine yapılan yapısal çalışmaları *anlam*'dan ve *toplumsal bağlam*'dan ayrı tutmuştur."[202]. Diğer yandan ise, antropolojinin de kendisini dilsel formlardan soyutladığını öne süren Hymes,

---

[199]Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, İnkılâp Kitabevi. 1988 s. 13

[200] Göktürk, Okuma Uğraşı, s. 14-15

[201] Dell Hymes, "Introduction: Toward Ethnographies of Communication.", American Anthropologist, 66(6), 1964, 1-34.

[202] Dell Hymes, "Introduction: Toward Ethnographies of Communication.", American Anthropologist, 66(6), 1964, 1-34.

dilsel biçimlerin bağlamlar ve işlevler gözönüne alınmadan incelenemeyeceğini vurgulayarak dil ve diğer iletişimsel kodların *iletişimsel olayların* birer bileşeni olduklarına dikkat çekmektedir. Bir başka deyişle Dell Hymes, dilbilim ve antropoloji disiplinlerinin ürettikleri bilgiler arasındaki boşluğu iletişim çalışmaları ile kapatmak amacını gütmektedir.

Dil, kültür ve toplum arasındaki ilişkilerin incelenmesini amaçlayan geleneksel antropolojik yaklaşımlardan temellenen konuşmanın etnografisi *(ethnography of speaking)* dilbilimsel antropolojinin bir parçasıdır; ancak, konuşmanın etnografisinde, geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak, gramer ve etnografilerin ayrı olarak değerlendirilmeleri ya da analitik olarak bir araya getirilmelerinin yerine, gramer ve etnografi arasındaki ilişkilere yoğunlaşıldığı gözlemlenir.[203] Dilbilimde, gramerler kendi içerinde birer bütün olarak, dilsel yapıların soyutluğu ile ele alınırlar; etnografilerde ise sosyo- kültürel yaşamdaki örüntülerin ve yapıların incelenmesinin öne çıktığı görülür. Dell Hymes, bu iki ayrı yaklaşımdan öğrenilecek çok şey olduğunu hakkını vermekle birlikte, konuşmanın etnografisi aracılığı ile gramer ve etnografi arasındaki boşluğun doldurulmasını hedeflemektedir: "Konuşma etnografisinin araştırma nesnesi söz'dür *(la parole)*, konuşmanın etnografisi, toplumsal yaşamın dil aracılığıyla nasıl düzenlendiğini inceler."[204]

Dilbilimde bir dilin yapılarını oluşturan gramer kuralları incelenirken, konuşma etnografisinde ise dilin kullanıldığı durumlar ve/veya dilin hangi durumlarda nasıl kullanıldığını ya da kullanılmadığını belirleyen kültürel kurallar incelenir. Dilbilimcilerin araştırma alanlarından birisi olan diller arası tarihsel ilişkiler/geçişlilikler, konuşma etnografisi için de önem arz etmektedir; ancak, farklı dillerin hangi iletişimsel durumlarda kullanıldığının incelenmesi esastır. Konuşmanın etnografisi, her şeyden önce konuşmanın işlevleri ve bu işlevlerin

---

[203] Bauman; Sherzer, "The Ethnography of Speaking" *Annual review of anthropology*, *4*(1), 1975, s.95-119

[204] Akt. Bauman; Sherzer, "The Ethnography of Speaking" *Annual review of anthropology*, *4*(1), 1975, s. 95-119

hangi örüntülerle gerçekleştiği ile ilgilenir. Kültürel görelilik anlayışı, konuşmanın etnografisinde anahtar bir rol üstlenmektedir; akrabalık, politika, ekonomi, din gibi kültürel sistemlerde olduğu gibi, konuşma-iletişim biçimleri de kültürel olarak özel yapılardır, farklı kültürlerde farklı görünümlere bürünebilirler.

Toplumdaki iletişimsel alışkanlıkları bir bütün olarak inceleyen etnografik çalışma için başlangıç noktasının toplumdaki *iletişimsel olay* ve bu olayların bileşimlerini ortaya koymak olduğunu savunan Hymes'a göre, toplumda yer alan hiçbir iletişimsel biçim, iletişimsel olaylardan bağımsız olarak gerçekleşmez. *İletişimsel olay* kavramını deneyimin anlamlı kılınmasını sağlayan bakış açılarını tanımlayan bir metafor olarak kullanan Hymes, dil aracılığıyla deneyimlerin kategorileştirilmesinin, iletişimsel bir araç kullanımından bağımsız olarak ele alınamayacağını belirtir.

İletişimsel olaylarda gözlemlenen bir bileşenin diğer bileşenlerle ilişkilerinin incelenmesi, incelenen biçimin toplumda hangi kültürel amaçlar için kullanıldığı ve biçimin kültürel bağlamları konusunda ayrıntılı bilgi sağlamaktadır. Bileşenlerin karşılıklı olarak ele alınması dilde kültürleme, rol aktarımı, doğa üstü ile ilişki, kişisel tatminler gibi bazı kategorilerin dil ile ilgili olarak farklı biçim ve aşamalarının ortaya çıkmasını sağlar. Bauman ve Sherzer'in de belirttiği gibi, dilbilimsel antropolojide geleneksel olarak okuma yazma bilmeyen toplulukların dillerinin incelenmesi gibi bir eğilim gözlemlenmektedir; bu doğrultuda, antropolojik dilbilimciler dünyadaki egzotik dillerde dilbilimsel yapıları tanımlamışlardır. Bu bağlamda, konuşmanın etnografisi dilbilimsel antropolojinin bir dalı değildir, konuşmanın etnografisi antropolojide gözlemlenen temel biçimlere farklı, bütüncül bir yaklaşım getirmeyi hedefleyen bir girişimdir.

Bu noktada, Hymes'ın 'konuşma' yı sadece sözlü dille sınırlı tutmadığının vurgulanması önemlidir; Hymes'ın yaklaşımında göre iletişimsel eylemlere, iletilen mesajların biçim ve içeriklerine, iletişimin gözlemlendiği

ortamlara göre belirli kurallar çerçevesinde gerçekleşen konuşmanın, bütün dilsel/ iletişimsel biçimleri kapsadığı görülür. Tezimizin ilk bölümünde görüşlerine yer verdiğimiz Richard Chalfen gibi görsel iletişim biçimleri üzerine çalışan birçok antropolog için (Sol Worth, John Adair, Jay Ruby, vb) bir kuramsal çıkış noktası olan Hymes'ın yaklaşımında, bir konuşma topluluğunda (speech community) gözlemlenen iletişimsel biçimleri, bütünsel olarak, birbirleriyle kurdukları ilişkiler çerçevesinde ele alınır: "Konuşma topluluğu, dilsel bağlamdan öte, toplumsal bağlamda bir bütün oluşturur. İlk adım olarak toplumsal grup tanımlanır ve bu topluluktaki dilsel biçimler bütünlükleri çerçevesinde ele alınırlar."[205]

Mesaj Biçimi: İletişimsel olaylarda temel belirleyicinin mesaj biçimi olduğunu vurgulayan Hymes'a göre, iletişim biçimlerinin incelenmesinde ortaya çıkan birçok sorunun tek başına mesaj biçime odaklanılması sonucunda gerçekleşmektedir: "Söyleniş biçiminin, söylenen şey'in bir parçası olduğu konusunda herkes hem fikir görünür, ancak araştırmalarda bu sıklıkla göz ardı edilmektedir." [206] Mesaj biçimini belirleyen toplumsal kuralları kavramak için bireylerin ifade biçimlerini ve bu ifadelerin içsel mantığına yoğunlaşılması gerektiğini savunan Hymes, mesaj biçimlerin anlaşılabilmesi için edebi eleştiriler gibi estetik yaklaşımların, gündelik yaşamda gerçekleşen sıradan konuşmaların incelenmesi için bir model oluşturabileceğini savunur.

Mesaj İçeriği: Mesaj içeriği, mesajın ne hakkında olduğu ile ilgilidir, Hymes , mesaj içeriğini açıklamak için, grup üyelerinin ne hakkında konuşulduğunu bildiklerinive konu değiştiğinde de üyelerin iletişimin devamlılığını sağladıklarını belirtir. Mesaj biçimi ile karşılıklı bir bütün oluşturan mesaj içeriği, konuşma ediminin merkezinde yer alır.

---

[205] Dell Hymes, "Models of the Interaction of Language and Social Life", Directions in sociolinguistics The ethnography of communciation (pp. 35-71).Ed. Gumperz, J., & Hymes. Basil Blackwell 1986. s.54

[206] Hymes, "Models of the Interaction of Language and Social Life", s.59

Ortam: Konuşma ediminin gerçekleştiği zamansal/mekânsal durumları ifade etmek için kullanılan ortam, iletişimin gerçekleştiği fiziksel koşulları anlatmak için kullanılır.

Sahne: Sahne, iletişim gerçekleştiği fiziksel ortamdan bağımsız kültürel bir uzamı tarif etmek için kullanılır. Hymes, sahneyi bireylerin "psikolojik ortam"ını oluşturduğunu söyler; "konuşma sıklıkla sahneleri tanımlamak için gerçekleştirilir, diğer yandan da konuşmanın geçerliliği sahneyle uyumuna göre karar verilir."[207] Eylemin içinde gerçekleştiği enformel çevreyi tanımlamak için ortam, kültürel çevreyi tanımlamak için sahne kullanılır.

Konuşmacı ya da Gönderen; Kaynak; Dinleyici ya da Alıcı; Hedef: Hymes, bu dört bileşeni konuşmanın özneleri ve nesnelerini tanımlamak için kullanır. İletişimsel olaylar, özne-nesne ilişkileri çerçevesinde gerçekleşirler. Hymes, katılımcılarla biçimlenen iletişimsel olaylara farklı örnekler verir:

"Arjantin'de yaşayan Abiponlar'da konuşmacı Hocherilerden ise (savaşçı sınıf) kullandığı her kelimenin sonuna –in eki getirir; Chinook'larda resmi durumlarda, bir kaynak (kabile şefi, dini önder vs), kaynağın söylediklerini tekrar eden bir konuşmacı ve dinleyiciler bulunur. Yana mitlerinde, kadın ve erkek konuşmaları biçimsel olarak birbirinden ayrılır, konuşmacının cinsiyeti ne olursa olsun, bir öykü aktarılırlen kadın ve erkek biçimleri kullanır"[208]

Amaçlar-Beklentiler; Amaçlar-Hedefler: İletişimsel olaylar, uzlaşımsal olarak tanımlı ve beklenen sonuçlar doğrultusunda gerçekleşirler. İletişimsel olayların incelenmesinde, bilinçli olarak belirlenen hedefler ve katılımcılar tarafından doğrudan niyetli olarak belirlenmeyen sonuçlar arasında bir ayrım yapmak gerekmektedir.

---

[207] Hymes, s.60.

[208] Hymes, s.61.

Üslûp: Üslûp, iletişimsel eylemin ortaya konmasında etkili olan tarzlarla ilişkilidir. Çoğu zaman, iletişimsel üslubun sadece dilsel düzeyde anlaşılması mümkün değildir. Ortam, katılımcılar, mesaj biçimi gibi ortak bileşenler çerçevesinde gerçekleşen bir iletişimsel olay, üslûpsal olarak diğer biçimlerden ayrılabilir. Örnek olarak, jest ve mimikler, beden dili, ya da tonlamanın bağlamı bütün olarak değiştirebildiği gözlemlenebilir.

Kanallar: Kanallar başlığı alında iletişimin hangi yollarla yayıldığı incelenir. Farklı kanallarla farklı tarzda iletişimler gerçekleştiği görülmektedir. Aynı kanalla da farklı iletişim biçimleri mümkündür: Sesli iletişimde, bir kişi konuşabildiği gibi, mırıldanabilir, şarkı söyleyebilir, bağırabilir. Hymes kanalların tanımlanmasında etkileşim ve kanallar arasındaki göreli hiyerarşilerin dikkate alınması gerekliliğini vurgular.

Konuşma Biçimleri: Hymes, hiçbir toplumda tek bir dilsel biçimin olamayacağını savunur ve, örnek olarak tek bir sözel dilde bile dilin, farklı lehçeler, kodlar, değişkenler ve seviyelerden oluştuğunun altını çizer: " ... "İngilizce" adını verdiğimiz konuşma geleneği çerçevesinde... Yorkshire ve Hint İngilizcelerinin farklı lehçelerinde anlaşmak her zaman için mümkün olmayabilir"[209] Aynı konuşma biçimleri, işlevsel olarak farklı değişken biçimlerde ayrılabilir.

Etkileşim Normları: Kaçınılmaz olarak, konuşmayı biçimlendiren bütün kurallar normatiftir. Hymes,bu başlık altında konuşmaya eklenen belirli davranışların da bir kurallar dizgesi çerçevesinde gerçekleştirildiğini belirtir: Etkileşim normlarının incelenmesi, toplumsal yapıyı gösterebildiği gibi, bir topluluktaki ilişkilerin anlamlandırılabilmesi için önem arz eder.

Yorumlama Normları: Belirli etkileşim normları, özellikle farklı topluluklar arasında gerçekleşen iletişimde, bir yorumlama payı içerirler. Aynı

---

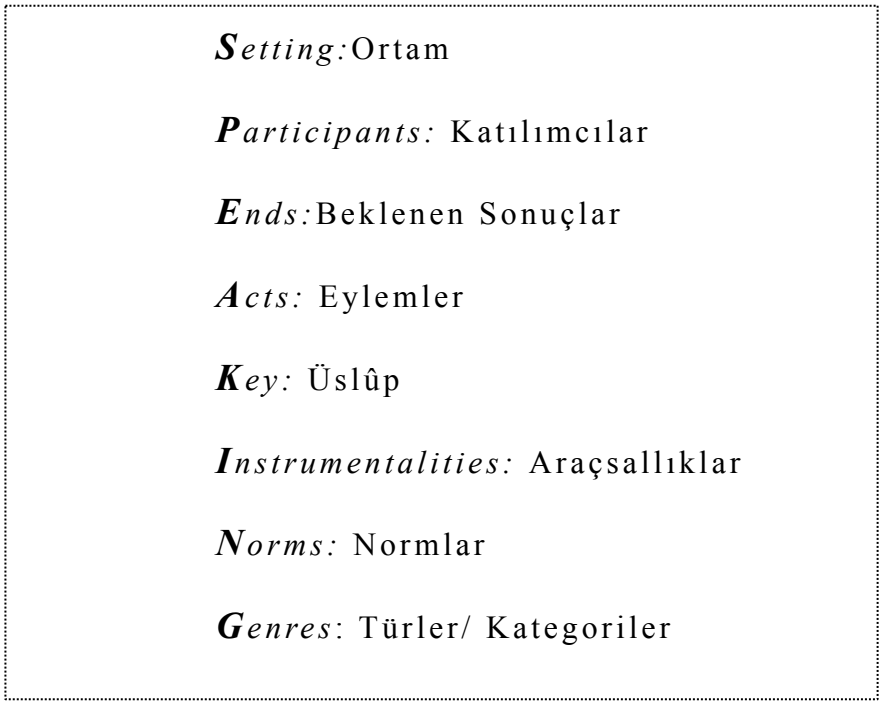
[209] Hymes, s.63.

etkileşim normları, farklı kültürlerce farklı olarak yorumlanır. Hymes, yorumlama normlarına örnek vermek için aynı iletişim ortamında yer alan Amerikalı ve Arap öğrencileri karşılaştırır: " Araplar sohbet ettiklerinde birbirlerine (Amerikalılarla karşılaştırıldığında) daha yakın otururlar, göz teması kurarak, birbirlerine daha çok dokunurlar, daha yüksek sesle konuşurlar."[210] Hymes, yorumlama normlarını bir kültürdeki inanç sistemlerinin yansımaları olarak değerlendirir.

Türler: Hymes, konuşmanın eylemler aracılığıyla incelenmesinin, esas olarak, konuşmanın türler aracılığıyla incelenmesi olduğuna dikkat çeker : Şiir, söylen, öykü, bulmaca, küfür, dua gibi farklı türler, geleneksel olarak kendilerini tanımlayan formel özellikleriyle tanımlanır ve birbirlerinden ayrılır. Hymes, konuşmanın asıl olarak "türlerin dışavurumu" olduğunu söyler.

İlk defa 1962'de yayımlanan "Ethnography of speaking" başlıklı makalesinde Jacobson'un iletişim sistemlerine dair modelini geliştirerek uygulayan Hymes, konuşma olayını sistematik olarak birbiriyle etkileşim içinde olan yedi bilenşenle tanımlar. Kaynak, Alıcı, Mesaj Biçimi, Kanal, Kod , Konu ve Ortam'dan oluşan bu modeli, daha sonra kuramsal çerçeveyi tekrar gözden geçirerek SPEAKING kelimesinin baş harflerine denk düşen 8 bileşenle yeniden tanımlar: Şekilde de gösterildiği gibi, Hymes yukarıda özetlediğimiz on altı bileşeni, sekiz başlıkta değerlendirmiştir.

[210] Hymes, s.64.



Şekil 2.4 İletişimsel Olayın Bileşenleri

Antropologların dilbilim, sosyoloji, etnoloji gibi disiplinlerin ürettikleri bilgileri ham olarak kullanamayacaklarını vurgulayan Hymes, bu disiplinler tarafından üretilen bilgilerin her etnografik çalışmada iletişim süreçleri gözetilerek yeniden üretilmek zorunda olduğunu savunur. Bir kültürü anlayabilmek için o toplumdaki iletişim süreçlerinin incelenmesi gerekliliğinin altını çizen Hymes; bir toplulukta iletişimi mümkün kılan sınırların, iletişimin gözlendiği durumların, iletişim süreçlerinde etkili olan amaçların, anlamlama ve seçim örüntülerinin dilbilimsel kodlarla biçimlendiğini belirtmekle birlikte, bir bütün olarak bu kodlarla kontrol edilmediklerini de savunmaktadır.İletişimsel biçimler ve işlevler, kültürel bağlamlarla anlam kazanırlar. Aynı dilbilimsel anlamların farklı iletişimsel işlevler yüklenmesi mümkün olduğu gibi, bu işlevlerin anlamsal düzeylerde de farklı şekillerde düzenlenebildiği görülmektedir. Dell Hymes, konuşmanın etnografisinde anlamın kurulduğu bağlamların incelenmesi

gerekliliğinin altın çizer: “Toplum, dilbilim değil, etnografi ile anlaşılır; bir kültürün anlaşılabilir olması için ilgili toplumdaki iletişim incelenmelidir, dil *(la langue)* değil. ”[211] Hymes’a göre, iletişim etnografisinde etnografi, dilbilim ve kodlar üzerine yapılan diğer sistematik çalışmalarla birlikte ele alınmalıdır. Antropolojide, sosyolojide, psikolojide birçok çalışma yapılabilir; ama bütünsel etnografiler iletişimsel davranışa odaklanırlar: Buna göre: a) İletişim etnografisi, dilbilim ve etnografi arasındaki devamlılık üzerine kurulmalıdır; b) İletişimsel anlamların ve iletişimsel amaçların özerkliği korunmalıdır; c) İletişim, iletişimsel olayve iletişime katılan kişiler, dilsel kodlardan önce ele alınmalıdır; d) Kodlar ve kültürel bağlam arasında varolan boşluk, incelemeyi kodların kullanım örüntüleri ve iletişimsel olay örüntüleri bağlamları ile doldurulmalıdır. Bu doğrultuda, iletişim etnografisinin özgün yaklaşım biçimi, iletişimsel biçimlerin kullanım tarzlarına, dil ve iletişimsel anlamın toplumdaki yerinin, sınırlarının ve bu anlamların nasıl düzenlendiğinin incelenmesi ile oluşmaktadır.

Konuşma davranışının belirleyenlerine her yıl yenileri eklenmektedir. Kendisini konuşmada göstermeyen bir sosyal değişkene rastlamak mümkün değildir. Yaş, cinsiyet, sınıf, ana diller, jenerasyon, din, eğitim, kültürel-bilişsel ön kabuller, çok dillili, vs.

Bu ilişkisel yaklaşımın yanı sıra (correlational) diğer taraftan ise konuşma davranışının kendisinde kendini gösteren fonetik, fonemik, morfemik ve sentaktik yapıların incelenmesi de başka bir alanı oluşturur. Ancak, bu ifadesel-anlambilimsel dil ötesi (para linguistic) kinesik özellikler kendi içlerinde değerlendirilirler.

Goffman bu iki eğilimin (ilişkisel ve indikatif) eğilimlerin bir arada ele alınması gerekliliğinden bahseder. Ancak, Goffman’ın da belirttiği gibi, bu iki alan birbirine yaklaştıkça iki alanın ayrılmasına sebep olan alanın gözardı edildiği ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak, söylemsel analizlerde metin üzerine

[211] Dell Hymes, “Introduction: Toward Ethnographies of Communication.” American Anthropologist, 66(6), 1964, s.1-34.

yoğunlaşılır, ancak konuşma etkinliği fiziksel bir ortamda , konuşmacının jestleri ve beden dili eşliğinde gerçekleşir. Bu durumda 1) jest ve mimiklerin biçimleri ancak konuşmacının yer aldığı mikro-ekolojik yörüngede gözlemlenebilmektedir. Jestleri tanımlayabilmek için de jestin gerçekleştirildiği ortam ve durumların açıklığa kavuşturulması gerekir. 2) İncelemenin çeşitli aşamalarında, konuşma davranışlarının incelenmesi ve konuşmanın gerçekletirilmesinden bağımsız olarak gerçekleşen davranış biçimleri analitik olarak birbirlerinden ayrılmayabilir. Goffman, Birdwhistell ve E.T. Hall gibi araştırmacıların çalışmalarnda konuşma ile toplumsal yapı araında bir köprü kurulduğunu ileri sürer; " Ancak köprüyü bir kez geçtiğinizde artık geri dönemeyecek kadar meşgul olursunuz"

Goffman, Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu'nda herhangi somut bir toplumsal kuruma uyarlanabilecek bir çerçeve oluşturan özelliklerden bahseder. Tiyatro oyununu biçimlendiren dramaturjik öğeleri gündelik yaşama uyarlayan Goffmann sahne deneyiminin üçlü bir ilişki çerçevesinde (karakter- diğer karakter- seyirci) gerçekleştiğini belirtir. Sahnedeki oyuncu, kendisini diğer oyuncuların yansıttığı karakterlere ve etkileşimde hayati öneme sahip seyirciye sunar. Gerçek yaşamda ise bu üçlü yapının sıkıştırılarak ikili bir yapıya dönüştüğünü savunan Goffman, kişinin oynadığı rolün diğer karakterlerin rollerine göre biçimlendiği gibi, seyircinin de bu diğer karakterler tarafından oluşturulduğunu söyler.

Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı doğrultusunda, iletişimin belirli ortamlarda (mekânsallık), çeşitli bilgi kaynakları ve bu bilgiyi iletmeye hizmet eden 'taşıyıcılar' aracılığıyla gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu mekânsal yapı içinde karşılaşmalardan doğan etkileşimleri bütünüyle tanımlayacak iletişim, geçmiş deneyimlerin sağladığı örüntülerle gerçekleşir. Buna göre, kişinin diğerlerine 'verdiği' temel olarak sözlü simgeler kendisinin ve başkalarının yüklediği anlamlardan oluşan dar anlamlı bir iletişim yanında, "gözlemcilerin fail hakkında bulgu sağlayabileceği beklentisiyle değerlendirilen çok çeşitli

eylemler"[212] ikinci bir tür iletişim olarak değerlendirilir. Goffman, bu ikinci tür iletişime ağırlık vermektedir. Goffman'ın karşılaşmalarında çok katmanlı bir denetim unsuru etkili olmaktadır. Kişi, 'verdiği' izlenim üzerine denetim sahibi olabildiği gibi, 'denetleyemediği' bazı bilgileri de ifşa etmektedir. İletişim sürecinin "... potansiyel olarak sonsuza kadar sürebilecek bir gizleme, ortaya çıkarma, sahte ifşa ve tekrar ortaya çıkarma döngülerinden oluşan bir istihbarat oyunu"[213] olduğunu belirten Goffman, karşılaşmalarda şahitlerin çoğu zaman faillere oranla daha avantajlı olduğu asimetrik bir oyun olduğunu söyler. Faillerin karşılaşmalardaki rolü pasif-önemsiz olsa da çevredekiler durum tanımını faillerin dışavurduğu performanslara göre belirlerler. İletişim, bir tür etkileşimsel *modus vivendi* (karşılıklı anlayış) çerçevesinde gerçekleşir. Etkileşimler strateji ve taktiklerle yürütülürler, savunma-koruma manevraları bir güç ilişkisi içinde gerçekleşmektedir.

Yüzyüze iletişimin kendine has kuralları vardır. Kendine has süreçleri, kendi yapıları vardır; genelde dilsel medyumla iletilseler de bunlar bütünüyle dilbilimsel karakterde ortaya çıkmazlar.

2.2 Kültürel Pratik Olarak Görsel İletişim

Toplumu oluşturan bireylerin konuşma edimleriyle gerçekleşen bir dilbilgisi olarak tanımlanabilecek toplumsal yaşam, toplumsal yaşamı incelemeyi amaçlayan araştırmacının karşısında hazır bir bütün olarak belirmez. Saha deneyiminde, çoğu durumda, geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın gerçek mekânlarda iç içe geçtiği görülür. Sahanın araştırmacının önüne koyduğu böylesi zorluklar, özellikle topografik bir bakış açısı için gözlem, yorumlama ve aktarma süreçlerinde önemli sorunlara yol açmaktadır. Bir başka deyişle, bilimsel veriler elde ederek toplumsal gerçekliğe ulaşmayı amaçlayan araştırmacı,

[212] Erving Goffman, Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu,Metis Yay. 2012 s. 16.

[213] Erving Goffman, Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, s. 21.

karşısında kültürel biçimleri, uygulamaları, kısacası, gündelik yaşamın sıradanlığını bulacaktır.

Tezimizin ilk bölümünde Foucault'nun söylem'i *(discours)* 'belirli bir alanda olgular biçimde kendisini gösterebilen yazılı ya da sözlü bir bildirim sistemi' olarak tanımladığına değinerek; kamusal yaşamla ilişkili bütüncül bir sanat olarak değerlendirilen bir sinemada, herşeyden önce bir alan ve bu alanın 'gerektirdiği bakışı uygulayabilecek' profesyonellerin ve amatörlerin varlığına duyulan ihtiyacı dile getirmiştik. Bu çalışmada, aile videolarının kültürel pratik olarak 'gerektirdikleri bakış açıları'; *hane tarzı iletişim* bağlamında, Dell Hymes, Erving Goffman, Edward T. Hall gibi araştırmacıların da altını çizdiği gibi, etnografik yöntemle ele alınmaktadır. Bu bağlamda, *konuşmanın etnografisi'nden* yola çıkarak bir görsel iletişim biçimi olarak kabul ettiğimiz aile videolarında da iletilen mesajların, kayıt altına alınan ve saklanan uygulamaların ve bu uygulamalar yanında nelerin kayıt altına alınabileceğini belirleyen toplumsal normların da kültürel çerçeve ile belirlenen bakış açıları bağlamında ele alınması gerektiğini savunuyoruz. Aile videosu -Bourdieu'nün işaret ettiği anlamda- bir kültürel pratik olarak tanımlandığında, bu pratiği bir kültür üzerine etkiyen farklı kültürel dinamikler çerçevesinde öğeler arası etkileşim içerinde bir kültürel süreç olarak ele almak gerekmektedir.

Kültürel birer ürün olarak alındığında, bütün fotoğraf, film ve videoların etnografik olduğunu söylemek mümkündür. Görsel medya uygulamalarını birbirinden ayrıştıran, bu uygulamaların sınıflandırılarak farklı değerlendirme kategorilerine tabi olmalarını sağlayan, üretim/tüketim alanlarını belirleyen, son kertede kullanım ve dolaşımını belirleyen ise bu medyayı çevreleyen niyetler (*intentio*) olmaktadır. Birer kültürel pratik olarak ele aldığımız bu biçimleri, özelde aile videolarını birer etnografik film olarak ele almak mümkün müdür? Tezimizin çıkış noktalarından biri olan bu soruya farklı cevaplar verilebilmektedir: Örneğin, estetik ve bilimin deneyime düzen getirmeyi amaçlayan iki ayrı strateji olduğunu vurgulayan Karl Heider, bütün filmlerin

doğaları gereği etnografik olduklarının hakkını vermekle beraber, etnografik film tanımlamasını etnografi yapma amacını güden filmlerle sınırlar: Etnografik film tanımı, etnografik anlayış çerçevesinde gerçekleştirilen filmleri ifade etmek için kullanılmalıdır. Heider, etnografik filmlerin asıl yapılış amaçlarının etnografi olduğunu, film yapımının ise etnografi için bir araç olarak kullanıldığını söyler: "...etnografik film, etnografik anlayışı yansıtan filmdir. (*Etnografik film*)... etnografinin doğasına filmin eklenmesinden fazla bir şeydir." [214]

'Etnografik film' tanımı, antropolojinin ilk dönemlerinde Avrupalı-Amerikalı araştırmacıların üçüncü dünya insanları hakkında yaptığı filmlerin tanımlanması için kullanılmıştır. Bu dönemde, Batılı toplumlar içindeki farklı kültürel gruplara da aynı bakış açısının uygulanması sonucunda, benzeri bir merkeziyetçiliğin Batılı toplumlar için de geçerli olduğunu söyleyen Faye Ginsburg, etnografik filmin, bu dönemde Batılı olmayan, küçük ölçekli , akraba bağıyla tanımlanan toplulukların "kaybolan" dünyalarını belgelemek için kullanılan bir araç olduğunu vurgular: Etnografik filmin yeniden tanımlanması, antropolojinin de yeniden tanımlandığı 60'lı ve 70'li yıllarda gerçekleşmiştir. Yerli halkların inisiyatifinin yükseldiği, pozitivist bilgi kuramının etkisini kaybetmeye başladığı bu dönemde etnografik film tanımının büyük ölçüde değiştiğine değinen Ginsburg, bu dönemden sonra yerel halkların, etnik ya da diasporik topluluklar olarak belirli coğrafi sınırlar çerçevesinde ele alınamadıklarına dikkat çeker. Bu dönemde, yerli toplumları belli kültürel/politik grupların temsilcisi olarak gören totaliter bakış açısı da geçerliğini yitirmiştir. Bütün bu faktörler, günümüzde yerli medya ürün/üretici/tüketicilerinin kültürler/ metinler/arası bir konumda ele alınması gerekliliğini doğurmuştur.[215]

Etnografinin gelişim sürecine bakıldığında; antropolojinin her dönemde görsellikle ilgilenmiş olduğunu , görsel olanın her dönemde antropolojinin konusu

---

[214] Karl G.Heider, Ethnographic Film (Revised Edition), University of Texas Press. Austin.2006, s.7

[215] Faye Ginsburg, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? "*Cultural Anthropology*, *6*(1), 1991, s.92-112.

olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Ancak buradaki temel sorun, görselliğin nasıl ele alınacağı ile ilişkilidir. Daha önce görüşlerine değinmiş olduğumuz Yves Winkin, etnografide yazma pratiğine gönderme yaparak saha çalışmasının temelini oluşturan araştırmacının tuttuğu güncenin; duyusal, ampirik ve refleksif/ analitik düzlemlerde bazı işlevleri olduğunu belirtmektedir: Kişisel bir metin olarak değerlendirilebilecek olan saha güncesi, öteki kültüre dair kültürel gözlemleri içerdiği ölçüde kişisel düşünceleri de yansıtan bir metindir.[216] Ampirik işlev, güncenin bir kayıt cihazı benzeri kullanımından, analitik işlev ise bu kayıtların tekrar tekrar okunup incelenebilmesinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak, saha güncesi araşırmacı için öteki dünyanın bir temsilidir. Sahada tuttuğu günce üzerine çalışarak örüntüleri belirleyip çıkarımlarda bulunan araştırmacı için saha deneyiminin yerini günceye bıraktığı görülmektedir: Yazı, gerçek yaşam deneyiminin yerini alır.

Etnografik çalışmalar ve film yapım süreçlerinde gerçekleştirilen aşamaların karşılıklı bir değerlendirmesini yapan Karl Heider, *Ethnographic Film'*de sinematografinin sürecin başlangıcından itibaren geri dönülemeyecek seçimler yaptığına dikkat çekerek okuyucuya bir şema sunar:

[216] Yves Winkin, Anthropologie de la Communication : De la Théorie au Terrain, éditions du seuil,2001, s149.

Araştırmacı (Etnolog)	Yönetmen
Kuramsal sorunlar ve araştırma planları	Senaryo
Gözlem ve araştırma teknikleriyle bilgi toplanması	Çekim
Bilginin analizi	Kurgu
Yazma – Yeniden Yazma	
Yazılı bir rapor	Film

Şekil 2.5 Araştırmacı ve yönetmenin çalışma süreçleri[217]

Heider'in yaptığı bu karşılaştırmanın temelinde yer alan ana olgu, sanat ve bilim karşıtlığıdır: Bir film yapımcısının yukarıda özetlenen süreçler sonucunda ortaya koyduğu gerçeklik, sinematografik bir gerçeklik olarak değerlendirilirken, araştırmacı ise etnografik gerçekliğin peşindedir. İlk bakışta sinematografik ve etnografik gerçeklikler birbirleriyle ilişkili görülmedikleri gibi, sinematografik gerçeklik, kurmacanın (*fiction*) bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda, etnografik gerçeklik bağlamındaki temel sorun ise, kurmacanın kültürel anlamda 'doğru' bir bilgi üretip üretemeyeceğidir. Başat bakış açısına göre, sanatsal/kurmaca anlatıların antropolojik bir iletişim kurma gibi amacı yoktur. Etnografik gerçekliği tartıştığı makalesinde bu konuya değinen I.C.Jarvie, film yapımını resim sanatıyla karşılaştırır ve film yapımının resim sanatı gibi

[217] Karl G.Heider, Ethnographic Film (Revised Edition), University of Texas Press. Austin.2006

değerlendirilebileceğini söyler; sonuç olarak filmler, resimler gibi yaratıcıların bakış açıları doğrultusunda oluşturulan 'taraflı' ürünler ortaya koyarlar. [218]

İzleyen iki alt başlıkta da ele alındığı gibi, etnografik bir yaklaşımla film yapmayı amaçlayan girişimlerde bilimsel kriterlerin sanatsal kriterlerin yanında gözardı edilmesinden bahsetmek mümkün değildir. Yine de, etnografik film yapımının önündeki en büyük engellerden birisinin, sinemanın bütünüyle sanatsal bir referans çerçevesi dahilinde değerlendirilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Antropologlar ve film yapımcıları bütün filmleri bir dereceye kadar 'etnografik' oldukları konusunda hemfikirdir; bazı filmlerin diğer filmlere oranla daha 'etnografik' olduğu da açıktır. Bazı kurmaca yapıtlar, etnografi yapma niyetiyle ortaya konan filmlerden daha 'etnografik' olabildikleri gibi, aile filmlerinde olduğu gibi, bazı kurmaca olmayan ve etnografi yapma amacını gütmeyen filmler de kendilerini üreten aktörlerin görsel/kültürel taktiklerini ortaya koydukları ölçüde 'etnografik' olarak nitelendirilebilirler. Diğer yandan, izleyen alt başlıkta da ele alındığı gibi, görsel antropolojinin sanat ve bilim diyalektiği ile mümkün olabileceğini savunanlar da mevcuttur.

Tezimizin bu bölümünde antropolojide emik-etik yaklaşım sorunlarını ele alırken Clifford Geertz'in etnografik anlayış'ı *(verstehen)* yakın-deneyim (*experience-near*) ve uzak deneyim (*experience distant*) kavramlarıyla ele aldığına değinmiştik.[219] Yukarıdaki tabloyu bu bağlamda değerlendirdiğimizde; Geertz'in ortaya koymuş olduğu yakın deneyimle 'gündeliğin ötesine geçememe' ya da uzak deneyimle 'soyutlamanın dünyası içinde hapis olma' tehlikelerinin her iki süreç için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Benzer olarak, Geertz'in önemle vurguladığı kültürel sembol sistemlerinin bireylerin yaşam öykülerinden yola çıkarak incelenmesinin her iki süreçle de gerçekleştirilebileceğini söylemek mümkündür. Bu noktada göz ardı edilmemesi

---

[218] I.C. Jarvie, The Problem of the Ethnographic Real. *Current Anthropology*, *24*(3), 1983, s.313-325.

[219] Clifford Geertz. "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding, Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol.28, No. 1 1974. s. 26-45

gereken nokta, her iki sürecin deneyime yaklaşımının farklı olması; temel farklılığın, sözlü/yazılı ve görsel iletişim biçimlerinin farklılığından kaynaklanmasıdır. İletişimin kültürel bağlamda ele alınışına değindiğimiz bir önceki bölümde işaret ettiğimiz gibi, iletişimsel olaylar çoğu zaman sözel iletişimin baskısı altında değerlendirilmişlerdir. Burada karşımıza çıkan sorun, görsel iletişim süreçlerinin deneyimle ilişkisinin sosyal bilimler bağlamında nasıl ele alınacağı ile ilişkilidir: Görsel medya aracılığıyla izleyici dolaylı bir ilişkiye mi şahit olmaktadır, ya da görsel deneyim bağlamı dışında farklı bir deneyim mi sunmaktadır?

Söz ve imge karşıtlığı yazılı ve görsel metinlerin anlatısal biçimleri arasındaki farklardan kaynaklanır. Filmler, izleyicinin dikkatini anlattıkları konudan çok kendi anlatısal yapıları üzerine yoğunlaştırırlar. Aslında estetik alana dair olan bu özellik, sanatçının sembolik dilini çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda, etnografik imge gerçek insanları birer estetik nesneye dönüştürme potansiyeline sahiptir. Tek bir görüntünün binlerce kelimeyi karşılayabileceği gibi, bu önermenin tersinin de geçerli olduğu söylenegelir; Birçok durumda, yazılı sözler uçup giden imgeler karşısında daha güvenilir bulunurlar. Günümüz sosyal bilimlerinde -genel kullanımda- etnografik yazı, etnografik görüntüden çok daha ‘değerli’dir .

Görsel ve sözel iletişim biçimleri arasındaki ayrımın temeli, görsel ve sözel biçimler arasındaki anlatısal farklara dayanmaktadır. Antropolojide imge kullanımına karşı oluşan çekinceleri ele aldığı makalesinde görüntü ve yazılı metinler arasındaki anlatısal farklılıklara dikkat çeken Lucien Taylor, yazılı metnin okurunun geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanlar arasında rahatça dolaşabilirken, görüntünün ikonik yapısının, izleyiciyi okur karşısında daha edilgen kıldığına değinmektedir. Anlatısal düzeyde okurun zaman/mekân bağlantılarını yeniden kurabilmesine olanak sağlayan yazıdan farklı olarak imgelerin anlatısal süreçlerinin görsel bir antropoloji karşısındaki tereddütlerin kaynağı olduğunu savunmaktadır. Lucien Taylor, imgelerin ‘şimdi’ ve ‘burada’

olduklarına değinir: "Bir izleyici filmin zamansal düzenine mahkumken, okuyucunun okumayı bırakma, ara verme, sayfalar arasında dolaşma özgürlüğü vardır"[220].

Lucien Taylor'ın makalesinde değindiği *ikonofobi*'nin temelinde bir temsil ideolojisinin yatmakta olduğu görülür. İmge, anlattığı konudan çok kendi üslubuna, anlatım biçimine dikkat çeker. Bu bağlamda, görsel anlatıların sosyal bilimlerde kullanımı kaçınılmaz olarak estetik tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Taylor'ın Iconophobia'da değindiği temsil ideolojisi estetiğin başlıca konularından birisidir: Örneğin, *What is Writing'*de yazar ve ressamın kullandıkları temsil süreçlerini karşılaştıran Sartre, yazarın bir rehber rolü üstlendiğini söyler:

> *"Yazar size rehberlik edebilir, harap bir kulübeden bahsederken bu kulübeyi toplumsal eşitsizliğin bir sembolü olarak kullanarak sizin duygularınızı kışkırtabilir. Ressam ise sessizdir; size harap bir kulübe sunar, hepsi bu. Resmin içinde ne isterseniz onu görürsünüz. Çatı penceresi sefaletin bir sembolü değildir; gösterge değildir, bir 'şey'dir artık. Kötü bir ressam tiplerin peşine düşer; Arap'ı Çocuk'u Kadın'ı resmeder. İyi göz bilir ki, kanvasın üstünde görünen Arap ya da işçi sınıfı tipleri gerçek yaşamda mevcut değildir. Ressam size bir işçi sunar; belli bir işçiyi sunar. Bu işçi hakkında ne düşünmemiz gerekir? Birbiriyle çelişen sonsuz sayıda şey. Bütün düşünce ve duygular orada, kanvasta bir arada aynı yoğunluğun içinde durur. Seçim sizindir."*[221]

---

[220] Lucien Taylor, "Iconophobia" *T*ransition, 69(69), 64-88. Indiana University Press on behalf of the W.E.B. Du Bois Institute.1996, s. 72.

[221] Jean-Paul Sartre, "What is Writing", The Continental Aesthetics Reader, Ed by. Clive Cazeaux, Routledge, 2000

Bu ve benzeri argümanların temelinin görsel temsil biçimlerinden kaynaklandığı görülmektedir. Metin okuyucusuna doğrulanabilir/yanlışlanabilir önermeler sunarken, görseller gerçeklikle doğrudan kurulan bir ilişki yanılsamasına yol açarlar. Görsel anlatıların varolanı yansıttıklarını, bu bağlamda imgelerin sözlü dildeki 'olmak' fiilinin karşılığını oluşturduklarını söyleyen Sol Worth'un ifade ettiği gibi, görseller -sözcüklerin tersine- farklı zaman kiplerinde 'konuşamadıkları' gibi, aynı zamanda görsel önermeleri olumsuzlamak mümkün değildir. O zaman görseller ne anlatırlar? Worth, görsellerin kendi tanıklıklarını gösterdikleri olayları anlatıklarını belirtir. Sözlü dilde olduğu gibi doğrulanıp yanlışlanabilen önermeler sunmayan görseller gerçekliğin birer temsili değildir, imgeler kendi gerçekliklerini oluştururlar.[222]

Teknolojinin gelişmesi ve film/video araçlarının göreli olarak ulaşılabilir olması sonucunda birçok yerli- azınlık topluluk tarafından kullanılmaya başlanan görsel teknolojiler, bu topluluklar tarafından iç-dış iletişim amaçlı olarak kullanılarak, toplulukların kendi seslerini duyurmalarını sağlamıştır. Özellikle 80'li yıllardan başlayarak artan biçimde kültürel tahakküme karşı bir araç olarak da kullanılmakta olan bu çok kültürlü görsel medya biçimlerinin geleneksel kültür ve etnografik film bağlamında yerleşik uzlaşım ve tanımların gözden geçirilmesine sebep olduğunu vurgulayan Faye Ginsburg' a göre bu biçimler, özellikle toplumsal, kültürel ve politik kırılmalar yaşayan toplumlarda, kimliğin oluşturulması ve aktarılması konusunda büyük bir rol üstlenmektedir: " Medyanın zaman, mekân ve diller arasındaki sınırları aşma imkanı tanıması sonucunda, medya kelimenin gerçek anlamıyla tarihi toplumsal kırılma noktalarını uzlaşmaya açmak ve koşullara uygun olarak geçmiş ve güncel kültürel kimlikler arasında bir bağ yaratmak için etkili olarak kullanılmaktadır."[223]

---

[222] Sol Worth, "Man is not a Bird" Semiotica 23:1/2, 1978, s.5- 28.

[223] Faye Ginsburg, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? "*Cultural Anthropology*, *6*(1), 1991, s.92-112.

Ginsburg'un işaret ettiği bu kapasite, tezimizin üçüncü bölümünde göçmen düğün videoları bağlamında ele alınmaktadır. Hane tarzı görsel iletişimin kültürel bakış açısıyla ele alınması, 'görsel' bir antropolojiyi gerektirir. 'Görsel' bir antropoloji ise yerel görsel iletişim biçimlerinin incelenmesi konusunda *yöntemsel* ve görselliğin antropolojide yerleşik bilgi edinme yöntemlerinin sorgulanmasında bir araç olarak kullanılması konusunda *kuramsal* sorunları beraberinde getirmektedir. Görsel iletişim biçimleri birer kültürel pratik olarak antropolojinin konusu olagelmiştir; ancak bu pratiklerin nasıl ele alınacağı kültür ve görsellik arasında kurulan bağlarla ilgilidir. Bu bağlamda, izleyen iki alt başlıkta: (1) Yöntemsel açıdan görsel antropolojide yaklaşım biçimleri; (2) Yerel görsel iletişim pratiklerin kültürel boyutu konuları ele alınmaktadır.

2.2.1 Görsel Antropoloji

Görsellik, her zaman için antropolojinin ilgilendiği bir kategori olmuştur; 'görünür' kültür her dönemde antropolojinin konusu olageldiği gibi, görsellik de değişen biçimlerde antropolojinin yöntemini oluşturagelmiştir. Antropoloji ve görsellik arasındaki bu köklü ilişkiye rağmen, yapılan araştırmaların çoğunun – tümüyle olmasa da- ağırlıklı olarak sözelliğe dayanan çalışmalar olduğunu söylemek mümkündür. Dave MacDougall'ın antropolojinin gelişim süreci çerçevesinde görselliğin rolünü ele aldığı makalesi *The Visual in Anthropology*'de belirttiği gibi, sorunun kaynağı; görsellikle ne yapılabileceğinin antropologlar tarafından tam olarak bilinmemesidir.[224] MacDougall'a göre, antropolojide görsellik bağlamında yaşanan çoğu sorunun temeli, antropoloji biliminin temel sorunsallarından birisi olan kültürel temsil tartışmalarına dayanmaktadır. Makalesinde ilk olarak antropolojinin tarihsel süreci bağlamında müzecilik ve sergileme biçimlerine değinen yazar, sergilenen kültürel ürünleri kültürel

[224] David MacDougall, "The Visual in Anthropology", Rethinking Visual Anthropology ,M. B. Murphy, Howard (Ed.), ,Yale University Press. 1997. s.20.

temsiliyet açısından sorgular: Antropoloji masa başı çalışmalardan saha çalışmalarına doğru evrildikçe, paradoksal olarak, toplumsal birey daha az 'görünür' olmuştur.

Antropolojinin alâmetifarikası olarak nitelendirilen etnografinin görme ile ilişkisine daha önce değinmiştik. Bu bağlamda, antropolojide iki aşamalı bir görme ediminden bahsetmek mümkündür: Sahada kendi gözleriyle 'gören' araştırmacılar, sonrasında gerçekleştirdikleri çalışmaları diğerlerine 'gösterirler'. Antropoloğun sahaya dair bilgisi her şeyden önce *yerinde gözlem'*e dayalıdır. Yerinde gözlemden edinilen bilgiler, tamamlanmış çalışmanın özünü oluşturur. Gözlem'den kaynaklanan bu bilgi, kendisini ağırlıklı olarak yazılı metinlerde gösterse de, çalışmalara eşlik eden fotoğraflar, filmler ve videolar yanında, etnografi müzelerinde sergilenen parçalar, resimler, fotoğraflar ve etnik sanat eserleri gibi kültürel ürünler de araştırmacıların çalışmalarını diğerlerine 'gösterdikleri' bir çeşit ikna süreci olarak kabul edilebilir. Antropolojinin tarihi çerçevesinde bu süreç, egzotik insanların doğrudan sergilenmesinden, görsel ikamelerin sergilenmesine, daha sonra da bu biçimlerin yerlerini yazıya bırakmaları yönünde gelişim göstermiştir.[225] Bu süreç boyunca antropolojik bilgiyi; daha özelde ise 'antropolojik beden'i ele alan MacDougall; gerçek insanların ve kültürel ürünlerin sergilenmesinden fotoğraf ve film gibi görsel uygulamalara geçilmesinin bilimsel olarak farklı bir boyut yaratması yanında, bedenlerin sessizleşmesine yol açtığını söyler. *Antropolojik beden*'in, bireyin dışına doğru genişleyerek; bireyin içinde bulunduğu toplumsal grup, fiziksel çevre, yaşam alanları, postürler gibi olguları da kapsadığına değinen MacDougall'a göre imgelerin illüstratif olarak kullanılmaya başlanması sonucunda görsellik, sözel dünyalara ulaşmak için kullanılan bir metafora dönüşmüştür.

---

[225] David MacDougall, "The Visual in Anthropology", Rethinking Visual Anthropology ,M. B. Murphy, Howard (Ed.), ,Yale University Press. 1997. s.20.

Antropoloji çalışmalarında başat form olan etnografik metinlere görsellerin eklenmesi bazı temsil sorunlarını beraberinde getirmektedir; daha önce de belirttiğimiz gibi bu temsil sorunları, imgeler ve yazılı metinlerin farklı algılama süreçleri ile alımlanmalarından kaynaklanmaktadır. Kamera kullanımı, her aşamada farklı bir bakış açısı sunar. Yöntemsel olarak, sahada kamera kullanım, temsil süreçleriyle ilgili olduğu kadar, araştırmacının gözlem süreciyle de ilişkilidir. Kameranın keşfinin farklı bir görme biçimine yol açtığını söyleyen Walter Benjamin'in geçtiğimiz yüzyılın başında belirttiği gibi: " Göze hitap eden dünya, kamera aracılığıyla kayıt altına alınan dünyadan farklıdır; ilk durumda mekân insan bilinciyle kavranır, ikinci durumda ise bilinçdışı devreye girer."[226] Benjamin, görsel teknolojilerin sunduğu yavaş gösterim, yaklaştırma/uzaklaştırma gibi olanakların görünür dünyanın fizyolojik boyutu ötesinde algı biçimleri yarattıklarına değinir: Bu şekilde, gerçeklik basitçe 'yakalanmış' ve müdahalesiz olarak 'iletilmiş' değildir; bu olanaklar imgelere büyüsel bir değer verilmesine yol açarlar. Benjamin'in bahsettiği bu büyüsel değer, sadece teknik görsel efektlerle sınırlanamaz. Görselleri bu denli etkileyici kılan şey, kurgu kapasiteleridir.

Antropolojinin görsel bilinçdışını ele aldıkları makalede, 19.yy'ın sonlarından başlayarak sanayileşme ve ulaşım olanaklarının yayılmasının kültürel küreselleşmenin ilk aşamasını oluşturduğunu vurgulayan Frances E. ve Mascia-Lees; bu yayılımın aynı zamanda fotoğraf ve antropolojinin gelişimlerine zemin oluşturduklarına dikkat çekmektedir. Yazarlar, aynı dönemde, Batılı *Ben ve* Batılı olmayan *Öteki* arasındaki karşıtlık üzerinde temellenen, *Öteki*'ne duyulan merağa değinirler: "Fotoğraf gibi, etnografi de gözlemciyi önceden belirleyen geçmişe dayalı narsisistik bir tutkuya dayanmaktaydı: Batılı olmayan kültürler insan gelişiminin öncü aşamaları olarak tanımlanıyorken etnografi de bu geçmiş anı yakalama becerisini sağlıyordu"[227].

---

[226] Walter Benjamin, A Small History of Photography. In One way Street and Other Writings. Çev. Edmund Jephcott &Kingsley Shorter. (240-257). 1979, s.243.

[227] Mascia-Lees, F. E. A. P. The Anthropological Unconscious. *American Anthropologist*, *96*(3), (s.649-660), 1994, s. 650

Görsel antropoloji konusunda en önemli kaynaklardan birisi olan *Rethinking Visual Anthropology*'nin önsözünde, antropolojinin disiplinlerarası yapısının; disiplin üzerinde merkeze doğru olduğu gibi merkez dışına da yönelen gerilimlerden kaynaklandığını belirten Morphy ve Banks, antropolojinin alt disiplinlerinin kaynaklarının da bu gerilimler olduğunu belirtirler: " Antropoloji tarihi, (araştırmacıların) diğer araştırmacıların yaptıklarının gerçekten antropoloji olup olmadığı sorgulamalarıyla doludur. Görsel antropoloji de bu alt disiplinlerden birisi olarak, zaman zaman kimlik krizleri yaşamaktadır."[228]

Görsel antropoloji seçtiği konular yanında, bu konuları izleyicilere sunuş tarzlarıyla; antropolojik bilginin tüketilmesi ve sunumuyla olduğu kadar bu bilginin üretilmesiyle de ilişkilidir. Bu bağlamda, görsel antropolojide bir amaç çoğulluğundan bahsetmek mümkündür; bir tarafta görsel malzemenin araştırmada kullanımı hedeflenirken, öte yandan, incelenen kültürde görsel sistemlere, 'görülebilir' muhtevaya odaklanmaya çalışılmaktadır. Banks ve Morphy'nin belirttiği gibi, görsel antropoloji bir yandan görsel metinler üretir, diğer yandan ise varolan kültürel metinleri tüketir.

İnsanın kültürel, bilişsel ve algısal süreçleriyle son derece iç içe olan görsellik, kaçınılmaz olarak antropolojinin bütün alanlarıyla ilişkilidir. Bu doğrultuda, Ira Jaknis aslında görsel antropolojinin alanının çok daha geniş olduğunu söyleyerek yukarıdaki çerçeveyi bir adım öteye taşır: " Aslında birçok antropolog, farkında olmadan da olsa, görsel antropolojiyi uygular: imgelerin üretilmesi ve üretilen imgelerin incelenmesi yanında, sanat ve materyal kültürel çalışmalar; jest ve mimiklerin incelenmesi, insan davranışı ve etkileşiminin mekânsal boyutları gibi konular görsel antropolojinin konularıdır." [229]

---

[228] Marcus Banks;Howard Morphy, " Rethinking visual anthropology." (Visual Sociology (Vol. 13, s. 324). Yale University Press. 1997, s.1.

[229] Akt. Marcus Banks;Howard Morphy, " Rethinking visual anthropology." (Visual Sociology (Vol. 13, s. 324). Yale University Press. 1997, s.4.

Yukarıdaki tartışmalarda da görüldüğü gibi görsel antropoloji yöntemsel olduğu kadar kuramsal yaklaşımları da içermektedir. 19.yy sonunda yapılmaya başlanan ve modern antropolojinin temellerini oluşturan ilk antropolojik çalışmalarda fotoğraf makineleri ve kameralar saha çalışmalarının ayrılmaz birer parçası idiler. Haddon, Spencer ve Gillen gibi antropologlar için bu görsel teknolojiler sahanın laboratuvar ortamına taşınmasını sağlayan birer araç olarak kabul görmüştü. Lumière'in 1898'de gerçekleşen ilk gösterimi ve 1898'de Torres Strait'de yapılan ilk antropolojik çalışmanın tarihlerine dikkat çeken Anna Grimshaw, sinema ve antropolojinin modernizm projesinin birer ürünü olduğunu savunur. Tezimizin ilk bölümünde de değindiğimiz gibi, Lumière'in gezi filmleri aracılığıyla dünyayı izleyicilere bir seyirlik olarak sunmaya başlaması ile aynı döneme denk düşen ve Alfred Cort Haddon'ın Torres Strait Adalarında yaptığı çalışma, sembolik olarak modern antropolojinin doğuşunu işaret eder. Birincil olarak doğanın incelenmesini amaçlayan bu çalışmada da film kamerası Lumière'in filmlerinde olduğu gibi bilimsel bir buluş olarak değerlendirilmiştir. Grimshaw, sinema ve antropolojiyi yeni kapitalizmin yaygınlaşmaya başladığı, zamansal ve mekânsal ilişkilerin büyük ölçüde dönüştüğü, yeni bir insanlık durumunun oluştuğu bu dönemin yansımaları olarak görür. Daha önce, Edgar Morin'den yaptığımız bir alıntıda, bu dönemde film kamerasının bir anatomistin mikroskobundan çok farklı olmadığına değinmiştik: İnsan'ı konu alan dönem sineması ve antropolojisi arasında birçok benzerlik görülür. Haddon'un bilimsel araçlarından birisi olan kamera, aynı zamanda Lumière'in insanların sıradan günlük yaşamlarını perdeye taşıyan bir araçtır. Grimshaw'un da işaret ettiği bu simetri, kendisini filmlerin içeriğinde de gösterir; her iki durumda da sabit kamera karşısında 'canlandırılan' yaşamlar söz konusudur.[230]

Grimshaw'a göre 1922 yılında sinema ve antropoloji arasında benzer bir çakışma yaşanır; 1922, Malinowski'nin *Argonauts of the Western Pasific*'i

---

[230] Anna Grimshaw, "The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space" *Rethinking visual anthropology*.(s36-52) (M. Banks & H. Morphy, Eds.)*Visual Sociology* (Vol. 13, p. 324). Yale University Press, 1997

yayımladığı, Flaherty'nin ise *Nanook of the North*'u gösterime soktuğu yıldır. Yazar, her iki çalışmanın da yerinde gözlem'e dayandığını, her iki çalışmada da benzer bir dünya görüşü ortaya konduğunu söyler: Avrupa kaynaklı burjuva-merkezli bakışa karşı çıkan ürünler olarak nitelendirilebilicek Argonauts ve Nanook'ta, Malinowski ve Flaherty'nin aynı dünya görüşünü paylaştıkları hissedilir: " Malinowski, -bütün sınırlarına rağmen- gözü bilginin elde edilmesi konusunda ayrıcalıklı bir konuma yüceltirken, Flaherty'nin kamera-gözü ise belirli bir düzen içinde olan dünyayı, görünümlerine göre yansıtır ve onaylar."[231] Ancak, bu paralelliğe rağmen 1920'ler antropoloji ve sinemanın birbirinden ayrıldığı yıllar olurlar; öyle ki, 1930'lara gelindiğinde antopoloji ve sinema karşımıza bütünüyle ayrı iki biçim olarak çıkmaktadır. Grimshaw, A.R. Radcliffe Brown ve John Grierson'dan yola çıkarak, bir süre için; iki ayrı koldan da olsa, antropoloji ve sinema paralelliğinin devam etme eğilimi gösterdiğini söyler. İki biçimde de Durkheim'ın işlevselciliğinin etkileri görülür; 'göstermek' yerini 'anlatmaya' bırakır. Antropolojinin yeni odağı bireyden çok toplumsal kurumlar olmaya başlar.

Banks ve Morphy, film, fotoğraf ve ses kayıtlarının aslında katılımcı gözlem için ideal araçlar olabileceklerine rağmen, bu dönemden sonra daha çok müzelerde kullanıldıklarını vurgulayarak, yöntemsel açıdan sahada yaşanan devrimin sona erdiğini belirtirler. Yazarlara göre, bu dönemden sonra; asıl olarak kamera önündeki gerçekliği yakalarken her aşamada araştırmacının müdahalesine dikkat çeken görseller, paradoksal olarak uzaktan-antropoloji ile eş tutulur.[232]

Avrupa'da yukarıdaki gelişmeler yaşanırken, Amerika'da da benzer gelişmeler yaşanmaktadır. Ancak, II. Dünya Savaşı sonrasında görsel antropolojinin antropolojinin bir alt disiplini olarak ortaya çıkması Amerika'da

---

[231] Anna Grimshaw, "The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space" *Rethinking visual anthropology*.(s36-52) (M. Banks & H. Morphy, Eds.)*Visual Sociology* (Vol. 13, p. 324). Yale University Press, 1997. s.41.

[232] Marcus Banks;Howard Morphy, " Rethinking visual anthropology." (Visual Sociology (Vol. 13, s. 324). Yale University Press. 1997,. s.10.

gerçekleşir. Margaret Mead ve Gregory Bateson'un öncülüğünde sahada teknoloji kullanımının önemi ortaya konur. Mead için kamera her şeyden önce saha çalışmasının daha sonra başka araştırmacılar tarafından tekrar tekrar incelenmesini sağlayan bir araçtır. Mead ve Bateson, 1942'de Bali'de yaptıkları çalışmada bu görüşü açıklarlar: "Kültürel olarak farklı standartlardaki davranışları açıklayabilmek için, ilgili gördüğümüz fotoğrafları yanyana koyuyoruz. Böylece, mekânsal ve bağlamsal olarak ayrı davranış parçalarını tek bir konu altında, aynı duygusal bağlamda ele almak mümkün oluyor."[233]

Margaret Mead, daha sonra antropolojideki gelişmeleri değerlendirdiği makalesi *Changing Styles of Anthropological Work'*te[234] dünya üzerinde yaşamakta olan kültürlerin dilleriyle, davranış biçimleriyle büyük bir hızla ortadan kalkmakta olduğuna değinir; dünyanın kültürel mirasına sahip çıkmanın antropolojinin temel sorumluluklarından biri olduğunu savunur. Yöntemsel olarak teknolojiye ayak uydurmadan bu sorumluluğun gerçekleştirilemeyeceğini vurgulayan Mead, antropolojinin girmiş olduğu yeni dönemde önünde izleyebileceği bir kaç yol olduğunu söyler: Şehir planlama, sağlık, beslenme ve siyasal kurumlar gibi alanlara; varolan kültürel materyalin ayrıntı incelenmesine, halen yaşamakta olan kültürlerin işitsel-görsel teknolojiler kullanılarak kayıt altına alınmasına ve kültürel çeşitliliğin korunmasına yoğunlaşılması gerekliliğini vurgular.

Antropolojinin ilk dönemlerinde egzotik insanların doğrudan birer sergi malzemesi olarak kullanılması gibi, bu insanların görsel temsillerinin kullanılmasının da 'kelimelerin antropolojisi' için bir sorun oluşturduğuna değinmiştik. Bu doğrultuda, antropolojide görsellik bağlamında iki yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Bu yaklaşımlardan ilki -Haddon'un ideallerinin bir özeti olan- görselliği temel alan bir antropolojidir; MacDougall'ın da belirttiği gibi,

---

[233] Marcus Banks;Howard Morphy, " Rethinking visual anthropology." (Visual Sociology (Vol. 13, s. 324). Yale University Press. 1997,s.10.

[234] Margaret Mead, Changing styles of anthropological work. *Annual Review of Anthropology*, *2*(1), (s.1–27). 1973

‘kelimelerin antropolojisi’ ise ikinci yaklaşımı oluşturur. Kelimelerin antropolojisinde görsellerin kelimeler ve şeyler arasındaki bağları kopardığı savunulur. Lucien Taylor’un da işaret ettiği gibi, görsellerin kullanımı –kelimenin dini vurgusuyla günah olarak nitelendirilir. Bu değerlendirmenin ardındaki temel endişenin filmlerin saha çalışmasını değersizleştirebileceği endişesi olduğunu söyleyen Taylor, antropolojide imge konusundaki yasakları tek tanrılı dinlerde görülen imge yasaklarıyla ilişkilendirmektedir.[235]

Görsel antropolojide kamera; bir araştırmanın görsel boyutunu yansıtmak için ya da bir bir araştırma gereci olarak iki biçimde kullanılabilmektedir. Bu iki biçim arasındaki sınırların belirsizliğine dikkat çeken Augé ve Colleyn gibi Piault da ‘araştırma için kamera’ kullanımıyla *(camera pour la recherche)* ‘araştıran kamera’ *(camera sur la recherche)* kullanımları arasındaki farklılıkların altlarının çizilmesi gerekliliğini savunur.[236]Görsel antropoloji deneyimi her iki kullanım biçimlerine doğru girişimleri kapsamaktadır. İmgenin antropolojisi ve imgeyle antropolojiyi (*antropologie de l’image; antrhropologie par image*) birbirinden ayıran Piault ‘a göre,imgenin antropolojisinde görselin kullanımı arşiv fotoğrafları ya da metinlerin kullanımından farklı değildir; görsel malzeme tanımlanıp işlenmemiş malzeme olarak uygulamaya dahil edildiğinden, bu bağlamda bir yaratıcılıktan söz edilemez. İmge ile antropoloji ise görsel bir etnografidir; bu pratikte saha güncesi yerini görsel kayıtlara bırakırken kameranın etnolog için vazgeçilmez bir araca dönüştüğü gözlemlenir; en son noktada, etnografik metin yerini filme bırakır.[237]

Fotoğrafların illüstratif olarak basılı birer ürün olarak kullanımı, antropolojik olarak görsel önermeler üretmekten farklıdır. İlk pratikte görseller izleyiciden dünyaya açılan bir pencere gibi, görselin içeriğini kendisi

---

[235] Lucien Taylor, “Iconophobia” Transition, Volume 0, Issue 69,1996.

[236] Marc Augé.; Jean-Paul Colleyn, Nkpiti La Rancune et Le Prophéte, EHESS, 1990 s.7

[237] Marc Henri Piault, Anthropologie et Cinéma : Passage a L’image, passage par L’Image, Nathan,Paris, 2000. s.53

deneyimliyormuş gibi yorumlaması beklenirken, ikinci yaklaşımda izleyicinin görselle etkileşime girmesi beklenir.[238] İlk durumda, kameranın araştırma için kullanımında görsel muhtevanın işlenmemiş bir malzeme olduğu, dolayısıyla da bütünüyle subjektif olmadığı var sayılır. Lucien Taylor, günümüzde birçok çalışmanın bu şekilde yürütüldüğünü belirterek aslında imgenin subjektifliğinin göz ardı edildiğini söyler.

Günümüzde görsel antropoloji yukarıda da değinilen bazı sorunsallarla iç içe olmasına rağmen uygulanmaya devam etmektedir. Bunun temel sebebi, görsel antropolojinin etnografinin temel amacı olan daha derinlemesine bir anlayaşı gerçekleştirebilme potansiyeline sahip olmasıdır. Görsel bir antropoloji, doğası gereği kültürel farklılığı, kültürel çeşitliliği dayatan bir alandır. Antropolojinin tarihi bizlere, hiçbir kültürü kendi kültürümüzü bildiğimiz kadar bilemeyeceğimizi, aynı zamanda da diğer insanlarla da bütünsel bir özdeşlik kurmanın mümkün olmadığını göstermektedir. Antropoloji disiplininde olduğu gibi, görsel antropolojinin amacı da öteki hakkında derinlemesine bir anlayış biçimine ulaşmaktır. Görsel teknolojinin geniş ve etkili biçimde kullanıldığı günümüz dünyasında görsel bir antropoloji ile daha etkili bir anlayış mümkün olacaktır.

MacDougall, antropolojinin tarihi gelişimine dayanarak antropologların görsellikle tam olarak ne yapacaklarını bilemediklerini savunmaktadır..[239] Bu yaklaşıma göre, görsellik ve antropoloji ilişkisini iki alanda ele almıştır: (1) Görülebilir kültürel biçimler üzerine yoğunlaşan bir antropoloji, (2) Görsel medyayı kültürü incelemek için kullanan bir antropoloji. MacDougall, çoğu durumda bu iki alanın arasındaki sınırların belirsizleştiğini belirtmekle birlikte, ilk biçimin geleneksel antropolojinin bir devamı olduğunu, ikinci yaklaşımın ise geleneksel biçimlerle kesin bir ayrıma yol açtığını da söyler. Kültürel biçimlerde

---

[238] Lucien Taylor, "Iconophobia" Transition, Volume 0, Issue 69,1996.

[239] David MacDougall, "The Visual in Anthropology", Rethinking Visual Anthropology ,M. B. Murphy, Howard (Ed.), ,Yale University Press. 1997. s.285

yaşanan değişmeler sonucunda -genişleyen görsel medya kullanımı da dikkate alınarak- antropologların antropolojik alan tanımını geliştirmeleri gerektiğini savunan MacDougall, yerli toplulukların görsel medyayı etkin olarak kullanmalarının, görsel medya aracılığıyla kendi kültürel temsillerini belirleyebilmelerini sağlayabileceğine işaret eder. Bu yeni uygulamaların antropoloji projesinin tehdit edilmesinden çok, antropolojinin görsel temsil olanaklarına daha duyarlı olunması yönünde bir çağrı olduklarını vurgulayan MacDougall, bu durumun görsellikle ne yapılacağı sorununun günümüzdeki tezahürü olduğunu söyler. Kelimelerin antropolojisinin farklı iletişim sistemlerine de dahil olması kaçınılmazdır.

Görsel medyanın geniş uygulama alanları gözönüne alındığında, antropolojide de tanımlardan çok tanıklıklara dayalı farklı bir görsel anlayış geliştirilmesi gereklidir. MacDougall'ın da belirttiği gibi: " Görsel antropoloji yeni anlayış biçimleri sunduğu kadar, anlaşılması gereken yeni durumlar da sunar"[240] Burada önemle vurgulanması gereken nokta ise görsel antropolojinin kendi içine kapalı bir görselliğin peşinde olmadığıdır; görsel bir antropoloji, görselle içiçe olan, görsel olarak kodlanmış kültürel ilişkilerin peşindedir.

2.2.2 Etnografik Film /Video ve Yerel Görme Biçimleri

> *" Etnografik film yapımcıları diye bilinen bir tür vardır. Bu türe dahil olanlar görünmez olduklarına inanırlar: Bir töreni, hastanın iyileştirilmesini, cenazeyi filme almak için gerçek mekânlara giderler. Taşıdıkları ağır kameralar ve kendilerini saran kablolara rağmen, filme aldıkları insanlar tarafından fark edilmediklerini düşünürler ya da en iyimser tahminle görmezden gelineceklerini, bir süre sonra varlıklarının unutulacağını umarlar...*
>
> *Bu türün dışında kalanlar etnografik film yapımcıları hakkında çok şey bilmezler.... Bunun sebebi türün balta girmemiş belgesel ormanlarında yaşamasıdır. Diğer belgeselciler gibi bilgi avlayıp toplamakla hayatta kalan etnografik film yapımcısı, diğer film yapımcılarının tersine bulduğu bilgiyi çiğ olarak tüketmekten hoşlanır.*

[240] David MacDougall, "The Visual in Anthropology", Rethinking Visual Anthropology ,M. B. Murphy, Howard (Ed.), ,Yale University Press. 1997.s. 287

Bu tür atalarının zaten bildiği şeyleri tekrar keşfetmeye zorunludur; belgesel film yapımcıları bildiklerini miras bırakamazlar. Ormanın geri kalanıyla iletişimleri zayıftır, teknolojik gelişmelere de kolayca uyum sağlayamazlar. Ürünlerininse dolaşıma açık olduğu söylenemez: daha çok kendi aralarında tüketirler. Ortaya koydukları büyük miktardaki ham ürünün geniş arşivlerde depolanması gerekir"[241]

Öteki konusundaki her bilginin aynı zamanda zamansal, tarihsel ve siyasal bir söylem olduğunu söyleyen Johannes Fabian gibi[242]; Michel DeCerteau da, günümüz Atina'sında toplu taşıma araçlarının *metaphorai* adını taşıdıklarına işaret ederek, her anlatının bir yolculuk öyküsü olduğu belirtir[243]. Kelimenin gerçek anlamıyla ya da örtük olarak, benzeri bir seyahat motifini, etnografik filmlerde de gözlemlemek mümkündür: *Öteki* ile karşılaşmayı amaçlayan film yapımcısı, ister istemez kendi kültürel sınırlarını geçmek zorundadır. Etnografik filmlerin çoğunda, *kültürel öteki'* yi konu alan kurmaca filmlerde olduğu gibi, 'öteki' karşısında anlam kazanan ortak bir 'biz' e seslenildiği görülür. Bir kültürün tanımı kaçınılmaz olarak diğer kültürlerin tanımlarına bağlıdır: Bu bağlamda, *ötekiliğin keşfi*, etnografik filmlerin temel eksenini oluşturmaktadır.

Kurmaca filmin, Öteki'nin temsili konusundaki sorunlu geçmişine değinerek, belgesel filmin kurmaca filme oranla daha iyi durumda olduğunu belirten Bill Nichols; kurmaca filmde çoğu zaman 'bizden biri' olan ana karakterin (*protagonist*), belgesel filmde 'ötekilerden biri' olabildiğini, sonuç olarak da koşulları, kuralları ve tarihi daha çok hesaba katan bir dünya temsili sunduğunu söyler.[244] Etnografik filmi de bu kategori içinde değerlendiren Nichols, etnografik filmin başka bir kültürün nasıl görülüp sesinin nasıl duyulduğu konusunda varolan algıları genişlettiğine işaret eder. Ancak, etnografik filmlerin birer tarafsız bölge olmadıklarının gözden kaçırılmaması gereklidir;

---

[241] Eliot Weinberger, "The Camera People" Taylor, Lucien ed, Visualizing Theory, Selected Essays From V.A.R. 1990-1994 (New York : Routledge, 1994) s. 1-26

[242] Johannes Fabian, " Zaman ve Öteki", Çev. Selçuk Budak, (Bilim ve Sanat Yay. Ankara, 1999) s.26

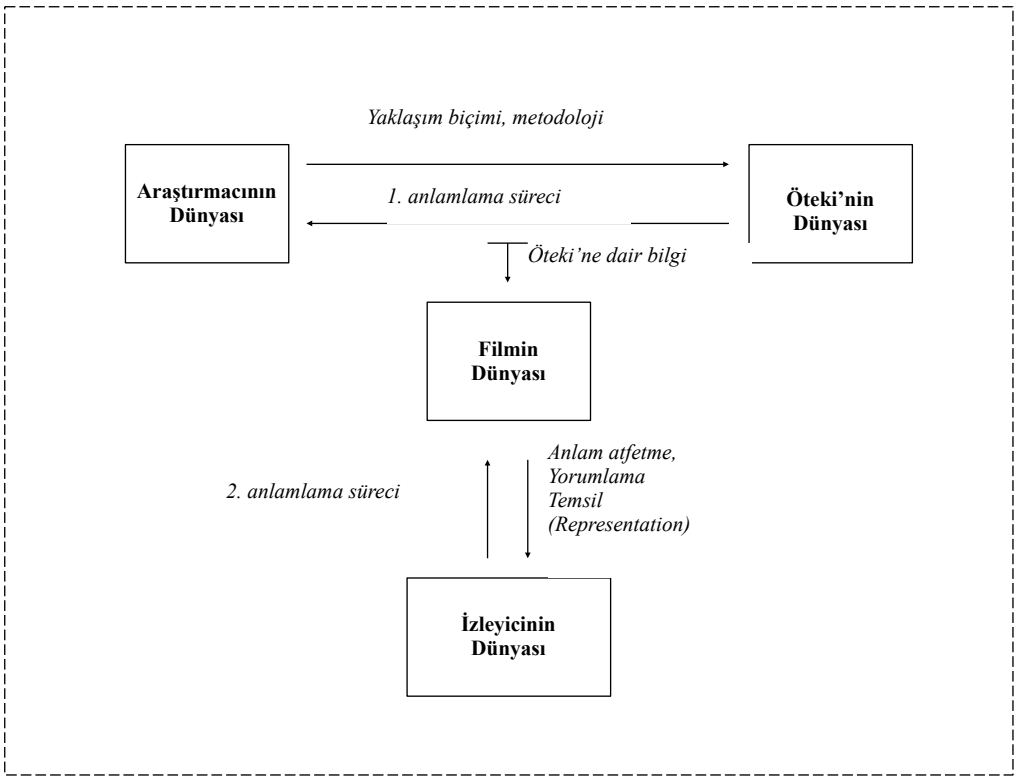
[243] Michel De Certeau, The Practice of Everyday Life, Trans. by Steven Rendall, University of California Press, 1988 s. 115.

[244] Bill Nichols, Representing Reality, Indiana University Press,1991, s.192.

farklı teknikler, yaklaşımlar, yorumlama ve temsil biçimleriyle *Öteki* dünyaları işleyen etnografik filmleri birer seyahatname olarak değerlendirmek de mümkündür.[245]

Gerçekleştirildikleri yaklaşım süreçlerinden bağımsız olarak, bütün etnografik filmlerin –bütün filmler gibi- yönetmenleri tarafından belirlenen görsel metinler olduğu açıktır. Belgesel filmlerde olduğu gibi, etnografik filmler de açık ya da örtük olarak bir seyahat motifi içerirler. Bir kültürün basit bir yansımasından ibaret olmayan etnografik film, "biz" ve "ötekiler" arasındaki sisli bölgede yer almaktadır. İzleyiciler için etnografik filmler temas noktalarıdır. Yönetmenler/ araştırmacılar, bu bölgelerde neyin, nasıl, hangi ilişkilerle sunulacağına karar veren odaklardır. Bu tek taraflı güç ilişkisi izleyici tarafından sıklıkla göz ardı edilir. Aşağıdaki tabloda, bir etnografik filmin yapım süreci gösterilmektedir:

[245] Önder Murad Özdemir, "Dünyayı Keşfetmek Üstüne: Dokü-Safarilerle Seyr-i Alem", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:94, YKY Yayınları, 2005



Şekil 2. 6 Etnografik Film Yapım Süreci[246]

Umberto Eco, 1991 tarihli kitabı *The Limits of Interpretation'*da metin yorumlamalarında çeşitli pradigmalara değinmektedir. Yazar, metni biçimsel yapılarıyla sınırlı kabul eden yapısalcılık sonrasında, 1970'lerde dilbilimciler, anlambilimciler ve edebiyat kuramcılarının okuma edimine ağırlık verdiklerine, sonuç olarak da *Yazar* ve *Okur* ayrımına gidildiğine işaret eder. Yazar/Okur, Anlatıcı/Dinleyicive Kaynak/Hedef ikilikleri arasındaki diyalektik ilişkilere dikkat çekerek; metin yorumlarını konu alan bütün kuramların, metnin olgusal süreçleriyle sınırlı kalmadığını, anlamın belirlenmesinde metnin kendisi ve okuyucusunun niyetlerini de hesaba kattıklarını belirten Eco; iletişimsel bir yapıyı incelemeyi amaçlayan her araştırmacının, aslında psikolojik bir kategori olan alımlama kutbunu dikkate alması gerekliliğinden bahseder. Umberto Eco'nun

[246] Önder Murad Özdemir, "Framing Culture: Debates on Ethnographic Representation and Turkish Documentary Film" İstanbul Bilgi Üniversitesi,2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi'nden uyarlanmıştır)

belirttiği gibi, *hedef-odaklı* kuramların tamamı alıcının yorumlama seçeneklerine dayalıdır; tek-sesli bir mesajın anlamı bile, iletişimsel etkileşimle göre farklı yorumlanabilmektedir[247].

Yukarıdaki tabloda, Umberto Eco'nun işaret ettiği bağlamda; farklı kültürel bakış açıları, kültürün temsil edilmek üzere yeniden yapılandırılması ve izleyicinin deneyim alanlarının farklılığından yola çıkarak, asıl olarak farklı anlam süreçleri vurgulanmaktadır. Bir organizasyon sürecinin ürünü olan etnografik filmlerde; olguların, değerlerin, anlamla süreçlerinin kişisel deneylerin farklı niyetler *(intentio)* doğrultusunda bir filmde birleştikleri görülmektedir. Bu doğrultuda, etnografik filmin bir dizi niyet sonucunda geçekleştiğini ileri sürebiliriz: (1) Yönetmenin/Araştırmacının niyetleri; (2) Yerel/Öteki'nin niyetleri; (3) İzleyicinin/ Okuyucunun niyetleri; (4) Filmin/Metnin niyetleri.

Görsel antropolojide konunun incelenmesi ve incelenen kültürün yorumlanması için araştırmacı odaklı yöntemler kullanılmaktadır. Sonuç olarak, araştırmacı/yönetmenlerin kontrolünde gerçekleştirilen etnografik filmler, birer kültürel temas bölgesi olarak nitelendirilebilirler. Mary Loise Pratt'ın da belirttiği gibi, bütün kültürel temas bölgelerindeki iletişim, temelde bir güç dengesizliği üstüne kuruludur.[248] Fotoğraf üzerine yazdıklarıyla, Pratt'in 'temas bölgeleri'ne benzer bir yaklaşım sergileyen John Berger da kamerayı "görüntüleri taşımaya yarayan bir kutu", fotoğrafın kendisini ise fotoğrafçı, nesne ve fotoğrafa bakan kişinin buluşma alanı olarak tanımlamıştır.[249] Etnografik filmlerde de benzeri bir durum söz konusudur: 'Biz' 'onlar'ı seyrederken, 'onlar' 'biz' i göremez. Öteki dünyaların aktörleri, kurmaca bir filmin olay örgüsü içinde sunulan kahramanlara dönüşürler. Etnografik müzeler örneğinde olduğu gibi iki kültür arasında yer almalarına rağmen, temas bölgeleri eşitlikçi bir süreci içermezler.

---

[247] Umberto Eco, The Limits of Interpretation: Advances in Semiotics. *Indiana University Press.* Indiana University Press.1991 s.43

[248] Akt. Clifford James, The Predicament of Culture (Harvard University Press,1994) s.192.

[249] John Berger;Jean Mohr, Another Way of Telling. London: Writers and Readers Publishing.1982 s.92.

Bu tür kayıtlar üzerinde çalışan araştırmacıların yaptığı, filme alınanların/ aktörlerin dünyasını kendi dünyalarında, sosyal bilimlerin üst-diliyle incelemektir. Bilimin mümkün olabilmesi için gerekli olan bu uzaklık, aslında bir kültürün diğerine uzaklığıdır. Öteki'ni anlamak iddiasıyla yola çıkıldığında bu uzaklığın sebep olduğu anlam kaymaları ve boşluklar her zaman sorun olacaktır.

Karmaşık toplumsal sistemlerin incelenmesi içeren yaklaşımlarda, bütünsel bir kültürel görünümü yakalamak mümkün olamamaktadır. İncelenen toplumsal sistemlerin büyüklüğü ve bu sistemlerin içerdikleri karmaşık yapılar oranında araştırmalara getirilen sınırlamalar ve yaşanan doğal sınırlılıklar etnografik metinde bazı anlam boşlukları oluşturmaktadır. Etnografik filmler söz konusu olduğunda ise, bu anlam boşluklarının farklı bir boyuta taşındıklarını gözlemleriz: Tezimizin ilk bölümünde belirttiğimiz gibi, film anlatısı; *üç boyutlu dünyanın iki boyutlu düzleme yansıtılmasından, görüntünün çerçevelenmesinden, gerçek zaman-mekân sürekliliğinin yokluğundanve çeşitli duyu girdilerinin eksik oluşundan* kaynaklanan birçok sınırlılık çerçevesinde gerçekleşmektedir. Ancak, Arnheim'ın tanımladığı bu optik doğa ötesinde, filmlerde anlam, bütün anlatılarda olduğu gibi okuyucu/seyircinin metin karşısında nasıl konumlandığı ile ilişkilidir. Yukarıda saydığımız -filmsel medyumun doğasından kaynaklanan- sınırlılıklar bir takım filmsel boşluklara yol açarlar; bu boşluklar ise yukarıda bahsettiğimiz niyetler çerçevesinde doldurulur.

Etnografik filmi tanımlama konusunda en önemli girişimlerden birisi olan *Ethnographic Film*'de[250] bütüncülük prensibini, '*gözlemlenen olguların kültürel bağlamda ele alınması gerekliliği'* olarak tanımlayan Karl Heider; bu prensibin etnografiye 'bütünsel bedenler'i, 'aktörlerin bütünselliği'ni ve 'bütünsel davranış biçimleri'ni getirdiğini vurgular. Toplumsal aktörler ve aktörlerin davranışlarını kültürel bağlamları içinde değerlendirmenin esas olduğunu vurgulayan yazar, filmlerde sıklıkla kullanılan yakın çekim ölçekleri, portre

[250] Karl G.Heider, Ethnographic Film (Revised Edition), University of Texas Press. Austin 2006

çekimleri ya da bedenlerin bir bütün olarak gösterilmemesinin estetik olarak 'başarılı' sonuçlar verebilmelerine rağmen, bu uygulamaların etnografik olarak hatalı olduklarına değinir. Bütüncülüğe, Heider'in değindiği bir başka prensip olan 'gerçeği olduğu gibi yansıtma' da eklendiğinde, etnografinin temel özelliklerinden birisi olan gerçekçilik nosyonunun tarif edildiği şekliyle filmler tarafından karşılanmasının zorlukları ortaya çıkmaktadır: etnografik filmlerde sunulan potansiyel 'gerçek', sanat-bilim, söz-imge gibi ikilemlerin kesişme noktasında yer almaktadır.

Yerinde yapılan gözlemlerle uzun sürelere yayılan dayanan bir yöntem olarak etnografi, insan davranışına derinlemesine bir açıklama getirme çabasını güder. Estetik kaygılarla 'ayaküstü' çekimlerle sinematografik olarak başarılı filmler ortaya konulabileceğini savunan Heider, etnografik sinemada ise böyle bir yaklaşımın kabul edilemeyeceğini savunur: Yazara göre, yerinde gözlem ve derinlemesine inceleme gibi etnografik çalışma için vazgeçilmez olan bazı nitelikleri kaçınılmaz olarak etnografik filmlerde de gözlemek gerekmektedir. Etnografik yöntemin bir diğer özelliğinin de gözlemlenen davranışlarla kültürel normlar arasında ilişki kurmak olduğunu belirten Heider, birçok belgesel filmde bireylerin ve/veya olayların ayrıntılı olarak tanımlanmasına rağmen, bu filmlerin olaylar/aktörler ve kültür arasındaki bağlantıyı tam olarak yansıtamadığını da belirtir: Filmin görsellikten kaynaklanan doğasına karşın, kültürel tanımlamalar sözeldir. Görüldüğü gibi, bir kez daha söz –imge karşıtlığı antropolojik sinemanın önünde bir engel olarak ortaya çıkmaktadır.

Bütün filmler, her şeyden önce birer kültürel ürün oldukları için etnografik bir değer taşırlar. Yine de, bazı filmlerin bu niteliklerini diğerlerine oranla daha çok sergilediklerini de kabul etmek gerekir. Filmlerin ne derece 'etnografik' oldukları gibi, hangi filmlerin 'etnografik' oldukları da tartışılan bir konu olmasına rağmen, bu kaliteyi ölçmek için kullanılan bazı ipuçlarından söz edilebilmektedir. Örneğin, etnografik filmin amaçları ve yapım süreçlerine dikkat çeken Asch, Marshall ve Spier, etnografik filmin amacının kayıt altına alınan

olayların yapısını izleyicinin zihninde katılımcıların yorumladığı şekilde canlandırmak olduğunu belirtirler. Bir filmin çekim öncesi, çekim ve çekim sonrası süreçlerinde kültürel malzemenin nasıl yorumlandığıyla ile ilişkili olan bu özellik, araştırmacıların önüne zor bir görev olarak belirmektedir. Zaman ve mekânda belirli bir konum alan kamera, kaydettiği her aksiyonda belirli bir bakış açısını zorunlu kıldığı gibi, ikinci bir tercih süreci olarak kurgu, kamera arkasındakilerin bakış açısını pekiştirmektedir. Üçüncü bir yapılandırma sürecine de işaret eden yazarlar; her izleyicinin referans çerçevesinin farklı olduğunu, bu yüzden de filmin farklı sekanslarının her bir izleyici için farklı anlamlara gebe olacağını belirtirler. Asch, Marshall ve Spier'a göre; başarılı bir etnografik filmde film yapımcısı beraber çalıştığı insanları iyi anlayarak yapım sürecinde aktarmaya çalıştığı yerel yapıların kendisine rehberlik etmesi için elinden geleni yapmalıdır.[251]

Toward an Anarchy of Imagery[252] başlıklı makalesinde film ve etnografi ilişkilerini tarihsel boyutta ele alan K.T.Anderson ise, yukarıda bizim de işaret ettiğimiz gibi, filmlerin insani ifade biçimleri olduklarını, dolayısı ile de etnografinin filmlerin içkin bir özelliği olduğunu savunur. Bu anlayışa göre, etnografik/etnografik olmayan ve kurmaca/kurmaca olmayan ikilemleri, filmlerdeki etnografik içeriğe nasıl ulaşılacağı, bir başka deyişle; etnografi bağlamında, filmlerin nasıl okunabileceği sorusu karşısında önemlerini kaybederler. Bu bağlamda, etnografik filmi belirli sınıflandırmalara dahil etmeye çalışmaktan çok, izleyicinin belirli söylem biçimlerini nasıl alımladığının incelenmesi gereklidir: Anderson, antropolojik sinemanın diğer tartışmaları bir kenara bırakıp; eleştirel-aktif izleyicisinin peşine düşmesi gerekliliğini savunmaktadır.

---

[251] Asch, T., Marshall, J., & Spier, P. "Ethnographic Film: Structure and Function." Annual review of anthropology, 2(1),1973, s. 179-187.

[252] Kevin Taylor Anderson,"Toward an Anarchy of Imagery: Questioning the Categorization of Film as 'Ethnographic.'" JFV 55.2-3 (2003): 73-87.

Bu noktada, Anderson'un tespitlerinden yola çıkarak, bir kez daha, görselliğin klasik antropolojiye basitçe iliştirilemeyeceğini savunuyoruz: 'İmgelerin antropolojisi' ve 'kelimelerin antropolojisi' kültüre ulaşmak için farklı yollar izlerler. Her iki yaklaşımda da çerçeveleme, yorumlama ve sunum aşamaları mevcuttur; bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi, sorunun kaynağı görselliğin nasıl ele alınacağının tam olarak bilinememesinden kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle, sorun görsellik değil; imgelerin çerçeveleme, yorumlama ve sunum gibi sözellikte de yer alan süreçleri çok daha 'görünür' kılmalarıdır. Örneğin, Portland Sanat Müzesi'nde Amerika'nın Kuzeybatı sahilinde yaşayan bir kabilenin eserlerinin sergisine katılan James Clifford, bir dizi soru sorar:

> " *Eski Tlinget'ler tarafından yaratılmış anlamlara bir sanat müzesinde ulaşmak mümkün mü? Anlatısal, tarihsel ya da politik amaçlar uğruna sergilenen nesneler ne derece anlam kaybına uğradılar? Aynı maskenin, aynı anda; biçimsel bir kompozisyon, kabile içinde işlevsel bir nesne ve tarih mücadelesine devam eden bir anı nesnesi olarak sergilenmesinde nasıl bir strateji izleniyor? Vurgulanması gereken anlamlar hangileri? Müzenin hangi konulara vurgu yapacağını kim belirliyor?"*[253]

Clifford'un yönelttiği bu sorular, dikkatleri temsil sorununa çekmektedir: Etnografi bağlamında imgelerin karşısına çıkan sorunlar, kelimelerin karşısına çıkan sorunlardan farklı değildir. Bu noktada, Clifford'un antropolojiyi sorgulaması gibi, etnografik filmlerde de izleyicilerin söylem biçimine nasıl dahil olduklarının ayrıntılı olarak incelenmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bütün filmler gibi etnografik film de yapılan bir dizi tercihin sonucudur. Durağan bir seçme işleminden çok, film yapımı sürecinin bütününü kapsayan bu tercih

[253] James Clifford, Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard University Press, 1997,s.192.

sürecinin sinemadaki karşılığı kurgudur. Grimshaw'un belirttiği gibi, " Kurgu, dünyanın bir bütün olarak temsil edilemeyeceği anlamına gelir: (*kurgu ile*) sabit olmayan parçaların oluşturduğu mozaik benzeri bir örüntüye dönüşen Dünya, hiçbir zaman bir bütün olarak sunulamaz. Görebildiğimiz şeyler durduğumuz yerle belirlendiği için, anlamı her seferinde tekrar tekrar kurmamız gerekecektir."[254]

Sinemasal sürecin doğası gereği, her filmin çok katmanlı bir metin olduğuna değinen Jay Ruby ise, potansiyel olarak kendisini oluşturan bakış açılarının çoğulluğuna dikkat çekerek film aracılığıyla birçok 'ses'in duyulabilir olduğunu belirtir. Bu durumda, pozitivizmin ideolojik yapısının bir sonucu olarak, çoğu zaman bir karşıtlık ilişkisi içinde sunulan *Gerçekçi* ve *Biçimci* gelenekleri diyalektik bir ilişki çerçevesinde ele almak mümkün olacaktır. Görsel antropolojiye farklı bir bakış açısı kazandırmaya çalışan Ruby, bu bakış açısının ancak görsel olguların yeniden biçimlendirilmesi ile mümkün olacağını vurgular. Bu doğrultuda, Ruby'nin temel argümanı, seyirlik filmler yerine 'okunabilir' filmler üretebilmeye dayanmaktadır. Etnografik film yapımının çizgisel değil, dairesel bir süreç olduğunu ileri süren Ruby, antropolojik bir sinemanın mümkün olabilmesi için klasik yapımcı/çekim/ürün ilişkilerinin ötesinde, filmin izleyici ile kurduğu ilişkilerin ayrıntılı olarak incelenmesi gerektiğini savunmaktadır.[255] Bakhtin'in her durumda metinler aracılığıyla insan deneyimine ulaşmanın mümkün olduğunu dile getirmesi gibi;[256] yukarıda görüşlerine yer verdiğimiz Jay Ruby de bütün filmlerde yerel'in sesini duymanın mümkün olduğunu belirtmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, anlatıların alımlanması aktif bir süreci içermektedir. Etnografik filmde anlam, bütün anlatılarda olduğu gibi, yönetmenler, toplumsal aktörler ve izleyiciler arasında gerçekleşen bir pazarlık

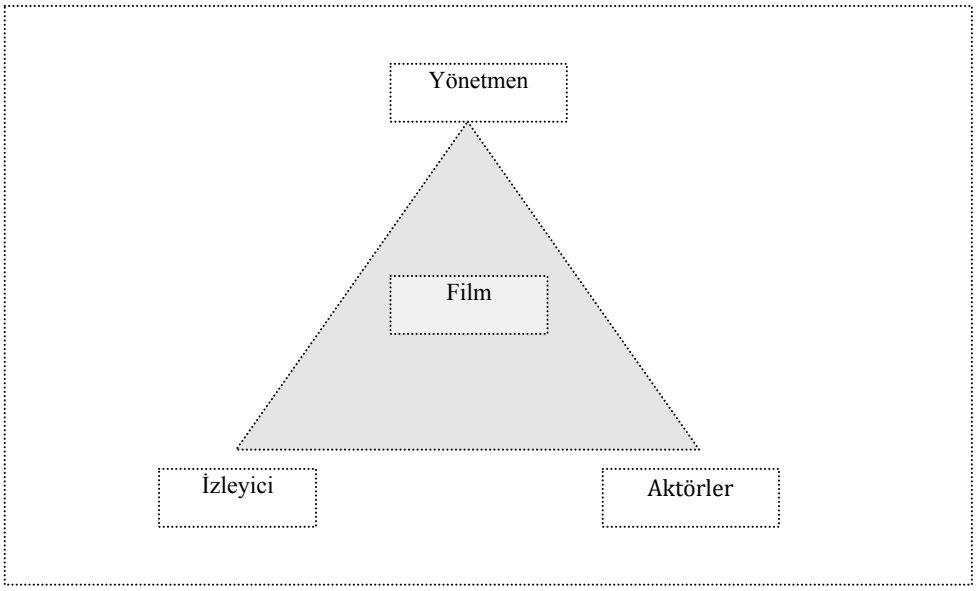
---

[254] Anna Grimshaw, The Ethnographer's Eye: Ways Of Seeing in Modern Anthropology, Cambridge University Press. 2001, s.27.

[255] Jay Ruby, Ethnography as Trompe l'Oeil. (J. Ruby, Ed.)A Crack in the Mirror Reflexive Perspectives in Anthropology. University of Pennsylvania Press. 1982s.121-132

[256] Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays,* Austin, TX: University of Texas Press. 1981s. 152

süreci ile oluşmaktadır. Medya okumaları; " ...bağlam, toplumsal konumve deneyime göre değişiklik gösterebilecek kod çözümlemeleri sonucunda gerçekleşir."[257] Bu durumda, toplumsal gerçekliğin anlatılar aracılığı ile yeniden inşa edilmesi bir etkileşimin sonucudur. Etnografik filmin gerçekliği, verili değil, sunulmuş bir gerçekliktir. Bahsettiğimiz uzlaşma sürecini aşağıdaki şekilde ifade etmek mümkündür:



Şekil 2.7 Etnografik Filmlerde Uzlaşım Süreci[258]

[257] Gamson, W. A., Croteau, D., Hoynes, W., & Sasson, T. Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology*, *18*(1), 1992, s.373-393.

[258] Önder Murad, Özdemir, " Framing Culture: Debates on Ethnographic Representation and Turkish Documentary Film" İstanbul Bilgi Üniversitesi,2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi'nden uyarlanmıştır)

George E. Marcus, çağdaş çalışmalarda etnografik nesne ve sahnenin ulaşılabilir mikro bir dünya tasarımıyla sunulduğunu, sunulan yerel dünyalara ait etnografik nesnelerin ise, makro dünyalarla kurulan bağların farkında olmadığını belirtir : " Çoğu zaman, yerel ya da küresel, bütün çağdaş dünyalara dair seslerin duyulur olmasını kesin olarak engelleyen bu kurmaca, 'devlet'e, 'ekonomi'ye, özellikle de 'dünya sistemi' ya da 'kapitalizm'e referans gösterilerek gerçekleştirilir." [259] Marcus'un da belirttiği gibi, çalışmaların açıklayıcı boyutunu oluşturan bu bütünsel kurmaca yapı, yerel dünyaların hangi çerçeveler içinde değerlendirileceğini belirleyen bir yapıdır.

Benzer bir durumu etnografik filmlerde de gözlemek mümkündür: Örneğin, etnografik film geleneğinin; (a) Açıklayıcı (*illustrative*) ve; (b) İfşa eden (*revelatory*) yaklaşımlarla gerçekleştirilen filmlerden oluştuğunu vurgulayan David MacDougall; ilk kategorideki filmlerin klasik antropoloji ile daha yakın bir ilişkisi olduğunu belirtir : "*Açıklayıcı* filmlerde imgeler, sözel bildirimlere görsel destek sağlamak amacı ile kullanılırlar; yanlış kullanımların çok sık gözlenebildiği bu biçimde genel olarak; çekici –ancak, birbirleriyle ilişkisi olmayan- parçalar bir araya getirilerek, sözel içerikle bağlantısı olmayan imgeler kullanılır."[260] Diğer yandan, *ifşa eden* filmler ise, izleyicilerinden kendilerine sunulan görsel ve sözel içeriğe karşı sürekli bir yorum beklentisi içindedir. Bu filmlerde kullanılan üst-ses konunun bir parçası olduğu için 'açıklayıcı' olmak zorunda değildir.

'Açıklayıcı' ya da 'ifşa eden' bütün etnografik filmleri (bir başka deyişle, naif ya da bilinçli olarak üretilen etnografik filmlerin tamamını), birleştiren özellik, her iki grubun da yukarıda sunduğumuz uzlaşım sürecini paylaşmalarıdır. İki yaklaşım arasında gözlemlenen biçimsel farklılıkların çoğu, sürece dahil olan unsurların (yönetmen-aktörler-izleyici-metin) niyetlerinin farklılığından

---

[259] George E. Marcus, (Ethnography Through Thick and Thin, Princeton University Press, 1998,s.33.

[260] David MacDougall, Ethnographic Film: Failure and Promise. Annual review of anthropology, 7(1), 1978, s.405-425.

kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak topografik bir tanımlama çabası gösteren filmlerle, katılımcı bir etnografiyi hedefleyen filmler arasında yer alan çok çeşitli biçimlerin yer aldığı bu iki yaklaşımda da yerel dünyaların yukarıdan aşağıya; sunduğumuz şekilde üçgenin üstünde yer alan yönetmenin müdahalesi ile tanımlandığını söyleyebiliriz. Dolayısı ile, Marcus'un işaret ettiği bütünsellik kurmacası, potansiyel olarak bütün etnografik filmler için de geçerli olacaktır. Bu durumda yerel dünyaların seslerini duymak nasıl mümkün olabilir?

20.yy'ın başından bu yana, , *'incelenen kültürdeki görme biçimlerini kavrama'yı*[261] hedefleyen antropolojinin, farklı kültürlerdeki görsel anlam stratejileri üstüne çalışmakta olduğu gözlemlenmektedir. Görsellik bağlamında, aktörlerin sembolik evrenlerini nasıl anlamlandırdıklarını, anlamın aktörler tarafından nasıl kurulduğunu, bu anlamın gruptan gruba, gençten yaşlıya, bağlamdan bağlama ve son kertede ise kültürden kültüre nasıl değiştiğini inceleyen bir alan olarak *etnosemiyoloji* kavramını ortaya koyan Sol Worth, bir aracın kullanımı ile bu aracın kullanımının incelenmesinin farklı şeyler olduğuna işaret ederek; etnografi ve sinema bağlamında üç biçimden söz eder:

(1) Kameranın kültürel bilgi toplamak için kullanılması; (2) Kameranın bir kültürü sunmak için kullanılması; (3) Belirli bir kültürde aktörlerin kamerayı nasıl kullandıklarının incelenmesi. Worth, bir kültürdeki görsel öğelerin üç alanla ilişkili olduğunu belirtir:[262]

1. Popüler Kültür: *Televizyon, reklamlar, fotoğraflar, çizgi filmler, grafiti, çizgi roman, illüstrasyon,vs...*

2. Sanat: *Resim, heykel, mimari, sinema, vs...*

---

[261] Bronislaw Malinowski, Argonauts of the western Pacific. New York: E. P. Dutton (paperback edition 1961).

[262] Sol Worth, Studying Visual Communication (Ed. by Larry Gross), University of Pennysylvania Press, 1981, s202.

3. Görsel sembolik biçimlerin kişisel kullanımı: *kıyafetler, ev dekorasyonları, mekânların (evlerin, sokakların, şehirlerin –yer'lerin-) düzenlenmesi, sözsüz iletişim, vs...*

Hane tarzı görsel iletişim biçimleri, yukarıdaki üç alanda da gözlemlenebilmektedir; yine de, aktörlerin dünya görüşleri *(Weltanschauung)* ve görsel sembolik biçimlerin kişisel kullanımlarının incelenmesi için ideal bir alan olduğunu savunduğumuz *hane tarzı görsel iletişim*, asıl olarak Worth ve Ruby'nin sunduğu üçüncü alanda yer almaktadır. Hymes'ın iletişime getirdiği yaklaşım çerçevesinde, görsel sembolik biçimlerin kişisel kullanımının incelenmesi yolunda etnografinin öne çıktığı görülmektedir. Ancak, kültürel belge niteliği taşıyan görseller ve kültürü kaydetme amacını güden görsel pratikler arasında bir ayrıma gidildiğinde, hane tarzı görsel iletişimin bir önceki bölümde özetlenen görsel-antropolojik yaklaşımlardan farklılıklar gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Görsel antropoloji, aynı zamanda 'görünen' bir olgu olan kültür'ün fotoğrafa/filme/ videoya kaydedilebileceğini, kültürün bu yolla incelenebileceğini savunur. Görsel iletişim antropolojisinde ise, görselliğin aktörler tarafından nasıl kullanıldığının, görsel kodların nasıl eklemlendiğinin incelenmesi hedeflenmektedir.

Tezimizin ilk bölümünde belirttiğimiz gibi, hane tarzı görsel iletişim (*home mode of visual communication*), Richard Chalfen'ın geliştirdiği bir kavramdır. Ancak, kitlesel medya merkezli bakış açılarının iletişimin farklı biçimleri ve tarzlarına uygulanmasına karşı çıkarak, gündelik yaşamda imgenin amatör kullanımlarının bilimsel olarak nasıl incelenebileceği bir sorun olarak önüne koyan Chalfen'ın yaklaşımının temelleri, kendisinin de öğrencisi olduğu Sol Worth'un görüşlerine dayanmaktadır.

1964 yılında bir antropoloji birliği toplantısında, biyo-dokümanter tanımını ve geliştirdiği yaklaşım biçiminin esaslarını sunmak için bir rapor hazırlayan Sol Worth, sinema ve etnografi ilişkisini konu almaktadır. Aşağıda,

Worth'un biyo-dokümanterler konusundaki bu ilk raporundan bazı bölümler aktarılmaktadır:

"*Sinema, insanların resim üretme isteklerini karşılayan karmaşık mekânik yeni bir icattan ibaretttir. Gelişimi, olasılıkla insanların kendilerini, arkadaşlarını ve çevrelerini saran dünyayı resmeden insanın ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır. Bir resmin –ya da en güncel biçimiyle filmin- kültürel işlevini tanımlamak oldukça zordur. Bu zorluk kanımca kullanımının insan için çok temel bir özellik olmasından kaynaklanır. İnsanın öğrendiği bütün iletişim biçimleri içinde görüntü üretiminin ayrı bir yeri vardır.*

Mağara adamı tarafından yapılan resmi hala bir resim olarak tanımlayabiliriz. Resim olduğunu bilirizve kendimizi bu resme çok yakın hissederiz. Resim, temel bir iletişim biçimidir; imgenin referansıyla kurduğu ilişki dikkate alındığında, bir insanı diğerine gösteren bir araç olarak , diğer iletişimsel tarzlara oranla daha az değişime uğramıştır.

(...)Biyo-dokümanter, bir insanın kendisi ve kendisini çevreleyen dünya yı göstermek için yaptığı filmdir. Bir insanın gördüğü nesnel dünyanın aslında nasıl olduğunu gösteren öznel bir film çeşididir. Kısmen, bu filmin belgeselle ilişkisi, portrenin (ya da biyografinin) kişisel portre (ya da otobiyografi) ile ilişkisine benzer. Buna ek olarak, bu filmin özgün yapım biçimi sayesinde, filmler genelde duyguları, değerleri, tutumları ve bağlamları yönetmenlerinin bilinçli yaklaşımları ötesinde yansıtırlar.

(...)Şüphesiz, bir insanın bir diğeri hakkındaki görüşlerinin bütünüyle nesnel olması söz konusu değildir. En tarafsız belgesel ya da raporların üreticilerinin bakış açıları ve değerlerinin de yansıtıldığı görülmektedir. Bunun karşısında standart filmlerde ise kişisel değer sistemnin mümkün olduğunca dışarıda bırakıldığı görülür. Biyo-dokümanter yöntemi, film yapımcısına kendi dünyasına ait olan anlamı kendi gördüğü biçimde oluşturması gerektiğini öğretir, izleyiciyi de bu çabayı kendi değerlerini filmde sunulan değerlerle karşılaştırmasını cesaretlendirerek sürdürür. Biyo-dokümanter yöntemi, insanı bir nesne olarak incelemek yerine bir özne olarak ele almanın çok daha fazla sonuç üretilebileceğini savunur. "[263]

[263] Sol Worth; John. Adair, Through Navajo Eyes; An Axploration in Film Communication and Anthropology Indiana University Press. 1975 s.24-25

Doğrudan tanıklıklarla desteklenen fotoğraflar/filmler/videoların belirli bir kültürü oluşturan bireylerle toplumsal kurallar arasında yer alan kültürel anlam için bir çıkış noktası oluşturduğunu düşünen Worth, sinemayı insanların dünyayı anlamlandırmak için kullandıkları bir etkinlik olarak tanımlamaktadır: " ...Sadece sinemanın ve sinemayı kullanma biçiminin var olduğunu, 'etnografik sinema' olarak adlandırılacak özel bir film biçimi olmadığını savunuyorum. Bazı insanlar sinemayı anlamak için kültüre başvuruyorlar; ben de kültürü anlamak için sinemaya başvurmayı öneriyorum."[264]

Tezimizin ilk bölümünde, sinemanın bir kamusal eğlence ya da sanat biçimi olarak değerlendirilmesinin ötesinde, sinemasal alan içinde birçok farklı biçimin de var olduğuna, bu bağlamda sinemanın potansiyelini henüz tam olarak gerçekleştirmediğine değinmiştik: Sol Worth, sinemayı kültürü anlamak için kullanılabilecek bir araç olarak kabul ederek, bu potansiyele dikkat çekmektedir. Worth'un yaklaşımının temelinde filmin her şeyden önce bir sembolik olay olarak tanımlanması yatmaktadır; öyküler, çizimler, fotoğraflar, kısacası bütün anlatılar gibi filmlerin de kendi içlerinde bir anlamları olmadığını savunan Worth, bütün sembolik biçimler gibi filmlerin de bağlamlar, yapılar ve uzlaşımlar çerçevesinde ele alınması gerektiğini savunmuştur.

Çoğu antropoloğun filmi sadece diğer kültürlerle ilgili kayıtlar yapmak için kullanılan bir araç görmesinin, filmin kendi başına kültürel bir ürün olarak incelenmesini engellediğini düşünen Worth, filmlerin üretilikleri kültürlerin değer sistemlerini, film üretcilerinin bilişsel süreçlerini ve kültürel normları yansıttıklarını düşünür. Bu bağlamda, Worth'un çalışmalarını belirleyen üç çıkış noktası aşağıdaki gibi özetlenebilir:[265]

1. 'Tarafsız' Filmin Reddi: Her sinemacı, ait olduğu kültüre ait önyargıları taşır. Başka bir kültürün görüntülenmesi söz konusu olduğunda,

---

[264] Sol Worth, "Toward an ethnographic semiotic." Conference on Utilisation de L'ethnologie par le cinéma/ Utilisation du Cinéma par L'ethnologie Paris, UNESCO, 1977

[265] Sol Worth, Studying Visual Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.1981 s.7.

sinemacının önyargıları kaçınılmaz olarak devreye girmektedir. Worth, özellikle antropolojide araştırmacıların görsel teknolojileri derinlemesine bir bilgiyle kullanmadıklarını; 'öteki' kültürün görüntülenmesi konusunda kültürel bir anlayış geliştirilmediğini düşünmektedir.

2. Etik Boyut: Araştırmacılar 'öteki' kültürler hakkında filmler üretirken, kendi teknolojilerini ve bu teknolojinin dayatttığı belirli uygulama şekillerini kullanırlar. Kendi amaçlarımız için ürettiğimiz bu filmlerin yapım süreçlerinde medyanın gücü ve kullanımı ciddi etik sorunlara yol açmaktadır.

3. Bir İletişim Biçimi Olarak Film: Worth'a göre, filmin kullanımda olan diğer biçimler ötesinde iletişimsel bir medyum olarak kavranması, görsel iletişime antropolojik bir yaklaşım getirmenin temelini oluşturmaktadır. Worth, bir kültür içinde yer alan fotoğrafik kültürel öğelerin hangi kurallar çerçevesinde üretilip/ tüketildiğinin incelenmesi gerektiğini savunur.

Sol Worth'un yukarıda özetlediğimiz yaklaşım biçimi, görsel iletişim antropolojisi'nin temelini oluşturmaktadır. İşlevsel açıdan bakıldığında, bütün filmler aynıdır; aynı optik prensipler çerçevesinde üretilen bütün filmler, çekim, kurgu ve gösterim süreçleri ile tanımlanırlar. Görsel iletişim antropolojisinin temelini oluşturan Worth'un biyo-dokümanter yaklaşımı, kendisinin de 1964 tarihli ilk raporunda belirttiği gibi, insanı bir özne olarak kabul eder :"Şüphesiz, bir insanın bir diğeri hakkındaki görüşlerinin bütünüyle nesnel olması söz konusu değildir. En tarafsız belgesel ya da raporlar bile, üreticilerinin bakış açıları ve değerlerini yansıtırlar. Bunun karşısında standart filmlerde ise kişisel değer sisteminin mümkün olduğunca dışarıda bırakıldığı görülür. Biyo-dokümanter yöntemi, film yapımcısına kendi dünyasına ait olan anlamı kendi gördüğü biçimde oluşturması gerektiğini öğretir, izleyiciyi ise kültürel bir karşılaştırma yapmak için cesaretlendirir. Biyo-dokümanter yöntemi, insanı bir nesne olarak incelemek

yerine bir özne olarak ele almanın çok daha fazla sonuç üretilebileceğini savunur”[266]

[266] Sol Worth; John. Adair, Through Navajo Eyes; An Axploration in Film Communication and Anthropology Indiana University Press. 1975 s.25

Üçüncü Bölüm

KÜLTÜREL PRATİK OLARAK AİLE VİDEOLARI

3.1 Temas Bölgeleri: Hane Tarzı Videolar

"Bir ömür boyu, göğsünüze asılı bir fotoğraf makinesi gibi kullanmağı öğrendiğiniz, ilginç (yok yok, 'ilginç değil, 'güzel' de değil, açık sözlü olmalı), gövdenizi tepeden tırnağa ürperten, ürpertebilen birtakım bireşimleri ossaat seçip donduran gözlerinizle çekip, bencilce, başka hiç kimsenin göremeyeceği, sizin de eski bir kutuya atar gibi, üzerinde bir daha durmayacakmışçasına içinizin bir köşesine atıp unutuğunuz, yıllar sonra bir anda bulup çıkarabildiğiniz, o günkü gibi pırıl pırıl, ama kim bilir ne kadar değişik, çalıntı fotoğraflar... "

Bilge Karasu, Narla İncire Gazel[267]

Bilge Karasu*, Narla İncire Gazel*'de hafızanın işleyişini anlatmak için fotoğraf metaforuna başvurur; insanın kendisini çevreleyen dünyayı bütün duyularıyla algıladığını, bu bağlamda insan gövdesinin bütününün bir fotoğraf makinası gibi çalıştığını söyleyen Karasu, yukarıdaki metinde belleğin sinestezik yapısına gönderme yapmaktadır. Karasu'nun fotoğrafın, çekim, saklama ve sergileme süreçleriyle belleğin işleyişi arasında kurduğu bu benzerlik, çoğu zaman yapıldığının aksine, fotoğrafın sadece taşıyıcısı olduğu imge ile tanımlanmadığı bir yaklaşım biçimine işaret eder. Toplumsal aktörlerin deneyimlerinde, belirli zaman ve mekân koşullarına bağlı birer nesne olarak yer alan fotoğrafların fiziksel varlıkları, taşıdıkları imgelerden ayrılamaz.

*Camera Lucida'*da fotoğraf üzerine çalışmanın zorluğuna değinen Roland Barthes, kendisini fotoğraf konusunda yazmaya iten tutkunun da bu zorluktan kaynaklandığını imâ eder; fotoğraf konusunda yapılan incelemelerin teknik ya da toplumbilimsel odaklarda kümelendiklerini söyleyerek, varolan

[267] Bilge Karasu, Narla İncire Gazel, Metis Yayınları. İstanbul, 1994, s.9-10

yaklaşımlarla bir olgu olarak fotoğrafinin bütünüyle gözlemlenemeyeceğini savunur: " Görünüm fotoğrafının kompozisyon kurallarından, ya da öteki uçta, bir aile ayini olarak Fotoğraf'tan bana ne! Ne zaman Fotoğraf hakkında bir şey okusam sevdiğim bir fotoğraf aklıma geliyor, öfkeleniyordum."[268] Fotoğrafik bilgiyi inceleyen Barthes, kendisini bu 'bilgi'nin ölçüsü kabul ederek, fotoğrafın üç değişik uygulamanın nesnesi olduğuna değinir; *yapmak, maruz kalmak ve bakmak.* Bir fotoğrafçı olmadığını söyleyen Barthes, ilk uygulama konusunun kendisine kapalı olduğunu belirtir ve Camera Lucida'da *gözlenen* ve *gözleyen* öznelerin deneyimlerine yoğunlaşır. Barthes'a göre fotoğrafik anlamın, gözleyen ve gözetlenen öznelerin kesişim bölgesinde yer aldığını söylemek mümkündür.

Barthes, kitabın ikinci bölümünün başında, fotoğrafı 'gözlediği' dönemde artık hayatta olmayan annesinin beş yaşındaki halini gösteren, 1898 yılında çekilmiş bir fotoğrafı anlatır: "Fotoğraf çok eskiydi. Bir albüme yapıştırıldığı için köşeleri yuvarlanmış, sepya baskısı solmuştu. O günlerde, Kış Bahçesi denen camlı bir limonluğun içindeki ahşap bir köprünün başında duran iki çocuğu ancak gösteriyordu."[269] Bu alıntıdan da anlaşılabileceği gibi, Barthes fotoğraftaki imgeyle dolayımsız bir ilişki kurmamaktadır; fotoğrafik anlam, aynı zamanda fotoğrafın fiziksel varlığı ile de ilişkilidir. Solmuş baskıdan, köşelerinin yuvarlanmış olmasından da anlaşıldığı üzere, imgede yer alan iki çocuk ve o an için imgeye bakmakta olan Barthes gibi, fotoğrafın kendisinin de bir tarihi vardır. Elle tutulabilir bir nesne olan fotoğraf, elden ele dolaşıp, farklı mekânlarda sergilenebileceği gibi, sergileme koşulları tekrar tekrar düzenlenebilir, üzerine tarihler/notlar eklenebilir, kısacası fiziksel varlığıyla, farklı bağlamlarda yer alabilir. Bu bağlamda, aynı zamanda fiziksel birer varlığı olan fotoğrafların, üzerlerindeki imgeler gibi, kendi hikâyeleri olduğunu söyleyebiliriz.

Nesneleri anlamlandırmaya yarayan biçimsel tanımlamaların bu nesnelerin özsel nitelikleri yanında, tarihsel dolaşımlarını açıklamakta da yetersiz

---

[268] Roland Barthes, Camera Lucida. Çev. Reha Akçakaya. Altıkırkbeş Yayınları.1996. s.19

[269] Barthes, Camera Lucida, s.68.

kaldıklarına değinen Arjun Appadurai, nesnelerin anlamlarının aynı zamanda insanların bu nesnelere yükledikleri anlamlar ve değerlerle ilişkili olduğunu belirtir. Bu bağlamda; biçimlerin, kullanımların ve izlenen yolların anlamın asıl taşıyıcıları olduğunu belirten Appadurai, nesnelerin kendilerine de yoğunlaşılması gerektiğininin altını çizer.[270] Yukarıda Roland Barthes'a gönderme yaparak işaret ettiğimiz gibi, fotoğraflarda da benzeri bir anlamlandırma sorunu yaşanmaktadır; imgenin taşıyıcısı oldukları kadar, zaman ve mekânda fiziksel birer nesne olarak yer alan fotoğraflar, toplumsal/kültürel deneyimlerle biçimlenirler. Bu anlamda, fiziksel dünyada yer alan fotoğraf, aynı zamanda bir değişim nesnesidir.

İmgelerin sosyal bir yaşam sürebileceği fikri, genel olarak, Arjun Apparadurai'nin bütün değişim nesnelerinin, insanlara benzer biçimde, toplumsal birer yaşam sürdükleri görüşünden kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda, fotoğraflar konusunda farklı açıklayıcı modeller geliştirmeyi amaçlayan Elizabeth Edwards ise, fotoğrafın dahil edildiği bütün kategorilere karşı çıktığını belirterek; insanlar gibi fotoğrafların da özgeçmişleri olduğunu belirtir.[271] Belgeleme konusunda tarihi bir öneme sahip olmasına rağmen, fotoğrafın sadece bir 'belge' olarak tanımlanamayacağını vurgulayan Edwards; bir görsel anı toplama biçimi olarak günümüzde iyiden iyiye yaygınlaşan bu pratiğin, bir toplumsal uygulamanın basit sonucundan ibaret olmadığını belirtir: Fotoğraflar toplumsal alanda gerçek zamanlı olarak işlev gören nesnelerdir. Fotoğraflar, görsel içeriklerini sunarken, aynı zamanda toplumsal ilişkiler üzerine etkiyen toplumsal güçleri de yansıtırlar. Elizabeth Edwards'ın da belirttiği gibi, fotoğraflar çokça kendilerinden beklendiği gibi birer tarihi delil olarak değil; geçmiş deneyimler üzerine düşünmek için kullanılan birer kültürel ürün olarak, fotoğraflar tarihi 'gerçekleştirmiş' olurlar. [272]

---

[270] Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value", Social Life of Things (s.3-63). Ed. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, 1986. s.5

[271] Elizabeth Edwards, "Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums."(P. Gilroy, M. Herzfeld, & D. Miller, Eds.)Materializing Culture (p. 284). Berg 2001

[272] Elizabeth Edwards, . "Material beings : objecthood and ethnographic photographs." Visual Studies, 17(1), 2002, s.67-75.

Bu noktada, imgeyi aynı zamanda bir değişim nesnesi olarak kabul ettiğimizde, imgeyi oluşturan içsel ve dışsal anlatılar arasında bir ayrım yapmamız gerekir: Edwards'ın da işaret ettiği gibi, imgenin içsel anlatısı her zaman 'toplumsal' olmayabilir, ancak imgenin varoluş biçimini belirleyen dışsal söylem, açık olarak insanların toplumsal ilişkilerinin bir sonucudur.[273] Edwards, argümanında dışsal anlatılarla karşılaştırıldığında; imgenin içsel anlatısında insani nesnelerin yeralmasının, bu insanların toplumsal ilişkileri konusunda sosyolojik bir veri sağlamayı garanti etmediğini savunur. Edwards, kendilerini belirleyen toplumsal süreçler çerçevesinde üretilip-tüketilen görsel biçimlerin gerçeği 'olduğu gibi' yansıtmadığını, imgelerin de aktif sosyal yaşamlar sürdüklerini belirtir.

Görüntünün içsel anlatısına ulaşmak, dışsal anlatılarının izini sürmekten kolay olduğu ölçüde, imgenin dolaşımla toplumsal bağlamlarda kazandığı anlama ulaşılmasını perdeler. Fotoğraf konusunda anlayışımızı engelleyen sebeplerden birisi, fotoğrafı temelde bir tasvir aracı olarak tanımlarken, diğer kullanımlarını ise marjinal kabul etmemizdir. Barthes'ın da belirttiği gibi; "...belirli bir fotoğraf, göndergesinden (temsil ettiği şeyden) hiç ayırt edilmez. En azında *ilk bakışta*, ya da *genellikle* ayırt edilmez."[274] Görüntü tarihi boyunca, imgenin sergilendiği yüzeye bağımlı kaldığı görülür; içsel anlatısında düzanlamlara sıkı sıkıya bağlı olan imge, dışsal anlatılar aracılığı ile farklı boyutlara ulaşır. Bu bağlamda, görsel medyanın gelişiminin sadece teknik boyutta yaşanmadığının altının çizilmesi gerekir; görsel medya, aynı zamanda kendisini çevreleyen algılama ve değerlendirme süreçleriyle birlikte değişime uğramaktadır. Farklı çerçeveleme biçimleri, görsel alanı belirlediği kadar izleme alanlarını da etkiler. Bu bağlamda video, gündelik yaşam mekânlarına diğer görüntüleme biçimlerinden çok daha fazla uyum sağlamıştır.

---

[273] Elizabeth Edwards, "Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums."(P. Gilroy, M. Herzfeld, & D. Miller, Eds.)Materializing Culture (p. 284). Berg 2001

[274] Barthes, Camera Lucida.. s.18

Bu noktada, imgelerin dışsal anlatıları bağlamında dolaşımından ve 'uygulama' değerlerinden söz etmek mümkündür. İmgenin içsel anlatısını oluşturan temsili değer ile değişim/uygulama değerlerini bir arada düşünmek gereklidir. İmgelerin etnografik değeri, temel olarak her imgenin bir kültürel ürün olarak kabul edilmesinden geçmektedir. Çok çeşitli biçimlerde üretilip, muhafaza edilen, farklı zamansal/mekânsal koşullarda tekrar tekrar kullanıma sunulabilen görsel biçimler, toplumsal yaşamın içinde yer alırlar. *2.1.2*'de Dell Hymes'ın etnografik yaklaşımını ele alırken, dilsel biçimlerin kültürel bağlamlar ve işlevler gözönüne alınmadan incelenemeyeceğine değinerek, iletişimsel kodların *iletişimsel olayların* bileşenleri olduklarına değinmiştik: Aynı bölümde, iletişimin mekânsallığına değinerek, iletişimin çeşitli bilgi kaynakları ve bu bilgiyi iletmeye hizmet eden 'taşıyıcılar' aracılığıyla gerçekleştiğini söyleyen Erving Goffmann'a dayanarak, iletişimin bu mekânsal yapı çerçevesinde yaşanan karşılaşmalardan doğan etkileşimleri bütünü olduğunu belirtmiştik. Bu doğrultuda, görsel medyayı Goffmann'ın işaret ettiği anlamda bir 'taşıyıcı' olarak tanımladığımızda, bütün dilsel biçimlerde olduğu gibi, görüntülerde de anlamın 'karşılaşmalar'la, bir başka deyişle, diyalogla gerçekleştiğini söylemek mümkün olacaktır.

Malinowski'nin 1922'de belirttiği gibi, bir etnoloğun gözden kaçırmaması gereken nihai amaç, " ...kısaca, yerel olanın bakış açısını , yaşamla ilişkisini *onun* görüşünü, *onun* dünyasını ortaya koyacak biçimde yakalamaktır"[275]. Daha önceki bölümlerde de ele aldığımız gibi, Malinowski'nin açıkça ortaya koyduğu bu hedefin sebep olduğu yöntemsel sorunlar, yönlendirici olamayan tekniklerle derlenen yaşam öyküleriyle bir derece aşılmıştır. Toplanan bu malzemeler, sadece kişilik dinamikleri hakkında şeyleri açığa vurmazlar, aynı zamanda bireyin belli bir dil aracılığı ile kendisi ve dış dünya arasında nasıl bir ilişki kurduğu konusunu anlamamıza yardımcı olurlar. [276]

---

[275] Bronislaw Malinowski, Argonauts of the western Pacific. New York: E. P. Dutton (paperback edition 1961).

[276] Sol Worth; John. Adair, Through Navajo Eyes; An Axploration in Film Communication and Anthropology Indiana University Press. 1975

Bir önceki bölümde değindiğimiz gibi Sol Worth, görsel medyumun işleyişinin herhangi bir kültürün üyesine öğretilmesinin mümkün olduğunu belirtir: Bu yolla, toplumsal aktörün kendi dünyasını ifade etmek için kendi bakış açısını kullanabileceğini; yerel bakış açısıyla üretilen görsel ürünler aracılığı ile de kültür üzerine çalışmanın mümkün olacağını düşünmüştür. Bu doğrultuda Worth, 'iyi' bir filmi belirleyen estetik- normatif özelliklerden çok; bir filmi izleyen bir insanın anlama nasıl ulaştığıyla; film yapan bir insanın neyi nasıl kaydettiği ile, kaydettiği malzemeyi nasıl bir araya getirip, izleyiciye anlatmak istediği şey için filme nasıl bir biçim verdiğiyle ilgilenmiştir.[277]

Barthes'ın işaret ettiği üç toplumsal uygulamayı filme ve videoya da uygulamak mümkündür; aile filmlerinde de sıklıkla gözlemlendiği üzere, bir kişi, görüntüyü üretebileceği gibi, görüntülenebilir ya da kendisinin/başkalarının görüntülerini de izleyebilir. Sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinleri üreten Avrupa-Amerikalı toplum, kendisi ve başkaları hakkında görsel ifadeler üreten tek toplum değildir. Neolitik dönemden bu yana, mağara resimlerinden aile videolarına gelene kadar, insanlar görsel temsil kapasitelerini birçok farklı biçimde ortaya koymaktadırlar. Sosyal bilimler açısından görüntü üretimi ve görüntü kullanımı, toplumbilimsel bilgiye dayanırken, gündelik yaşamda gözlemlenen birçok uygulama kültürel bilgi/beceriye dayanmaktadır. Marcus Banks'in de belirttiği gibi, herhangi bir görsel biçimin kullanımı belirli bir bilgi ve 'beceriyi' gerektirir. Banks, burada 'beceri' ile görsel biçimlerin 'en başarılı' biçimde kullanılmasını sağlayacak teknik bilgi/beceriyi değil; toplumsal bir uzlaşı ve anlayış biçimini kasteder. Örnek olarak, çizgi dizi veya animasyonların Avrupalı-Amerikalı toplumlarda 'yüksek' edebiyat ya da akademik monograf olarak kabul görmemesini gösteren yazar, bütün toplumlarda toplumsal pratiklerle içiçe olan görsel pratiklerin, farklı biçimlerde gerçekleştirildiğini belirtir.[278] Görsel biçimleri toplumsal bağlamlarda kullanabilmek (görüntüyü üretmek/

---

[277] Sol Worth; John. Adair, Through Navajo Eyes; An Axploration in Film Communication and Anthropology Indiana University Press. 1975, s.16.

[278] Marcus Banks, "Visual methods in social research. "Visual Anthropology (Vol. 22, p. 201). SAGE. 2001

görüntülenmek/izlemek) için gerekli beceri; toplumun bir üyesi olarak kültürel yaşamı yürütmek için gerekli beceriden farklı değildir.

Makalesinde görsel biçimlerin toplumsal olarak uygun kullanımlarının/ okumalarının, toplumlarca 'normal' kabul edilen içkin bilgiyle gerçekleştirildiğini belirten Banks, bu biçimleri sosyolojik bağlamlarda değerlendirebilmek için, sosyal bilimler bilgisinin yanında görsel biçimlerle içiçe geçmiş toplumsal bilginin analitik düzlemde birbirinden ayrılması gerektiğini belirtir. Banks'in de belirttiği gibi, bir sosyolog sabah gazetesinde karşılaştığı haber fotoğrafını sorgulamazken, sahada benzer bir imge kullanımında eleştirel becerisini sergilemeye girişecektir: "Bilinçli ya da değil, eleştirel ya da değil hepimiz – gözleyenler ve gözlenenler- imgelerin içsel ve dışsal anlatıları arasında gelgitler yaşarız. Görsel sosyologlar dışsal anlatıları aydınlatmayı disipliner bir görev kabul ederler, ancak diğerleri de bunu yapacak kapasiteye sahip olabilmektedir."[279]

20yy. sonunda antropolojide araştırma nesnesi (kültürel öteki); yöntem (katılımcı gözlem); araç (monograf) ve niyetlerden (uygulamalardan çok bilgilendirmenin amaçlanması) kaynaklanan temsil krizinin yazılı etnografide yeni biçim ve ve odak noktalarının ortaya çıkmasını sağladığını belirten Sarah Pink, yazılı ve görsel etnografilerin bu eleştirel yaklaşımlara cevap aramakta gecikmediklerini söyler.[280] Gözlem ve katılımın bir karışımından oluşan eski etnografiler, yerlerini öznelerin gündelik yaşamlarıyla ilişkili olan, dereceli bir araştırma sürecine bırakmıştır.

Çağdaş etnografide karşılıklı niyetlerin çalışmalara yansıtılması önemli bir özellik olarak belirmiştir. Görsel etnografi bağlamında, araştırmaların nesnesi olan kültürel gruplarla işbirliği içinde üretilen ve bu gruplar tarafından biçimlendirilen filmler bu kategoride değerlendirilmektedir. Geleneksel araçların

---

[279] Marcus Banks, "Visual methods in social research. "Visual Anthropology (Vol. 22, p. 201). SAGE. 2001. s. 44.

[280] Sarah Pink,The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses. London: Routledge, 2006 .s.61

kontrolü etkisinde gerçekleştirilen filmlerden farklı dünyalar sunan bu filmler, etnografik filmlerde görülen başat biçimlerin karşısında yer alırlar. Jay Ruby'nin de belirttiği gibi, bu filmlerde sunulan dünyalar, yerel bakış açılarıyla tanımlanır: Kültürel tahakküm sonucunda bazı temel haklarını kullanamayan insanların kendi kültürel kimliklerini ifade edebilmeleri için bir araç olan bu filmler; " ...belgesel ve etnografik filmlerin doğası hakkındaki varsayımlarımıza meydan okur ve potansiyel olarak kültürün film dilini nasıl biçimlendirdiği konusunda bir bakış açısı sağlar. [281]

Bu noktada, aile film/videoları bağlamında önemli bir ayrıma gelmiş bulunuyoruz; yukarıda da belirtildiği gibi, incelenen kültürel gruplarla işbirliğiyle, kültürel öteki'nin niyetlerinin de yapım sürecine dahil edilmesiyle üretilen filmlerin klasik çalışmalardan farkı, özne–nesne ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Oysa, aile film/videolarında özne ile nesnenin birleştiği görülür: Bu filmleri üreten, filmlerde yer alan ve filmleri izleyenler aynı grubun -ailenin- bireyleridir. Temel bir iletişim biçimi olan filmin içeriğinin her zaman aktarılabilir olduğu varsayılmaktadır. Oysa, bu aktarımın ne şekilde gerçekleştiği- ya da gerçekleşip, gerçekleşmediği- konusunda bilgimiz çok sınırlıdır. Sol Worth'un da belirttiği gibi, bu bilgiyi genişletmenin yolu, filme/videoya dair kullanım biçimlerinin gerçekleştikleri toplumsal/kültürel bağlamlarda ele alınmasından geçmektedir. Bu bağlamda, herhangi bir nesne/olgunun varlığını tek bir bakış açısından değerlendirmenin mümkün olmadığından yola çıkarak; aile videolarının devam eden anlam, üretim, değişim süreçleri ve kullanım değerleri ile anlam kazandığını söylemek mümkündür. Aile videoları, içinde bulundukları sosyal ilişkiler ağında birer kültürel temas bölgesi oluştururlar.

1.1.2 ve *1.2*'de, aile filmleriyle ilgili kuramsal yaklaşımlara değindiğimiz bölümlerde, aile filmlerinin üretildikleri kültürel koşullar dahilinde bir takım toplumsal ilişkiler ve kültürel normlar çerçevesinde yer aldıklarına değinmiştik.

[281] Jay Ruby, "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside An Anthropological and Documentary Dilemma." Visual Anthropology Review, 7(2),1991, s. 50-67.

Hane tarzı imgelemin incelenmesinde kültürel bağlamın önemini vurguladığımız bu bölümlerde, aile filmi tanımında Roger Odin'in profesyonel/amatör film ayrımlarına yer vererek, yazarın aile filmini " ...aile ekseninde gerçekleşenve sadece aile bireylerini kapsayan belirli bir iletişim biçiminin ürünü olan film ya da videolar"[282] olarak tanımlamasına da yer vermiştik. Sınırlı sayıda araştırmacı tarafından ele alınan hane merkezli imge üretiminde bir tanımlama yapmak gerektiğinde, kaçınılmaz olarak kültürel/sosyal görsel dil sistemlerine, bu sistemlerin nasıl işlediğine ve bu görsel araçların biçimlendikleri kültürel örüntülere vurgu yapılmaktadır. Odin'in tanımlamasını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Ancak tezimizde, aile filmini kültürel temas bölgesi olarak tanımlayarak, hane tarzı imgelem konusundaki kategorilerin gözden geçirilmesini gerekliliğini savunuyoruz. Bu sebeple, aile film/videoları diğer biçimlerden ayıran olguları tartışmaya açabilmek için, *Büyük Sinema Kuramları*'nda farklı film kuramlarını tanımlanabilmesi amacı ile, Aristo'nun her tür doğal fenomenin nedenlerini göstermek için yaptığı sınıflandırmaya başvuran Dudley Andrew'un izinden gidiyoruz.

Fizik II kitabının üçüncü bölümünde, insanın bir şeyin gerçek sebebini kavramadan, o şeyi bilemeyeceğini söyleyen Aristo, değişim olgusunu da hesaba katarak, her tür doğal fenomenin dört nedeni olduğunu belirtir:[283]

1) Bir şeyin taşıyıcısı olduğu ve zamana direnen ***malzeme***, o şeyin nedenlerinden biridir. Aristo'ya göre, bir heykel için bronz ya da bir kase için gümüş bu türden malzemelerdir.

2) Özün ifade ediliş ve tanımlanma ***biçimi***, bir başka neden kategorisini oluşturur.

---

[282] Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale",Le film de famille,usage privé, usage public, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck. 1995, s.27-28

[283] *The Basic Works of Aristotle* (ed. Richard McKeon), Modern Library Classics, New York. 2001, s. 240-241.

3) Olgunun olduğu gibi olmasına, ya da değişimine sebep olan nedenler.

4) Olgunun nihai amacı. (Örn. Yürüyüş yapmanın nihai amacı sağlıklı olmaktır.)

Aristo'nun yukarıdaki kategorilerinden yola çıkan Andrew ise, majör sinema kuramlarını dört başlıkta değerlendirir:[284]

I. Hammadde: Andrew, araçsal soruların tamamını bu başlıkta değerlendirir. Buna göre, gerçeklikle kurulan ilişki, zaman-mekân kullanımı, anlamın oluşması gibi sinemasal süreçlerle ilgili görülebilecek her şey 'hammadde' kategorisine girmektedir.

II. Yöntem ve Teknikler: Hammaddeyi biçimlendiren bütün yaratıcı süreçler bu başlık altında değerlendirilmektedir. Bu başlıkta sadece teknolojik gelişmeler değil, sinema üretimini belirleyen her türlü (psikolojik, iktisadi,vs) yöntem ve teknikler ele alınmaktadır.

III. Biçim ve Şekiller: Andrew'un yapılmış ve yapılabilecek tüm film türlerini anlatmak için uyarladığı bu kategoride; biçimsel üsluplardan, izleyici beklentisine kadar hammaddeye şekil veren özelliklerden bahsedilir.

IV. Amaç ve Değer: Bu başlık altında sinemanın amacının sinema ile yaşamın daha büyük yönleri arasında bir arayüzey olduğunu söyleyen Andrew, yukarıdaki kategorilerin bir bileşimi olarak kabul edilebilecek bu başlıkta ise, ortaya çıkan biçimlerin nihai amaçlarını ele alır.

Yukarıdaki başlıklarda da görüleceği gibi, Andrew'un kategorileri arasında kesin ayrımlar yapmak olanaklı değildir; her kategori bir diğeriyle iç içe, birbirle ilişki içindedir. Dudley Andrew da yukarıdaki kategorilerin sinema hakkındaki soruların mükemmel bir dökümünü oluşturamayacağını belirtir; yine

---

[284] Dudley Andrew, Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, 2010.s.49-50

de, sinema kuramlarını tartışabilmek için böyle bir sınıflandırmaya gitmenin kaçınılmaz olduğunu belirtir.

Majör sinema kuramlarında olduğu gibi, hane tarzı imgelem biçimlerinden birisi olan aile videolarında da birçok uygulama biçiminden, usluptan, türlerden, amaçlardan, değerlerden, normlardan vs, sözetmek mümkündür. Dudley Andrew'un kategorizasyonu gibi, aile videoları için de kapsayıcı, bütünüyle nesnel bir sınıflandırma yapmak mümkün değildir. Yine de, yukarıdaki gibi bir yöntemle aile videolaının bir takım temel özelliklerine değinmek mümkün olacaktır. Bu bağlamda, bölümü izleyen iki alt başlık, aile videolarının kültürel bağlamda genel özelliklerini tanımlama girişimi olarak kabul edilebilir. Dudley Andrew'un kategorileri gibi, aşağıdaki başlıklar altında tanımlanan nitelikleri diğer kategoriler içinde değerlendirmek de mümkün olacaktır. Bu doğrultuda, kategoriler arasında kesin ayımlar olmadığını belirterek, Aile videolarında *hammadde ve yöntem/teknik* bir başlıkta ele alınırken, *biçimler ve nihai amaç* ikinci alt başlıkta değerlendirilecektir.

3.1.1 Aile Videoları: Hammadde, Yöntem ve Teknikler

2003 yılında yapmış olduğumuz bir çalışmaya konu olan düğün videolarının birinin, biçimsel olarak diğer videolardan ayrıldığını gözlemlemiştik. 1994 yılında İstanbul Gaziosmanpaşa Belediye Düğün Sarayı'nda yapılan bir düğününün belgelendiği bu videoda; düğün öncesi hazırlıkları, düğüne katılan aile/arkadaş çevresi, nikah töreni, düğün pastasının kesilmesi, takı takma merasimi gibi, düğün videolarının çoğunda yer alan unsurları gözlemlemek mümkündü. Ancak, incelediğimiz bu videonun düğün hazırlıklarını içeren ilk bölümünde, farklı bir uygulamayla karşılaşmıştık: Düğün videocularının doğrudan müdahalesinin gözlenebildiği bu ilk sekansta, evlenecek çiftlerle televizyon programlarına öykünerek, bir röportaj yapılıyordu: Aşağıda, iki dakika on saniye süren bu ilk sekansın akışı özetlenmektedir:

"*Çifti bir odada görürüz. Görüntü siyah beyazdır. Bu sekansta, çifte filmi hazırlayanlar tarafından sorular yöneltilir. Fon müziği kullanılmıştır. Sorular, ekran üzerinde belirir, sonra ekran kararır ve diğer soruyla açılır. Çekim, tek kamerayla gerçekleştirilmiştir.*

Sorular:

1. (*Çifte*) Eşinizin doğum tarihini biliyor musunuz?
2. (*Sadece Geline*) Eşinizin başka bir kadına baktığını görseniz tepkiniz ne olur?
3. (*Çifte*) Kaç çocuğunuz olmasını istersiniz?
4. (*Çifte*) İsimleri ne olsun?
5. (*Çifte*) Onlara ne mesaj vermek istersiniz?"[285]

Ritmik kurgu, renk manipülâsyonu, fon müziği, efekt kullanımı gibi müdahalelerin yer aldığı bu sekansta, hane tarzı biçimlerle profesyonel biçimlerin iç içe geçtiğini gözlemlemiştik. *Cinéma vérité* tarzı yaklaşımla, kameranın bir katalizör olarak kullanıldığı bu ilk sekans gibi, VHS formatındaki kasetin son görüntüsünde ekranda beliren yazıda da, doğrudan videonun gelecekteki izleyicilerine sesleniliyordu *(interpellation):* "Geçmişe dönmek istiyorsan kaseti geri sar." *(Bkz. Video Görsel.1)*

[285] Önder Murad Özdemir, Düğün Videoları, 'Geçmişe Dönmek için Kaseti Geri Sar'", Belgesel Sinema Dergisi, s35-39, Kış 2003

Şekil. 3.1 (*Video Görsel) Macide ve Ali'nin düğün kasetinden görüntüler*

Normal koşullarda, aile fotoğrafları gibi, hane içinde saklanılıp belirli anlarda gösterime sunulan düğün videoları ailenin özel alanına dahildir: Ailenin düğün görüntülerinin en sadık -çoğu durumda yegâne- izleyicileri, evlenen çiftin kendisi ve yakın akrabaları olmaktadır. Yukarıdaki gibi videolarda sadece törenin değil, düğünü belirleyen kültürel çerçevenin de geleceğe aktarılmasının amaçlandığı gözlemlenmektedir. Çiftler, düğün videoları aracılığıyla yaşamlarındaki en önemli anlardan birini kişisel tarihlerinde sabitlemiş olurlar. Bu bağlamda düğün videosu, ailenin tarihinin başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

Camera Lucida'da fotoğrafın "Bak", "Gör", "İşte" nin karşılıklı söylenen şarkısı olduğunu söyleyen Roland Barthes, fotoğraflara yönelen ilgiyi iki ögeyle tanımlar: *studium* ve *punctum.* Studium, fotoğrafta sabitlenen görüntünün izleyicide uyandırdığı kültürel çağrışımdır: *" Bu alan, fotoğrafçının hüner ve şansına bağlı olarak az veya çok stilize, az veya çok başarılı olabilir; ancak her zaman klasik bir bilgi kütlesine gönderme yapar(...) Binlerce fotoğraf bu alandan oluşur. Kuşkusuz bu fotoğraflara karşı bazen hareketlenen bir tür genel ilgi duyabilirim; ancak onlara karşı olan duygularım ahlaki ve politik bir kültürün akılcı bir aracılığını da şart koşar. Bu fotoğraflar hakkındaki duygularım ortalamadır, neredeyse belli bir eğitimden kaynaklanır*." Punctum ise, her hangi bir fotoğrafı bir ötekinden farklı kılan şeydir. Fotoğrafa bakan kişi studium yoluyla, biçimlere, yüzlere, hareketlere mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılır. Barthes'a göre *" İkinci öğe studium'u kırar ya da deler. Bu kez onu arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır."*[286]

Aile videolarının kültürel temas bölgeleri oluşturduğuna işaret ettiğimiz bir önceki bölümde, fotoğrafı; fotoğrafçı, fotoğraflanan özne ve fotoğrafa bakan kişinin buluşma alanı olarak tanımlayabileceğimizi belirtmiştik. Görüntüde anlamı belirleyen söylemleri gözönüne aldığımızda ise, temelde görüntüsel/ resimsel bir alana ait içsel anlatılar ve görüntünün kurduğu farklı zamansal/ mekânsal ilişkilerde anlamın dolaşım ve uygulama değerlerine bağlı olarak yeniden üretilmesini sağlayan dışsal anlatılar arasında bir ayrım yapmıştık. Unutmamak gerekir ki, birey ya da kolektif bilinçte içkin olarak yer almayan toplumsal bilgi, değişken ve bağlamlarla belirlenen, aktörler tarafından sürekli olarak yeniden düzenlenen bir bilgidir. Dolayısı ile, dışsal anlatılar ile imgenin yeniden anlamlandırılması sürecinde, izleyici/öznelerin aktif birer yaratıcı olduklarına ve yeniden-anlamlandırma sürecinin biçimlendiricileri olduğu gerçeğini tanımak gerekmektedir.

---

[286] Roland Barthes, Camera Lucida. Çev. Reha Akçakaya. Altıkırkbeş Yayınları.1996. s.32-34

Roland Barthes'ın *Studium/ Punctum* kavramsallaştırmasını da yukarıda belirttiğimiz içsel/dışsal anlatılar çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Barthes'ın bu kavramsallaştırmasının temelini, Camera Lucida'da bahsettiği *Kış Bahçesi Fotoğrafı'*nda bulmak mümkündür: Bu fotoğrafta Barthes'ı çarpan, fotoğrafın genel anlatısallığı (studium) değil, bir aile üyesi olarak ancak kendisinin dahil olabileceği bir mahremiyete dayanan duygusal içeriktir (punctum). Yukarıda belirttiğimiz gibi bir temas bölgesi olan bu fotoğraf; Barthes, annesi ve dayısının bakışlarının kesiştiği bir buluşma mekânına dönüşür. Barthes, *Kış Bahçesi Fotoğrafı'*nın başkaları için sıradan bir nesne olarak kabul edilebileceğini, diğer gözler için annesinin gerçekliğinden çok kimliğini harekete geçirdiğini, ancak kendisi için annesinin varlığını oluşturan tüm yüklemleri bir araya getirdiğini belirtir[287]. Bir başka deyişle, fotoğrafta anlam, ailenin kendi anlatısı içinde yer bulur, bu dar çemberin dışında ise anlamını kaybeder. Belki de bu yüzden, Barthes fotoğrafı anlatmakla yetinir, birçok farklı görselin yer aldığı Camera Lucida'da bu fotoğrafa yer vermez.

Marianne Hirsch'in *The Familial Gaze*[288]de belirttiği gibi, her aile, kendisini aile bakışının getirdiği uzlaşımsal ideolojik çerçevede görür. Kocanın bakışı karısınınkiyle, oğlun bakışı anne-babasınınkiyle, kişisel kimlikler profesyonel kimliklerle, birey-öznelerin bakışları kendilerinin ve diğerlerinin bakışıyla kesişir. Bu bağlamda, aile yaşamı ve aile fotoğrafları hakkında süre giden, üzerinde konuşulmadığı halde uzlaşılmış bir karmaşık pazarlık sürecinden söz eden Hirch; bu pazarlık sürecinin, imgeye bağlı anlatılar ve -sonuç olarak- hafızanın kontrolünün kimde olacağı ile ilgili olduğunu belirtir. Fotoğraf çok sayıda bakışın kesiştiği bir alandır: Birer buluşma mekânı olarak tanımladığımız aile videolarında da; birçok bakışın (kameranın özneye bakışı, imgedeki öznelerin kendi aralarındaki bakışlar, izleyicinin bakışları) kesiştiği görülür. Bu bağlamda

---

[287] Barthes,1996. s.68-70

[288] Marianne Hirsch, "Introduction: Famialial Looking." *The Familial Gaze* (pp. xi-xxv), Ed. Marianne Hirsch. University Press of New England. Hanover, 1999

aile videosu, karmaşık bir bakış trafiğinin yaşandığı, aynı zamanda bu bakışları yansıtan bir belge niteliğindedir.

Family Frames'in girişinde ise, Barthes'ın Kış Bahçesi Fotoğrafı'na değinen Marianne Hirsch, fotoğrafın aileye özel bir fotoğraf olduğunu, fotoğrafın aile bakışı ile beirlenip yaratıldığını belirtir. Annesinin fotoğrafına bakan bir erkek çocuk olan Barthes'ın bakışının da ailevi bir bakış olduğuna dikkat çeker. Hirsch'e göre Barthes, fotoğrafa Camera Lucida'da yer vermeyerek okuyucuların bakışını dışarıda tutmuştur: "Barthes fotoğrafı bize göstermez, çünkü biz aile bakış ağının dışında yer alırız, Barthes'ın bakışını göremeyiz."[289] Bize gösteremez çünkü fotoğrafta annesiyle beraber dayısı da yeralmasına rağmen, fotoğrafın özel bir portre olduğunu, bu haliyle de kendisinin de beklemediği mahrem yönlerinin açığa vurulduğunu belirtir. Annesinin fotoğrafı, Barthes için kendini yeniden tanımladığı ve keşfettiği kişisel bir okuma sürecine yol açmaktadır.

Benzer biçimde, yukarıda bahsettiğimiz düğün videosunu incelemek amacıyla izlediğimizde, videonun sonunda ekrana bindirilen " Geçmişe Dönmek İstiyorsan Kaseti Geri Sar" uyarısı; araştırmacılara/ dışarıdan bakan gözlere değil, sayısız kurumsal bakışın etkisi altında şekillenen bir aile bakışına seslendiği için, ancak studium'a, yani, genel bir anlatısallığa ulaşırız. Bu kayıtlar, her şeyden önce birer anıdır, temel amaçları ise olan-biteni belgelemek ve bunu geleceğe taşımaktır. Düğün videolarında olduğu gibi, aile videoları estetik ölçülere ya da gerçekçi temsil biçimlerine bağlı bir beğeniyle değerlendirilmezler. Diğer yandan, aile videosu, sadece 'anı' ile de ilişkili değildir; her aile videosu, aile üyesi izleyici için farklı anlamlar taşımaktadır.

Aile videolarının dışsal anlatıları, öznelere zaman-mekân düzenlemesinde taktik bir alan sağlar. Hane tarzı görüntüler aracılığıyla, aile mekânlarının genişlediği görülür. Fiziksel zaman-mekân stratejilerine karşı edinilen bu taktik güç sayesinde, özneler zamanı ve mekânı farklı boyutlarda

[289] Marianne Hirsch, "Introduction: family frames" Family frames (pp. 1-15). Harvard University Press. 1997

kurgulayabilirler. Örneğin, Gillian Rose mahrem aile yaşamının merkezinin ev olduğunu belirtir; ancak mekânsallık, fotoğraflar aracılığıyla dışa doğru genişleyen bir mekânsallıktır: Fotoğraflara bakmak, zamansal ve mekânsal bir esnetmeyi de içerir; aile içi mekânlar, insanlar, yerler ve zamanlarla ilişkili olarak fotoğrafa bakma zamanında genişler. [290]

Bir mektupta gönderen, mektubu gönderdiği kişiye fikirlerini aktarabilir. Görsel iletişimde ise aktarım sözlü/yazılı dilden farklı biçimlerde gerçekleşir. Yazı okunur; imgeye ise bakılır ya da başkasına gösterilir. Portre, sahibinin yerini tutar. Aile videolarında, bir mektupta olduğu gibi, öykü anlatılmaz. Siegfried Kracauer'in de belirttiği gibi; ""Fotoğraf verili bir zamansal-mekânsal devamlılığı tutuverir; bellek ise verili olan içinde önemli olanı korur. Önemli olan şeyler zamansal-mekânsal baza indirgenemediğinden, bellek görüntüsü fotoğrafik temsille uyuşmaz."[291] Bu videolar, anlatılacak öyküler için birer malzemeye dönüşürler, hangi öykülerin nasıl anlatılacağı, hangi öykülerin anlatılamayacağı ise aile bakışının karmaşık ideolojik yapısı ile belirlenir.

Toplumsal bir pratik olarak aile videosu, bellek, hafıza ve hatırlama süreçleriyle yakından ilişkilidir. Yukarıda bahsedildiği gibi, studium ya da içsel anlatılar, geçmişle ilgili olabilir, ancak punctum ya da dışsal anlatılar, her zaman için güncel bağlamlarla ilişkili olacaktır. Bellek çalışmaları konusunda yapılan araştırmaların gösterdiği gibi, insan belleği basit bir depo değildir; hatırlama sürecinde bellekteki veri güncel bağlamlarla yeniden biçimlendirilir.[292] Marianne Hirch, fotoğraflar bağlamında hatırlama süreçlerine etkiyen birçok kuvvet olduğunun altını çizmektedir: Aileler ve aile imgeleri; bireylere aile bakışı

---

[290] Gillian Rose, Family photographs and domestic spacings: a case study. Transactions of the Institute of British Geographers, 28(1), 2003, s.5-18.

[291] Akt. Ruchatz, J. (2008) Ed. Astrid Erll · Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young "The Photograph as Externalization and Trace", Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung. (379-388), Ed. Astrid Erll · Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young , Walter de Gruyter, Berlin (s.369)

[292] Bkz. Neyzi, Leyla. *Giriş*, Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları.(ss.1-11) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul ,2011

(familial gaze) üstünden uygulanan ideolojik baskılara, yine bireylerin verdiği cevaplarla biçimlenirler.[293]

Hafıza, Tarih, Unutuş'da, hafızanın temelde dönüşlü olduğundan yola çıkan Paul Ricoeur, bir şeyi anımsamanın; doğrudan doğruya kendini anımsamak olduğunu söyler. Aristoteles'in *mneme* ve *anamnesis* arasında yaptığı ayrıma değinen Ricoeur, bu ayrımın iki özelliğe dayandığını belirtir. " Basit anı bir duygulanım gibi geliverir, oysa hatırlama etkin bir arayıştır (...) Anımsama edimi (*mnemoneuein*) zamanın akıp geçmesiyle gerçekleşir. İşte hatırlama edimi, ilk izlenim ile bunun geri gelmesi arasındaki zaman aralığını kateder. Bu anlamda zaman hem duygu-olarak- hafıza'nın hem de eylem-olarak- hatırlama'nın ortak etmenidir."*[294]*

Bu doğrultuda, tekrar Aristo'nun kategorilerine dönersek, aile filmlerini hammaddesinin; bellek ve aile bakışıyla biçimlenen deneyimler olduğunu söyleyebiliriz. Çeşitli aile-içi performansların basit birer taşıyıcısı olmayan bu filmlerin birçok durumda ortaya konan performansı da biçimlendirdiği gözlemlenmektedir. Aile filmleri, temel olarak: (1) Temas bölgelerinin oluşturulması; (2) Bu temas bölgelerinin kullanılması, süreçlerinde yaşanan deneyimler ile ilgilidir. Temas bölgelerinin oluşturulması, bir diğer deyişle, aile filmlerinin üretim aşamasında, aile bakışına uygun olarak, filmin gelecekteki potansiyel değeri hesaba katılarak kodlanan performanslar; filmin dolaşımı ve tüketilmesi aşamalarında ise güncel bağlamlarla ilişkili olarak aile bakışı ile okunmaktadır. Bu aşamada, filmleri izleyen aile üyeleri; Barthes'ın *Kış Bahçesi Fotoğrafı'*na bakarken yaşadığı gibi kişisel bir deneyim yaşarlar: Özneler, anımsama (*recollection*) nesnelerine dönüşen bu filmler aracılığı ile kendilerini yeniden tanımlayabilirler.

---

[293] Marianne Hirsch, "Introduction: Famialial Looking." *The Familial Gaze* (pp. xi-xxv), Ed. Marianne Hirsch. University Press of New England. Hanover, 1999

[294] Paul Ricoeur, Hafıza, Tarih, Unutuş , Çev. M. Emin Özcan. Metis Yayınları. İstanbul. 2012 s.37

3.1.2 Kültürel Üretim Alanları ve Aile Videoları: Üslûp ve Değer

*Art and Illusion'*da bütün sanat biçimlerinin insan zihninden kaynaklandığını söyleyen Gombrich, amacına ulaşan bütün imgeler gibi, başarılı bir portrenin de tasarım ve tekrar düzeltme süreçlerini içeren uzun bir üretim yolculuğunun sonucunda oluştuğunu söyler: " (*Portre*) görsel deneyime sadık olarak üretilen bir belgeden ibaret değildir; modelle kurulan ilişkilere sadık olarak ortaya konmuş bir yapıdır. Temsil biçimlerini, kendilerini belirleyen amaçlardan ve verili bir görsel dilin geçerlilik kazandığı kültürel gereksinimlerden ayrı düşünmek olası değildir."[295] Burada Gombrich, birer kültürel ürün olan sanat eserlerinin değerlendirilmesinde kültürel bağlamın önemini vurgulamaktadır. Buraya kadar, biz de çalışmamızda birçok defa kültürel boyutun önemine dikkat çektik: Aile videolarını kültürel üretim süreçleri çerçevesinde ele aldığımız bu bölümde ise, aile videolarında biçim ve değer tartışmaları çerçevesinde, kültürel üretim/yeniden üretim süreçlerine değinmek istiyoruz.

Bir önceki bölümde Marianne Hirch'in aile bakışı tartışmalarında da belirttiğimiz gibi, toplumsal yaşamla içselleştirilen imgelem, aile videolarında öznelerin üstünden yansıyarak bireyleri kültürel olarak sabitleyen aile bakışını oluşturur: Her görsel, kendisini sahip olduğu anne, baba, çocuk gibi rollerle tanımlayan bakışlar tarafından gerçekleştirilir. Hane tarzı görsel iletişimi içinde gerçekleştiği kültürel bağlamlardan bağımsız düşünmek mümkün değildir. İçsel ve dışsal anlatılarıyla; üretim, tüketim ve dolaşım süreçlerinin her aşamasında, egemen aile yaşamı mitolojilerinin, televizyon, reklam ve sinemada gözlemlenen anlatım biçimlerinin, kısaca, kendilerini çevreleyen kültürel bağlamların etkileri

[295] Ernst H. Gombrich, Art and Illusion: Study in the Psychology of Pictorial Representation (New York: Bollingen Foundation, 1959), s. 87-90.

altında üretilen aile videosu, sadece bireysel değil, kültürel bir bakışı da yansıtmaktadır.

İlk defa 1970'lerde, sosyolog Pierre Bourdieu'nün kullandığı bir kavram olan *Kültürel Yeniden-Üretim* (*Cultural Reproduction*) fikri, gündelik yaşama odaklanır. Chris Jenks'in belirttiği gibi: " (*Kültürel yeniden-üretim*) konsepti, söylemi anlamlı kılan belirsizliği; bir yönüyle, toplumsal yapıların durumu ve belirleyiciliği açısından, diğer yandan ise öznelerin toplumsal eylemlerinde yer alan yaratıcılığı bir araya getiren dinamik bir süreçtir."[296] Kültürel yeniden-üretim, toplumsal deneyimin özünü oluşturan devamlılık ve değişim gibi olguların ele alınmasını sağlar. Bu bağlamda, toplumsal olguların gerçekleştiği 'denge hali' yanında, bu olguların evrimini olanaklı kılan olasılıkları da dikkate alan yaklaşım, toplumsal kuram açısından önemli bir araçtır. Bu doğrultuda, kültürel üretim/ yeniden-üretim fikrini açıklamak için öncelikle Althusser'in ideolojik aygıtlarına değinmekte fayda vardır.

*2.1.1'*de, bireylerin taşıyıcısı oldukları, düşüncelerden oluşan ideolojinin, yine bireylerin dil evrenlerinde taşındığını; bir bütün halinde dilyetisinde yer alan ideolojinin dil aracılığıyla gerçekleşen bir olgudan çok, dilin kendisi olduğuna değinmiştik. Bu bağlamda, dil, kültür ve ideolojiyi ayrı düşünmek mümkün değildir. Althusser, ideolojinin düşüncelerden oluştuğunu, ideolojinin bir bütün olarak gözlemlenemeyeceğini, ancak, ideolojinin varoluş biçiminin ise maddi pratiklerde gözlenebileceğini savunur. Kültürel süreçlerle diğer ideolojilerle ilişkili olarak sürekli yeniden kurulan ideolojiler, kültürel eylemlerin temel belirleyicileridir. Bu bağlamda, bir toplumda belirleyici olan üretim tarzlarına göre, bir üretim birimi ve/veya tüketim birimi olarak nitelendirilebilecek bir kurum olan aile, devletin ideolojik aygıtlarından birisidir, Althusser'in de belirttiği gibi; bu kurumların kamusal ya da özel olmaları önemli değildir, kurumlar işleyişleriyle devletin ideolojik aygıtlarına dönüşürler: " Kamu ve özel ayrımı burjuva hukukunda yer alan ve burjuva hukukunun 'otoritesini' uyguladığı

[296] Chris Jenks, Culture, Key Ideas. Routlege. 2001 s.116

‘bağımlı’ alanlarda geçerli olan bir kavramdır (...) Yönetici sınıfın devleti olan devlet ne kamusal ne de özeldir, tam tersine her türlü kamusal ve özel ayrımının önkoşuludur.” [297]

Chris Jenks’in de belirttiği gibi, Althusser, modern zamanlarda ideolojilerin kendi içlerinde değerlendirilemeyeceğini; kendilerini açık olarak göstermeyen ideolojilerin devletin kurumlarına gizlendiğini savunur: Bu yolla, “Bireyleri yönetmeye, yönlendirmeye gerek kalmaz; bireylerle işbirliğine gidilir. Althusser ‘devletin ideolojik aygıları’ ve ‘baskı’ nosyonları ile bizlere ‘demir el’ ve ‘kadife eldiven’i tanıtır... (*Modern*) Devlet, düzenini uygulatmak için doğrudan güç yerine ikna süreçlerini kullanır.”[298] Bourdieu’nün getirdiği yaklaşım ve yöntemlerin özgün olduğu kadar, kendisinden önce gelen birçok kuramın da başarılı bir bileşimi olduğuna işaret eden Jenks, bu doğrultuda, Althusser’in seslenme (*interpellation*) konseptinin önemini vurgular.

*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları’*nın önsözünde Althusser’in somut bireylerin özneleştirilmesini bir ‘çağırma’ metaforuyla açıkladığına değinen Murat Belge, ‘çağırma’ ve ‘çağrıldığını anlama’ özelliklerinin ideolojiler içinde yer aldığımız bütün rollerde gözlemlenebileceğini belirtir: “ ‘Ey Müslüman’, ‘Ey Türk’, ‘Ey İnsan’, ‘Ey Proleter’ veya ‘Ey Sosyalist’. Ve bütün bu adlarla çağırılanların hayatta birbirinden ayrı somut pratikleri, kimlikleri vardır. Çağrıldıkları ad, bir bakıma bu pratiklerin, bu kimliğin bir özetidir.”[299] Althusser’in *seslenme*’si gibi; bireylerin içinde bulundukları kültürel çevreye bağımlı olarak yaşamalarına rağmen, Kültür’ün sunduğu zaman-mekân ilişkileri karşısında bütünüyle edilgen olmadıklarını vurgulayarak, bireylerin kültürü dili konuşarak gerçekleştirdiğini söyleyen DeCerteau’nun görüşleri, Emile Belveniste’in dilin işlevi konusundaki görüşlerinin bir yansımasıdır: “ Dil

---

[297] Louis Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık. İletişim Yay. İstanbul. 1994 s.33

[298] Chris Jenks, Culture, Key Ideas. Routlege. 2001 s.117

[299] Murat Belge, “*Giriş,* Althusser, L. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları”, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık. İletişim Yay. İstanbul.1994 s. 11

gerçekliği *yeniden yaratır*. Bu sözcüğü sözcüğüne şu anlama gelir: gerçeklik dil aracılığı ile yeniden yaratılır. Konuşan kişi söylemiyle olayı ve olaya ilişkin deneyimini yeniden oluşturur. Dinleyen kişi de önce söylemi algılar ve bu söylem aracılığıyla olay yeniden oluşur."[300] Bu doğrultuda, Althusser de ideolojinin benzer kopyalar üreten bir ayna olduğunu söyleyerek, ideolojinin yapısının aşağıdaki durumlara yol açtığına işaret eder:[301]

> 1. 'Bireylerin' özne olarak çağırılması;
> 2. Özne'nin tabiyeti altına girmeleri;
> 3. Özneler ve Özne arasındaki ve öznelerin kendi aralarındaki karşılıklı birbirini tanıma ve son olarak da öznenin kendisi tarafından tanınması,
> 4. Bu durumda her şeyin çok iyi olduğuna ve öznelerin ne olduklarını tanımaları ve buna uygun davranmaları koşuluyla her şeyin yolunda gideceğine ilişkin mutlak güvence: 'Âmin'.

*Sanatın Kuralları'*nın önsözünde, çalışmasının temel amaçlarından birisinin yazın ve sanat bilimlerinde 'dış' ve 'iç' okumalar arasındaki tehlikeli karşıtlığın ortadan kaldırılması olduğunu söyleyen Pierre Bourdieu ise , bilimsel incelemenin gerçek konusunun bir bireye, bir yazara indirgenemeyeceğini belirtir: " Yazınsal üretimin öznesi, üretim alanı içinde bir konumda bulunması ölçüsünde ve benim 'olasılar uzamı' diye adlandırdığım şey aracılığıyla üretim uzamının bütününe gönderme yapması ölçüsünde, yazardır; bu 'olasılar uzamı'da bir üreticinin üretim uzamı içinde ortaya çıktığı anda mevcut ürünler uzamından oluşur."[302] Bu alıntı, tezimizde daha önce de değindiğimiz alan kavramıyla düşünüldüğünde, Bourdieu'nün kültürel bağlam'a yaklaşımı konusunda çok açıklayıcı olmaktadır. Kültürel üretim bağlamında, her üreticinin, üretim uzamıyla ilişkili olarak belirleyiciliği kaçınılmaz olan bir olasılar uzamı ile ilişki içinde olduğunu söyleyen Bourdieu'nün işaret ettiği gibi; *eylem,* bu uzamlar arasındaki

---

[300] Emile Belveniste, Genel Dilbilim Kuralları, Çev. Nedim Öztokat, YKY,1995. 1995s.30

[301] Louis Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık. İletişim Yay. İstanbul. 1994 s. 71

[302] Pierre Bourdieu, Sanatın Kuralları. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. YKY.1999 s.13

etkileşimin bir ürünüdür.

1.1.1'de Michel DeCerteau'dan mekânsal uygulamalar'ına değinirken bireyin Kültür tarafından kendisine sunulan zaman-mekân ilişkileri karşısında bütünüyle edilgen olmadığına; bir çeşit dilbilgisi(langage) olan toplumsal yaşamda, dilin(langue) bireyler tarafından konuşarak gerçekleştirildiğini vurgulamıştık: Michel DeCerteau, konuşma ediminin sağladığı taktik alan sayesinde, anlamın yeniden oluşturulduğuna dikkat çekmekte idi. DeCerteau'nun bahsettiği konuşma edimi *(speech act);* uzamsallaşarak disiplinlinle özdeşleşen egemen dilin sınırlarında gerçekleşir. Ancak, bu uzam, disiplin dışında gelişen hareketlerle doludur ve olasılıklara açıktır. Bourdieu'nün uzamlar arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak tanımladığı *eylem* ve DeCerteau'nun *konuşma edimi* kavramları, büyük ölçüde örtüşmektedir.

Kültürel üretim ve yeniden üretim süreçlerinin tanımlanıp, incelenebilmesi için, yine Bourdieu'nün geliştirdiği bir kavram olan Habitus'e başvurabiliriz. Habitus, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi ve kültürel yapı arasında bağlantıyı sağlayan bir uzam olarak tanımlanabilir. Chris Jenks'in de işaret ettiği gibi, *habitus*'ü eylemi biçimlendiren bir prensip olarak kabul eden Bourdieu'ye göre habitus; algılama, düşünme, uygulama tarzlarının oluşturduğu bir sistemdir. Habitus'ün çok katmanlı bir yapısı vardır, sonuç olarak da farklı katmanlarda farklı anlamlara bürünmektedir. Bu doğrultuda, habitus, sosyalleşmenin gerçekleştiği kültürel alana işaret ettiği gibi, kültürel alanda gerçekleşen farklı biçimleri açıklamak için kullanılan bir kavrama da dönüşebilir. Bazı habitusler, egemen toplulukların habitusleri ile çatışma halinde bulunurak kendi 'haz'(*taste*), 'kabul edilebilir biçimler' (*appropriate style*) ve ifadelerini oluştururlar. Jenks'in de işaret ettiği gibi: " Egemen gruplar ise kültürel sermaye'nin mirasçılarıdır; bu grupların 'gerçeklik' ve gerçekliği alımlama biçimleri esas biçimler olarak kabul görür...Bu şekilde, farklı habitusler bireyleri

toplumsal hiyerarşide kendi yerlerini bulacakları şekilde konumlandırırlar."[303]

Bourdieu'nün bir başka önemli kavramsallaştırması ise *kültürel bilinçdışı*'dır. Kültürel bilinçdışı, habitus'le yakından ilgili olarak, her aşamasında kültürel üretimi belirleyen dile gelmeden uzlaşılmış bağlamlardan oluşur ve zamansal-mekânsal uzamlarda egemen eğilimleri biçimlendirir.[304] Bu doğrultuda, Bourdieu'nun kültürel pratiklerin ele alınabilmesi için önerdiği yöntemsel yaklaşımın bir örneğini, *Sanatın Kuralları*'nda görmek mümkündür:

> " *Kültürel yapıtların bilimi, aynı derecede gerekli ve zorunlu olarak kavradıkları toplumsal gerçeğin üç düzeyine bağlı bulunan üç işlemi gerektirir. Bu işlemlerden birincisi, yazınsal (vd.) alanın, yetke alanı içindeki toplumsal konumunun incelenmesi; ikincisi, kendi işleyiş ve dönüşüm yasalarına bağlı olan bir evren niteliğiyle yazınsal alanın iç yapısının, bir başka deyişle yazınsal alan içinde benimsenmek amacıyla rekabete giren birey veya toplulukların konumları arasındaki nesnel ilişkilerin yapısının incelenmesi; son olarak da bu konumda olanların habitus'larının, daha açık bir anlatımla, yazınsal alan (vd.) içinde toplumsal bir yörüngeyle bir konumun ürünü olup bu konum içinde gerçekleştirmek için (alanın oluşturulması, bu alan içinde ardışık biçimde yerleşilen bir dizi konum olarak toplumsal yörüngenin oluşturum mantığından once gelir) az çok elverişli bir olanak bulan düşünce dizgelerinin oluşumunun incelenmesidir.*" [305]

Aile videolarını temas bölgeleri olarak tanımladığımız bir önceki bölümün sonunda, aile videolarıyla ilgili olarak iki süreçten bahsederek, aile videolarının üretim ve kullanım aşamaları arasında bir ayrıma gitmiştik. Bu kültürel pratiği Bourdieu'nün habitus kavramı çerçevesinde tekrar düşündüğümüzde, üretim ve dolaşım/kullanım aşamaları gibi, videoların taşıyıcısı olduğu içsel ve dışsal anlatıların da; temas perspektifi dahilinde zamansal-

---

[303] Chris Jenks, "Introduction: The Analytic Bases of Cultural Reproduction Theory", Cultural Reproduction (ss.1-16) Ed. Chris Jenks. Routledge.1993 s.14.

[304] Chris Jenks, Culture, Key Ideas. Routlege. 2001, s.132-133.

[305] Pierre Bourdieu, Sanatın Kuralları. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. YKY. 1999 s.333

mekânsal taktik kuvvetler oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, Marie Louise Pratt'in temas bölgesi tanımlamasının (kültürlerin karşılaştığı, çatıştığı ve birbirleriyle iletişime girdikleri etkileşime dayalı toplumsal uzamlar)[306] Bourdieu'nün habitus kavramı ile büyük ölçüde örtüştüğünün altı çizmemiz gerekir.

Hane tarzı görsel iletişim konusunda yazılı kaynakların çok sınırlı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sınırlı kaynakça içinde, Bourdieu'nün ilk defa 1965 yılında yayımlanan *Un Art Moyen: Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*[307] başlıklı, fotoğrafın tolumsal kullanımlarını incelediği kitap günümüzde de önemini korumaktadır. Hane tarzı görsel iletişimin teknolojiyle yakın ilişkisi düşünüldüğünde, 1965'ten günümüze birçok şeyin değiştiği açıktır. Bourdieu'nün kitabının günümüzde de etkisini koruması, yaklaşımının teknolojiden çok, kültürel üretim biçimleri üzerine oluşturmasından kaynaklanır. Bu kitabın 1996 tarihli İngilizce basımından faydalanarak, Bourdieu'nün güncel bir sanat olarak tanımladığı amatör fotoğrafçılık ve aile fotoğrafçılığı konusunda öne çıkan bazı yaklaşımları ele alıyoruz:

Bourdieu, amatör fotoğrafın sanatsal yaratım süreçlerinin tam karşısında yer aldığını söyler: Amatör fotoğrafçı, kamerasının kendi yerine her türlü sorunla başa çıkmasını, karmaşık çekim sorunlarına karşı pratik kolaylık sağlamasını bekler. Amatör için kameranın sofistike olması, kendi yerine yaptığı işlemlerle tanımlanır. Aslında, herhangi bir geleneğe dayanmayan, büyük ölçüde bireysel doğaçlamayla uygulanan böylesine serbest ve belirsiz bir pratiğin sonucunun karmaşadan başka bir şey olmaması gerektiğini söyleyen Bourdieu'ye göre; amatör fotoğrafçılık kadar düzenli ve uzlaşıma dayalı bir kategori yoktur. Çekilen her fotoğraf etik ve estetik bazı değerlerle gerçekleşir. Teoride her şey fotoğraflanabilir olmasına rağmen, bu değerler doğrultusunda seçimler yapılır ve

---

[306] Marie Louise Pratt, "Arts of the Contact Zone", *Profession*, *91*, 1991, s.33-40.

[307] Pierre Bourdieu, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. (P. Bourdieu, Ed.)*Le Sens commun* (Vol. deuxième, p. 360). Editions de Minuit.1965

bu amatör kullanım biçimleri kendi kategorilerini oluştururlar.

Her kim tarafından çekilmiş olursa olsun, bir fotoğrafı tanımlayan şeyin taşıdığı anlamlardan çok fotoğraflama sürecinde kamera arkasında beliren niyetler olduğunu söyleyen Bourdieu, psikolojik bir yaklaşımla, fotoğraf pratiğinin arkasında beş olası motivasyon yatabileceğini belirtir: [308]

i. *Zamana karşı koyma: Hızla geçen zamanın yarattığı hüznün üstesinden gelmek; zamanla insan belleğinde oluşan boşlukları doldurmak; başkalarıyla paylaşılan anıların sabitlenmesi, vb.*

ii. *İletişim: Ortak anıları paylaşan insanları bir araya getirerek anıların tekrar canlandırılması aracılığıyla iletişimin sağlanması*

iii. *Kendini gerçekleştirme: İnsanların 'duygularının daha derinlemesine hissedilmesi"ni sağlayarak, fotoğrafçının sanatsal niyetlerinin ya da teknik becerilerinin sergilenmesini sağlayarak, özneye bir güç sağlanması.*

iv. *Sosyal Prestij: Tekniğe dayalı uzmanlıkların sergilenmesi; kişisel başarıların (geziler, toplantılar,vs) ve diğerlerini etkilemek için yapılan harcamaların kanıtlarının oluşturulması*

v. *Kaçış(Escapism): Bir oyuna benzer olarak, farklı bir odaklanma sağlayarak, gündelik yaşamdan kaçışın amaçlanması*

Yukarıda sıralanan motivasyonların yarı-bilimsel bir söylem içinde yeterli görülebileceğini söyleyen Bourdieu, diğer yandan bu açıklama ile psikolojik tatmin ve sebeplerden öteye gitmenin mümkün olmadığını söyler. Bir takım toplumsal işlevleri karşılayarak, toplumsal kurallara göre belirlenen amatör

[308] Pierre Bourdieu, Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press.1996, s.14-15.

fotoğraf pratiklerini toplumsal bir ihtiyacın karşılanması olarak kabul eden Bourdieu'ye göre; sadece psikolojik motivasyonlara yoğunlaşıldığında, toplumsal sebepler göz ardı edilerek, sadece sonuçlara değinilmiş olur.

Bu sıradan pratiğin bu kadar düzenli biçimde organize olmasının çok şaşırtıcı olduğunu belirten Bourdieu, incelediği fotoğrafçıların üçte ikisinin aile toplantılarında, sosyal toplantılarda ya da yaz tatillerinde fotoğraf çeken konformistlerden oluştuğunu belirtir. Bir evde çocuk olmasının kamera kullanımını arttırdığına dikkat çeken Bourdieu, fotoğrafların çoğu zaman aile için değerli olan anların ölümsüzleştirilmesi için, bir başka deyişle bazı ailesel işlevleri yüklenerek kullanıldığına dikkat çeker: "*Aile için üretilen buzdolabı, çamaşır makinası ya da televizyon gibi tüketim malzemeleri mahremiyet duygusunu fotoğraf makinası (domestik amblemlerin domestik üretimi) kadar karşılayamaz. Aile için üretilen çoğu malzeme, aile üyelerini birbirinden ayırır; fotoğraf ise ailenin bir aradalığının bir ifadesi olarak; devamlılığı ve entegrasyonu onaylar*"[309]

2.1.1'de değindiğimiz gibi, otobiyografik anlatılarda, anlatıcı kendisini anlatı içinde birinci kahramana (*protagonist*) dönüştürür. Otobiyografilerde olduğu gibi, temas bölgeleri olarak nitelediğimiz aile videolarında da iç ve dış anlatıları birleştiren ortak bir bilinç hali oluştuğunu söyleyebiliriz. Jerome Bruner otobiyografik anlatılarda sunulan önermelerin gerçek olaylara dayandığını, ancak metaforik bir anlatım kurulduğuna dikkat çeker. Aile videolarında da özneler, algıladıkları gerçeği 'gerçeği' kendi yaşam kurgularına, deneyimlerine ve mücadele içinde oldukları kültürel bağlamlara göre biçimlendirirler. Bu bağlamda, yaşam öyküleri gibi, aile videoları da geçmiş zamanla ilgili olduğu kadar şimdiki zamanla da ilgilidirler. Otobiyografilerin birleştirici ve ayrıştırıcı niteliklerine vurgu yapan Bruner'den yola çıkarak;[310] aile bireylerini bir arada tutan videoların,

---

[309] Pierre Bourdieu, Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press.1996 , s.28-29.

[310] Jerome Bruner, Self-Making and World-Making. Journal of Aesthetic Education, 25(1), 67-78. John Benjamins Publishing Company, 1991

aynı zamanda, öznelerin farklılıklarını da yansıttıklarını da söyleyebiliriz. Gerçekliğin yeniden inşa edilmesine hizmet eden bütün anlatılar gibi, hane tarzı görsel iletişim biçimleri de meşruiyetlerini toplumsal uzlaşımlardan alırlar. Bourdieu'nün kullandığı *kültürel üretim/yeniden-üretim, kültürel sermaye* ve *habitus* gibi kavramlar, sürekli bir değişim içinde olan kültürel alanın tarihsel ve kültürel bağlamda normatifliğine dikkat çekmektedir.

Aile videosu, geçmişimizi canlandırmak için başvurduğumuz sayısız yoldan birisidir. Kelimelerle, fotoğrafla, filmle, videoyla, sesle ritüellerimizi, anılarımızı kayıt altına alarak, geçmişi kalıcı olarak şimdiki zamana taşırız. Bu gibi kayıtlara baktığımızda, kendimizi görür ve anlamlı yaşamlar sürdüğümüzü umarız. David Barkhust'un da işaret ettiği gibi, bir öznenin yaşamının bütünlüğü, o yaşamı doğumdan ölüme kadar kapsayan bir anlatı olarak kabul etmeye dayanır. Bu bağlamda, farklı bellek türlerinden söz etmek mümkündür: " Bir tarafta, deneyimin öznesi olarak 'iç-dünya'mızı oluşturan 'birinci elden' tanıklıklar; diğer yanda ise, kamusal, 'üçüncü kişi'ye dayalı kolektif hafıza uygulamaları yer alır. Kolektif hafıza, toplumsal yaşamın öznesi olan bireysel kimlikler için hayati bir önem taşır"[311] Bu bakış açısı, hane tarzı görsel iletişimin birey ve toplum arasıda da bir temas bölgesi olduğuna işaret etmektedir. Bourdieu'nün belirttiği gibi: "Aile albümü, toplumsal hafızanın özünün bir ifadesidir. [312]

3.2 Hane Tarzı Görsel İletişimde Sınır Durumlar: Düğün Videoları

Amatör film tarihinin teknolojik ve estetik söylemler, toplumsal kullanımlar ve politik sonuçlar arasındaki ilişkilerin yapısal değişimlerini yansıttığını belirten Patricia Zimmermann; başlangıçta teknolojisi ve eğlence ekonomisinde üstlendiği rollerle tanımlanan amatör filmin, daha sonra 1920'lerde

---

[311] David Bakhurst, "Memory, Identity and the Future of Cultural Psychology," Jerome Bruner: Language, Culture and Self (s.184-198) Ed. David Bakhurst , Stuart G. Shanker . Sage Publications.2001 s.186

[312] Bourdieu. P. (1996) Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press .30-31

estetik bir alana girdiğini belirtir: 1950'lere gelindiğinde ise II. Dünya Savaşı sonrasında standartlaşan 16mm teknolojisiyle çekirdek aile ile özdeşleşen amatör filmin, ekonomik tanımlamalarından önce estetik değerlendirmelere, daha sonra da toplumsal işlevlere tabi olduğunu söyler. " Çalışma-dışı zaman genişledikçe, amatör filmin toplumsal, ekonomik, ve politik yaşamdaki rollerinin azaldığı gözlemlenir. Bütün bu tarihi dönüşümler sonucunda, amatör filmin geniş bileşenlerinin sınırlı, yalıtılmış, mahrem bir kurum olan, çekirdek aileye indirgendiği görülür. Bu söylemler, en temel düzlemde, amatör filmi çalışma ve dinlenme zamanlarının, ticaret ve sanatın, profesyonellik ve tüketimin katı hiyerarşilerinde konumlandırmıştır."[313] Zimmermann, günümüzde ise, amatör film söyleminin; amatör filmi toplumsal ve politik katılımdan ayrı marjinal bir alanda, çalışma-dışı zaman etkinliğini dolduracak bir hobi olarak değerlendirdiğine işaret eder. Bir başka deyişle, amatör film, bir boş zaman etkinliği olarak, gündelik yaşamın sıradanlığına terk edilmiştir.

Gündelik yaşamın sıradanlığı içinde çok yaygın bir kullanımı olmasına rağmen, Zimmermann'ın işaret ettiği gibi ailenin mahrem alanına hapsedilmiş olduğu için, neredeyse görünülmez olan aile videoları hakkında ne söyleyebiliriz? Bu videolarda gözlemlenen özne-nesne birliğinden kaynaklanan doğrudan anlatım biçimleri, hane tarzı imgelerin gündelik yaşama dair en kesin ve gerçekçi temsilleri sunduğuna dair bir önyargının oluşmasına sebep olabilir. Ancak, bir önceki bölümde görüşlerine yer verdiğimiz Pierre Bourdieu'nün de işaret ettiği gibi, toplumsal yaşamın belirsizliği içinde bu görsel pratikler kadar kontrollü bir uygulamayla karşılaşmak çok zordur. Aile videolarının taşıyıcısı olduğu içsel anlatılarla sınırlı kalınıp, bu videoları üretildikleri kültürel bağlamdan ayrı değerlendirmek, en iyi ihtimalle, hane tarzı görsel iletişim biçimlerinin içerdikleri sembolik manipülasyonları ve iletişimsel bağlamlarda etkili olan birçok farklı süreci göz ardı etmekle sonuçlanacaktır. Richard Chalfen'ın belirttiği gibi, bütün fotoğrafik kayıtlar, insan ve sosyo-kültürel koşulları bir şekilde temsil eder,

[313] Patricia Zimmerman, Reel families: a social history of amateur film.Indiana University Press. 1995, s.145

yansıtır ya da aydınlatırlar: Bu videoların gerçeği olduğu gibi yansıttığı düşüncesi, olsa olsa, naif bir yaklaşım olarak nitelenebilir. Fotoğrafik imgelem ve toplumsal-kültürel bağlamlar arasındaki çok boyutlu ilişkilerin incelenmesi, hane tarzı görsel iletişim biçimlerinin tek tek ne anlama geleceğini açığa vuracaktır. Burada önemli olan, Chalfen'ın altın önemle çizdiği gibi; aile videolarını kültürel sembolik çevrenin bir unsuru olarak görmektir.[314]

David Berlo, sosyal sistemlerin iletişimle ilgili üç özelliği olduğuna değinir, buna göre: (1) *Sosyal sistemler iletişim aracılığıyla oluşturulur*: Sistemin üyeleri arasındaki iletişim, roller üstlenerek etkileşim içinde bir grup insan birbirine bağımlı hale gelir. Bir sistemde gözlemlenen davranış birliği, ortak hedefler, paylaşımlar, grup üyeleri arasında iletişim aracılığı ile uyulması kuralları belirler. (2) *Bir sosyal sistem , üyeleri arasındaki iletişimi belirler*: Sosyal sistemler, iletişimin, nasıl, neden, kimler arasında , hangi doğrultuda kurulacağını belirlemektedir. Berlo, bir sistem içinde iletilerin nasıl kodlanacağını ve bu kodların nasıl açımlanacağını belirleyen çeşitli sistem biçimlerinden (system styles) bahseder. Verili bir sistemde, neyin nasıl yapılacağı, şeyler hakkında nasıl değerlendirilmeler yapılacağını normatif davranışlar aracılığı ile belirlenir. Grup standartları dışındaki davranışlar, cezalandırma veya dışlanma ile sonuçlanır. (3) *İletişim sosyal sistemi, sosyal sistem de iletişimi etkiler*: Sosyal sistem ve iletişimi ayrı ayrı ele almak mümkün değildir. Davranış benzerlikleri bu özelliğin bir ispatı gibidir: Uzun süre birlikte olanlar, benzer davranışları biçimlerini sergilerler. Benzerliğe yönelik bu eğilim, bir sistemin gelişimi için bir önkoşuldur. Aynı zamanda, davranışlar da bu prensibe göre belirlenir. Sistemin her üyesi, grup içinde belli bir rol ve davranış setini uygular.[315]

Sosyal/kültürel sistemin; *bireyler*, *kurumlar*, *yaşantı ve süreçler*, *töreler*, *teknoloji*, *üretim-tüketim ilişkileri*, *yönetim-hukuk*, *bilim-din-felsefe* (sistemi

---

[314] Richard Chalfen, Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press. 1987, s.167

[315] Berlo, D.K. The Process of Communication: An Introduction to Theory and Practice. Holt, Rinehart and Winston,Inc. 1960, s. 147-149.

açıklamaya çalışan kurum ve teknikler), *yaratıcı, yorumlayıcı ve eleştirici ürün ve etkinlikler*, *iletişim biyolojik/kültürel/sosyal alt sistemler* ve *doğal çevrelerden* oluştuğunu belirten Bozkurt Güvenç, her sistemin bir dengeye ihtiyaç duyduğunu yazar: "Ekoloji adı verilen ve canlı, cansız ve canlı-üstü varlık alanları arasındaki karşılıklı etki ve etkileşimleri inceleyen bilim dalının bulgularına göre, adı geçen denge ve dengesizlik koşulları sürekli olarak değişmekte, bozulmakta ve yeniden kurulmaktadır. Öyleyse, sosyal/kültürel sistemlerin birbirleriyle olan ilişkilerini de sistemin bir boyutu olarak dikkate almak gerekir."[316] *2.1.2*'de Hymes'ın iletişimsel olay tanımına ve iletişimsel olayların bileşenlerine değinmiştik: Konuşmanın etnografisi yaklaşımıyla, iletişimsel olaylar ve bu olayların bileşenlerinin; iletişimsel olayları belirleyen kültürel amaçların incelenmesi, temel olarak; kültürleme, rol aktarımı, doğa üstü ile ilişki, kişisel tatminler gibi bazı kategoriler aracılığıyla toplumsal sistemin incelenmesidir. Sonuç olarak, kültürel sistemi oluşturan bütün faktörlerin aile videolarını biçimlendirdiğini söyleyebiliriz.

Tezimizin ilk bölümünde, çeşitli kuramcılar açısından aile filmlerini tanımlarken, film-video ayrımına ve bu ayrımdan kaynaklanan bir çeşit teknolojik belirlenimciliğe değinmiştik. Aile videoları bağlamında, bu belirlenimciliğin birden fazla katmanda işlediğini söyleyebiliriz: Aile videolarını ele alırken, karşımızda ilk olarak 'klasik' teknolojik ve estetik paradigmaları buluruz; Amatör sinema gibi minör biçimleri, majör biçimlerle birlikte değerlendirmek istediğimizde ise başka sorunlarla karşılaşırız. İlk bölümde örnek verdiğimiz gibi, bazı araştırmacılar aile filmlerine bir çeşit nostalji duygusuyla yaklaşırlar: bir halk sanatı olarak aile filmlerinde korunan "eski güzel günler"in yerlerini videonun sıradanlığına bıraktığı, dile getirilebilir. Film ve video teknolojilerinin birbirine benzedikleri kadar, birbirlerinden farklı oldukları bir gerçektir. Ne var ki, aile film/videolarında anlamın sadece teknolojiyle değil, kültürel bağlamla oluştuğunun altının çizilmesi gereklidir.

---

[316] Bozkurt Güvenç, Sosyal ve Kültürel Değişme, Hacettepe Üniversitesi Yayınları,1976, s.35

Nermi Uygur'un da belirttiği gibi, her teknik nesnenin anlam kökeninde insan bulunur: Alışılagelen, günlük kullanımda teknoloji dendiğinde tek tek araçlar, makineler aygıtlar algılansa da, " 'teknik'i rastgele nesnelerin kuşatımına kapatmak" doğru değildir. Teknik nesneler, " ... varolma nedeni ve varlığını sürdürmesi bakımından, insana bağlı, insana hesaba katmayı gerektiren nesnelerdir."[317] Teknoloji, teknik nesneyi olduğu kadar, bu nesnenin varlığını belirleyen teknik beceriyi de içerir: Her teknik nesne, ilk bakışta yalıtılmış bir görünümde somut varlıklara sahip olsa da, nesnel varlıklarını aşan bir birlik meydana getirirler: " Sözgelimi: yolu, gidiş-geliş kuralı, fabrikası, yakıtı, onarıcısı olmadan otomobil ne peki? Ne var olabilir ne işleyebilir. Elektrik ağı, verici istasyonları, çekimcileri, programcıları olmadan tasarlanamaz televizyon. Böylece teknik nesnelere anlam ağırlığını kendi içinde taşıyan tek tek varlıklar gözüyle bakmak yanlış. Teknik evrenin bir öğesi, bir birimi, bir parçası durumunda tek tek teknik nesneler."[318] Uygur'un söyledikleri doğrultusunda, film ve video kullanımlarının farklı teknik beceriler gerektirdiğini söyleyebiliriz. Ancak, Uygur'un bahsettiği teknik becerinin, elbecerisine indirgenemeyeceği unutulmamalıdır. Hane tarzı görsel iletişim bağlamında beceri, hane bireylerinin sembolik dünyalarını farklı biçimler aracılığıyla ifade etmeleridir. Bu bakış açısıyla, resim, fotoğraf,film, video gibi biçimleri birer araç olarak kabul etmek gerekir. Nermi Uygur'un söylediği gibi, teknik tarih boyunca farklı kılıklara bürünebilir. Bu bağlamda teknik, *kültürün* bir parçasıdır.

Teknolojik belirlenimciliğe benzer olarak, aile videoları konusunda bir estetik-belirlenimcilikten de söz etmek mümkündür. Tezimizin ilk bölümünde aile filmi tanımına gönderme yaptığımız Roger Odin, çoğu durumda, aile filmlerinin asıl olarak kurmaca anlatıları tanımlayan estetik ölçütler çerçevesinde değerlendirildiğini ve bunun sonucunda da, aile filmlerinin kurmaca filmlerinin

---

[317] Nermi Uygur, Çağdaş Ortamda Teknik, Denemeler, Deyişler. Ara Yayıncılık İstanbul. 1989, s.36

[318] Nermi Uygur, Çağdaş Ortamda Teknik, Denemeler, Deyişler. Ara Yayıncılık İstanbul. 1989 s.39

kötü birer taklidi olarak anıldıklarını söyler. Odin, aile filmlerinde sıklıkla tekrarlanan bu biçimleri sekiz başlıkta değerlendirir: [319]

Açık son: Birçok aile filminin belirli bir başlangıcı olmadığı gibi, belirli bir sonu da yoktur. Bu bağlamda, aile filmlerinde anlatısal bir bütünlükten söz etmek mümkün değildir.

Anlatısal geçişlilik: Bir öykünün başı ve sonu arasında kurulan anlamsal eksen doğrultusunda; içerikte bazı geçişler söz konusudur. Çatışmalar, düğümler, çözülmeler, karakterlerin dönüşümleri bir öyküyü ilerleten unsurlardır. Aile filmlerinde anlatısal geçişliliği gözlemlemek mümkün değildir: Aile filmi bir öykü *anlatmaz*, kamera karşısında gerçekleşen eylemi *gösterir*.

Belirsiz bir zamansallık: Çoğu aile filminde, kaydedilen eylemin fiziksel süresine sadık kalındığı gözlemlenir: Aile filmlerinde, geri dönüşler, ileri atlamalar, koşut kurgularla karşılaşılmaz. Bu filmlerde zamanı anlayabilmek için, ortamın ışığı, kıyafetler, aksiyonlar (örn. 'yemek zamanı') gibi ipuçlarına başvurmak gerekir.

Mekânsal tutarsızlık: Çoğu aile filmi, izleyiciye (aile üyelerine) şunu söyler: "Biz buradaydık!". Birçok filmde; mekânsal referanslardan çok, aile bireylerine odaklanılır. Uzlaşılmış çekim ölçeklerinin kullanılmaması ve çekimler arası geçişlerin belirsiz olması sebebiyle, aile dışından izleyicilerinin filme geçen mekânları algılamaları zorlaşır.

Hareketli fotoğraflar: Aile filmi üretenlerin büyük bir çoğunluğu, filme/ videoya fotoğraftan sonra geçmiştir. Dolayısı ile, bu eski uygulamanın etkilerini film/videolarda da görmek mümkündür. Aile filmlerinde çoğu planın fotoğraftan uyarlandığı gözlemlenir; grup fotoğrafı, bir anıtın önünde poz veren aile bireyinin fotoğrafı gibi.

---

[319] Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale" ,Le film de famille,usage privé, usage public, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck. 1995, s.28-31

Kameraya bakmak: Bir sinema oyuncusunun ilk öğrendiği şeylerden biri, asla kameraya bakmaması gerektiğidir. Kameraya doğrudan bakmak, izleyicileri film yapım süreçlerinden haberdar etmekle eş tutulur. Aile filmlerinde ise bu durumun tam tersi söz konusudur; kamera karşısındakiler kameraya bakarlar, gülümserler, el sallarlar, konuşurlar.

Sıçramalar: Aile filmlerinde, kurmaca filmlerde filmin görsel bütünlüğünü sağlamak için kullanılan devamlılık, çekim sürekliliği, bakış yönü, vs. gibi uygulamalar göz ardı edilir. Sonuç olarak, görüntüde sürekli olarak sıçramalar meydana gelir.

Algıda gürültü: Aile filmlerinde algılamada gürültüye neden olacak birçok özellik bulunur: titreyen kamera, netlik sorunları, kamera ve nesne arasına giren yabancı cisimler gibi görüntü düzenlemesiyle ilgili sorunlar yanında, ses kullanımı da oldukça sorunludur.

Roger Odin, aile filmlerinin yukarıda özetlenen biçimlerle, bir başka deyişle, kurmaca sinema normlarıyla tanımlanmasının sonucunda aile filmlerinin 'işlediği' temel kurum olan aile'nin göz ardı edildiğini söyler. Yukarıdaki özellikler açısından 'kötü bir taklit' olarak nitelendirilebilecek bir video, hane tarzı bir bakış açısıyla 'başarılı' kabul edilecektir. Bu özelliklerin birçok aile filmi/ videosunda gözlemlendiği doğrudur; kurmaca/belgesel/deneysel biçimlerin aile filmine öykündüklerinde yukarıdaki özellikleri taklit ettiğini söyleyebiliriz. Ancak, aile videolarını kendi içlerinde ele almamız gerektiğinde, referans çerçevemiz kurmaca filmler değil, aile merkezinde biçimlenen bakış açıları olmalıdır.

Tezimizin ilk bölümünde, Roger Odin'in amatör filmleri belirli iletişimsel koşullara göre sınıflandırdığına değinmiştik: İlk olarak, amatör ve profesyonel biçimler arasında bir ayrıma giden Odin, aile filmini profesyonel biçimlerden ayırdığı gibi; 'profesyonel olmayan' diğer biçimleri de dört kategoride değerlendirir ve aile filmlerini sanatsal niyetler doğrultusunda üretilen

amatör filmlerden, politik katılım ekseninde üretilen *militan filmlerden* ve pedagojik amaçlarla gerçekleştirilen *öğrenci filmlerinden* ayırır. Pratik sebeplere dayansa da, Odin'in bu yaklaşımının Patricia Zimmermann'ın amatör film söyleminde aile filminin toplumsal –politik katılımdan ayrı tutularak marjinalleştirildiği yönündeki savını doğruladığını öne sürebiliriz: Böyle bir ayrımla Odin, sadece aile filmlerini değil, *amatör filmleri*, *militan filmleri* ve *öğrenci filmlerini* de belli kategorilere hapsederek, farklı tarzlarda üretilen bu filmleri 'asıl' biçimler karşısında konumlandırır. Diğer bir yandan, böyle merkezci bir yaklaşımla, farklı kültürel biçimler ve yerel uygulamaların da göz ardı edildiğini belirtmek gerekir.

Görsel-işitsel medya, Avrupa- Amerika dışında da çok geniş kullanım alanları bulmuştur. Marcus Banks'in de işaret ettiği gibi, bu medyanın yerel kullanımları konusunda geniş bir antropolojik/sosyolojik literatürden söz etmek mümkündür.[320] Bu çalışmalardan birisini örnek veren Banks; Terence Turner'ın Kayapoların video kullanımına dair en az beş farklı özelliğini tanımladığına dikkat çeker. Bunlardan bazıları, ritüel ve törenlerin farklı estetik/kültürel duyarlılıklarla gerçekleştirilmesi ile ilgilidir. Turner, çalışmasında Kayapolarda video kullanımını çevreleyen bir dizi dışsal anlatıya da değinmektedir: Bu dışsal anlatılar, Kayapo toplumu dışında görünürlüklerini yitirirler. Bir örnek, belgeleme biçimiyle ilişkilidir, Turner'ın belirttiği gibi, " Kayapolar videoyu gerçekleşen etkinliği belgeleyen pasif bir kayıt teknolojisi olarak görmüyorlardı, kayıt ettiklerinin gerçekleşmesine yarayan bir araç olarak da görüyorlardı"[321] Banks'in de altını çizdiği gibi, toplumsal olarak kabul gören biçimler farklılık gösterebilir. Görsel biçimleri toplumsal bağlamlarda kullanıp okuyabilmek için, bir toplumun üyesi olmak için gerekli beceriden farklı bir beceri gerekmemektedir. Bu biçimleri sosyolojik bağlamlarda değerlendirebilmek için ise bütünsel bir yaklaşımla kültürel sistemleri ele almak gerekir.

---

[320] Marcus Banks, isual methods in social research. Visual Anthropology (Vol. 22, p. 201). SAGE.2001

[321] Terence Turner, "Defiant images The Kayapo appropriation of video" Anthropology Today, 8(6), 1992

Yerel uygulamaları Odin'in sınıflandırmasında bir yere oturtmak zordur; aynı durum, amatörlük ve profesyonelliğin sınır noktalarında yer alan düğün videoları için de geçerlidir. Tezimizin ilk bölümünde amatör sinema söylemini ele alırken; amatörlüğün varoluş koşulları, sınırları, diğer bildirimlerle ilişkileri ve dışarıda bıraktıkları çerçevesinde incelenmesi gerektiğini vurgulayan Patricia Zimmermann'ın estetik normların, biçimsel ve maddi düzeylerde belirlendiğini vurguladığına değinmiştik. Bu bağlamda, 'profesyonel' sinemayı belirleyen ideolojiler, sinemanın amatör/ marjinal kullanımlarını da aynı ölçüde belirlemektedir. Sinemanın bu iki kullanım biçimi, bir zıtlık ilişkisiyle değil, bir diyalektik ilişkiyle tanımlanır.

Düğün videoları yanında birçok etkinliği 'belgeleyen' videocuları amatör/profesyonel ayrımı çerçevesinde ele alan James Moran, incelemesine temel bir soruyla başlar: Bu videocuları amatör profesyoneller, ya da profesyonel amatörler olarak mı tanımlayacağız? Bu videocuların ürettikleri 'işlerin' özel/ kamusal, amatör/profesyonel, zanaat/endüstri gibi klasik ikilemlerin merkezinde yer aldığını söyleyen Moran; etkinlik videolarının bir medya pratiği olarak teknik/ estetik normlardan çok, kültürel referanslara dayandığını söyler: "Kültürel inceleme açısından, etkinlik videolarının tipik kuramsal araştırmanın sınırlarının dışında kaldığı görülür. Medya ürünleri olmalarına rağmen, kamusal gösterime girmez ve (televizyonda) yayınlanmazlar. Tüketim nesneleri olarak, kitle için üretilmezler, reklamları da yapılmaz"[322] Ancak, düğün videoları gibi sınır durumları ele almanın zorluğu Moran'ın bu cümlelerine de yansımıştır: Youtube gibi video paylaşım sitelerinde düğün videolarının paylaşılma oranları bir yana, uydu üzerinden yayın yapan düğün temalı televizyon kanallarının varlığını görmezden gelmek mümkün değildir. Bu gibi durumlarda, düğün videoları hane tarzı iletişimle, kamusal yayıncılığın arasında bir yerde konumlanabilmektedir.

Çağdaş Dünyaların Antropolojisi'nde, güncel antropolojinin yeni konular ve araştırma nesneleri tanımlama girişimini bir futbol terimiyle, 'ofsayt'la

[322] James M. Moran, There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press.2002 s.79

açıklayan Marc Augé, yeni konuların antropolojiden dışarı doğru itilirken, başka disiplinler tarafından da çekildiğini vurgular; her iki durumda da, sınır durumların dengeleri zorladığı gözlemlenebilir.[323] Asıl olarak üstlendikleri kültürel işlevleri karşılayan, bu bağlamda düğün ritüeli içinde bir ritüele dönüşen düğün videolarını otobiyografik ya da etnografik ifade biçimleri olarak kabul edilebilirler. Bu bağlamda, bu videoların incelenmesi ile hane tarzı görsel iletişimi ve bu iletişim süreçlerini belirleyen kültürel bağlamları incelemek mümkün olacaktır.

3.2.1 Örnek Olay: Fransa'da Yaşayan Türkiye Kökenli Göçmenlerin Düğün Videoları

Sunum:

1980'lerden başlayarak, düğün ritüeli içinde yer almaya başlayan ve günümüzde düğün törenlerinin ayrılmaz bir parçası olarak bir alt ritüele dönüşen düğün videoları, aile tarihçesi açısından önemli belgeler olmalarının ötesinde, kullanıcıları açısından bazı kültürel gereksinimleri karşılarlar. Göç olgusunun çok güçlü bir toplumsal belirleyici olduğu günümüz dünyasında, bu videoların zamansal/mekânsal sınırlar ötesinde bir köprü işlevi üstlenerek, gurbet ve memleket arasındaki bağları kurduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda, hane tarzı iletişim bağlamında *temas bölgeleri* olarak tanımladığımız düğün videolarının, üretim, tüketim ve dolaşım süreçleri ile belirlenen; zamansal-mekânsal bağlantıların izlerini taşıdığını savunuyoruz.

Tezimizin ilk bölümünde değindiğimiz gibi, hane tarzı imgelem konusunda ilk çalışma olan *'Snapsots Versions of Life'*ın önsözünde, araştırmalarının temelinde amatör fotoğraf/film/video yapım süreçlerini incelemesine ilişkin bir dizi sorunun yer aldığını söyleyen Richard Chalfen, hane tarzı imgelemi el alırken, temel olarak; öznelerin görsel sembolik evrenle

[323] Marc Augé, "Çağdaş Dünyaların Antropolojisi. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. Kesit Yayıncılık.1995. s.56-60

ilişkilerini ve bu bağlamda semboliğin görsel biçimlere yansımasını; hane tarzı görsel iletişimin hangi kültürel bağlamları nasıl oluştuğunu; hane tarzı iletişimde anlam süreçlerinin nasıl geliştiğini; ve hane tarzı görsel iletişimin kitle tarzı görsel iletişimle ilişkisini incelemiştir. Chalfen, aile filmlerini hane tarzı iletişim bağlamında değerlendirirken bu konu başlıklarını takip eder.

Sınırları egemen medya söylemleri ile belirlenen aile filmleri, asıl değerlerini toplumsal yaşamda, gündelik uygulamalarda kazanırlar. Bütün 'sıradan' gündelik uygulamalar gibi, aile videoları da geniş bir 'olasılıklar alanı içinde' uygulayıcıların çok sayıda, çeşitli, ufak tefek uygulamaları ile kimliklerine kavuşurlar. Bu süreçte, bütün gündelik pratikler gibi, düğün videoları da öznelerin kültürel ifadeleri ve bu ifadeleri belirleyen baskın kültürel süreçler arasında geçen mücadelenin ürünleridir. *Predicatement of Culture*'da saha çalışmasının dilsel olaylarla düzenlendiğini söyleyen James Clifford; Bakhtin'e dayanarak dilin özne ve öteki arasında bir sınırda yer aldığını yazar; bu bağlamda dilsel biçimlerin bütünüyle özneye ait olamayacağını savunan Clifford, kelimeler ve biçimlerin tarafsız olmadığını, dilsel biçimlerin özne ve öteki ilişkisinde, farklı niyetler ve farklı aksanlarla biçimlendiğini belirtir. Bu doğrultuda, her anlatının oluşumunda yer alan pazarlık süreçlerine dikkat çeken Clifford, her bildirimin yarı yarıya öteki'ne ait olduğunu belirtir. [324] Bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi, aile bakışı temelinde, birçok farklı bakış ile anlam kazanan düğün videolarında, anlam benzeri pazarlık süreçleri sonucunda oluşur. Özellikle göçmen toplulukların videolarında, Clifford'un bahsettiği niyetler ve –aynı zamanda, kelimenin düz anlamıyla- 'aksanların' daha fazla görünür olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda, göçmen olma durumunun düğün videolarını belirleyen kültürel süreçlerin gözlenmesi bağlamında bir katalizör olduğunu savunuyoruz.

Düğün videoları, düzenli biçimde,düğün törenlerinde yer alır: Neredeyse,

---

[324] James Clifford, The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Predicament of Culture (Vol. 42, p. Harvard University Press). Harvard University Press 1988,s.42-43.

düğün videosunun olmadığı bir düğün yoktur. Buradan yola çıkarak, Bourdieu'nün fotoğrafın toplumsal alanda kullanımı hakkında söylediklerinin düğün videoları için de geçerli olduğunu savunabiliriz; sanki henüz video teknolojisi yokken bile, düğünlerde video için bir alan ayrılmış gibidir. Düğün töreni sadece düğün videocuları aracılığı ile kayıt altına alınmaz; düğüne katılan davetliler, akrabalar ve aile üyeleri de bu belgeleme sürecine katılırlar. Ancak, düğünün 'resmi' kaydı, düğün videocularının gerçekleştirdiği kayıttır. Bir kez daha, Bourdieu'nün düğün fotoğrafları için söyledikleri, video teknolojisi için de geçerlidir: "Amatörler, profesyonellerin rolünü tekrarlarlar. Profesyonel fotoğrafçının varlığı ritüelin resmiyetinin bir onayıdır, amatörler profesyonelin yerini alamaz."[325] Saha çalışmamızda, katıldığımız düğünlerde yeni video teknolojilerinin davetliler tarafından da yoğun olarak kullanılmasına şahit olduk. Düğün videocusu olan bir görüşmecinin de belirttiği gibi;

> *Onlar kendileri için özel çekiyorlar, düğün sahibi için çekmiyorlar. Herkes kendi keyfi için çekiyor. Bu cep telefonları çıktı çıkalı, insanlarda bir merak oldu; hep çekim, çekim çekim...Düğünde bazen bizim bile gelin damadı çekmemize izin vermiyorlar.Takıda, dansta...Gelinle damat salona girmiş, ilk dansını yapacak, etrafına doluşmuşlar; bırakmıyorlar ki çekebilelim..*

Geleneksel cemaatler aynı zamanı ve mekânı paylaşırlar; göçmen topluluklar ise varolan akrabalık ilişkilerini korumak ve bir sonraki aşamada yeni bağlar kurabilmek için , zaman/mekân problemini, bir ölçüde, yeni görüntü teknolojileri ve bu teknolojilerin getirdiği yeni kullanım biçimleri ile yeniden kurarlar. Barbara Wolbert, bu bağlamda göçmen toplulukların "uluslarötesi cemaatler"[326] oluşturduklarını belirtir. Fotoğraf gibi, video da düğün benzeri

---

[325] Pierre Bourdieu, Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press 1996, s.32

[326] Barbara Wolbert, "The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and the Creation of Virtual Neighborhoods" Visual Anthropolgy Review, Vol17. Spring-Summer 2001

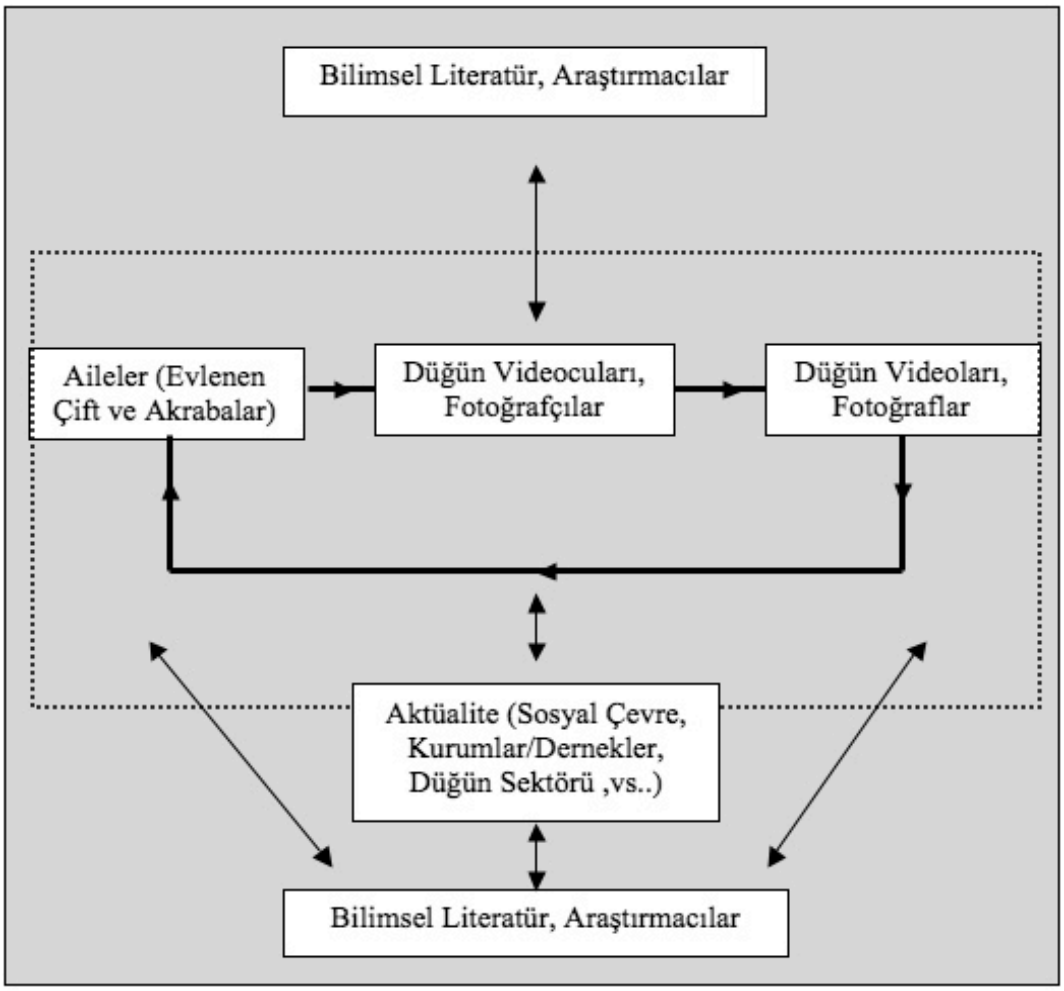
toplumsal yaşamın tepe noktalarının kutsanmasını ve bu bağlamda da kutlama aracılığı ile bir araya gelmiş topluluğun sonsuza kadar bir arada tutulmasını sağlamaktadır. Düğünlerde, görüntü teknolojileri aracılığı ile, iki bireyin birleştirilmesi kadar, iki tarafın ailelerinin de birleştirilmesi de amaçlanır.

Video pratiklerinin düğün gibi ritüellerle, bir sosyal grupta gerçekleşen kutlamalarla iç içe olduğu görülür. Bu çalışmada, Fransa'da Paris bölgesinde çalışan düğün videocularının ürettiği düğün videoları aracılığıyla, aile filmlerinde içsel anlatıların nasıl kurulduğu; bu şekilde potansiyel dışsal anlatıların nasıl yönlendirildiği incelenmektedir. Bu bağlamda, Fransa'da yaşamakta olan Türk göçmenlerin düğün videolarından hareketle, gurbette olmanın getirdiği zamansal ve mekânsal sorunlar karşısında, kültürel anlamın görsel olarak nasıl kodlandığının incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, burada sunduğumuz çalışma; toplumsal aktörlerin sembolik evrenlerini nasıl oluşturdukları, anlamın aktörler tarafından nasıl kurulduğunu; bu anlamın gruptan gruba, gençten yaşlıya, bağlamdan bağlama ve son kertede kültürden kültüre nasıl değiştiğinin incelenmesini hedefleyen görsel iletişim antropolojisi yaklaşımıyla biçimlenmektedir.

Yaklaşım:

Çalışmanın saha araştırması, iki aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Buna göre, 21.06.2008- 21.07.2008 tarihleri arasında Fransa'nın Paris kentinde bir ön araştırma yapılmış, saha çalışması için gündem ve program tasarlanmış, örneklem grubu oluşturulmuş ve örneklem grubuyla derinlemesine görüşmeler yapılmıştır.

Bu doğrultuda, 21.06.2008- 21.07.2008 tarihleri arasında sahada gerçekleştirilen ön çalışma kapsamında saha çalışmasında veri alınabilecek kaynaklar belirlenmiştir.: Buna göre, keşif çalışmasında ön-örneklem grubunun oluşturulması aşağıdaki kaynaklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir:



Şekil 3.2 Sahanın Tanımlanması

2008 yılında sahada yapılmış olan ön çalışmada araştırmanın gündemini ve programını belirleyebilmek için 30' un üstünde kaynakla bağlantıya geçilmiş ve bu kaynaklarla yapılan görüşmeler sonucunda saha çalışması için tarih/mekân belirlenmiştir. Çalışmanın bütününde, beraber çalışılan aileler dışında da kaynaklar yer almaktadır. Buna göre, yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi,

Paris'te Türkiye kökenli göçmenlerin düğün videoları konusunda kaynaklarımız aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Bilimsel Literatür, Araştırmacılar
- Aktüalite (Sosyal Çevre, Kurumlar/Dernekler, Düğün Sektörü,vs..)
- Aileler (Evlenen Çift ve Akrabalar)
- Düğün Videocuları,Fotoğrafçılar
- Düğün Videoları, Fotoğraflar

Aileler ve düğün sektöründe çalışan profesyonellerle yapılan görüşmeler sonucunda; düğün ritüelinin gerçekleştiği gündelik yaşam ilişkilerini aile boyutu ötesine taşıyabilmek amacıyla; fotoğraf/videocularla olduğu gibi, düğün salonu çalışanları ve düğün müzisyenleri ile görüşülmüş, düğün ilanlarının yer aldığı dergiler ve web sitelerini incelenmiştir: Bu şekilde de, sahaya giriş yapma imkanı elde edilmiştir.

Saha çalışmasının ikinci ve son ayağında ise, 20.08.2009 -20.09.2009 tarihleri arasında Fransa'nın Paris kentinde yapılan saha çalışmasında ise, yukarıdaki çerçeve sonucunda oluşturan örneklem grubuyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında, düğün video/fotoğrafçıları ve doğrudan aileler aracılığıyla birçok düğün videosuna ulaşılmıştır. Görsel etnografi yöntemi çerçevesinde gerçekleştirilen katılımcı gözlem ve görüşmelerle yürütülen saha çalışmasında, keşif araştırması sonucunda belirlenen ve yukarıda özetlenen örneklemi oluşturan düğün video/fotoğrafçıları ile yaşam öyküsü çalışmaları yapılmış ve bazı düğünler video kamera aracılığıyla kaydedilmiştir.

Bu noktada, araştırmada yaptığımız sınırlamaya değinmek gerekmektedir: Özellikle, çalışmanın ilk basamağını oluşturan ön-araştırma aşamasında yukarıdaki tabloda belirtilen çeşitli kaynaklara ulaşılmıştır. Ancak,

ikinci aşamada, çalışmanın odak noktasını oluşturan düğün video/fotoğrafçıları ile birlikte çalışılmıştır. Fransa'daki Türkiye kökenli göçmenlerin düğün videolarını incelemeyi hedeflediğimiz araştırmamızda, kendileri de göçmen statüsünde olan bu videocuların çalışma biçimlerinin Fransız meslektaşlarından farklı olduğu gözlenmiştir. Düğün videosunun her aşamasında, düğün sahipleriyle etkileşim içinde çalışan bu video/fotoğrafçıların ortaya koydukları işlerini, Fransa'da ya da ülkemizde büyük şehirlerde görülen kurumsal/yarı-kurumsal müşteri-hizmet ilişkileri çerçevesinde değerlendirmek mümkün değildir. Bir önceki bölümde belirtiğimiz gibi, etkinlik videocularının ürettiği işler, özel/kamusal, amatör/ profesyonel, zanaat/endüstri gibi klasik ikilemlerin merkezinde yer almaktadır: söz konusu göçmen videoları olduğunda ise bu ikilemlere gurbet/memleket ilişkisi de dahil olmaktadır. Bu bağlamda, teknik/estetik normlardan çok, kültürel referanslara dayalı bir üretim yapan göçmen videocuların çoğunu, James Moran'ın önerdiği gibi, amatör-profesyonel ya da profesyonel-amatör olarak nitelendirmek mümkün değildir. Bu videocular, aileler için birer 'hayalet-yazar' gibi çalışırlar; bu bağlamda, tek tek her ailenin 'bakış'ını kavrar ve videolara yansıtırlar.

Richard Chalfen, aile filmlerinin kültürel işlevlerini üç başlık altında değerlendirir: (1) Belgeleme: Aile filmleri ile kayıt altına alınan olayların/kişilerin 'oldukları gibi' belgelenmesi; (2) Bellek: Aile filmlerinin kaydedilen olay/kişilerin daha sonra hatırlanabilmesi için belleğe yardımcı olması; (3) Kültürel Aidiyet: Öznelerin hane tarzı görsel iletişim aracılığı ile aidiyet duygularını pekiştirmesi ve bu aidiyeti sergilemesi.[327] Chalfen'ın bu ayrımlarına ek olarak, *2.2'de* Faye Ginsburg'dan yaptığımız alıntıda da değindiğimiz gibi, birçok yerli- azınlık topluluk tarafından iç-dış iletişim amaçlı olarak kullanılmaya başlanan görsel teknolojiler, toplulukların kendi seslerini duyurmalarını sağlamıştır. Bu bağlamda, aile videolarının göçmen topluluklarda yaşanan toplumsal, kültürel ve politik kırılmalar karşısında kimliğin oluşturulması ve aktarılması konusunda büyük bir

[327] Richard Chalfen, Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press. 1987, s. 131-142

rol üstlendiğini söyleyebiliriz. Tezimizin ilk bölümünde belirttiğimiz gibi, Chalfen'ın araştırmasının çıkış noktası: "İnsanlar fotoğraf çekerken, bu fotoğraflarda yer alırken, kendi fotoğraflarına bakarken ne yaparlar; neyi nasıl yapacaklarını nereden bilirler?" sorusudur. Bu doğrultuda, araştırmamızda Paris'te yaşayan Türkiye kökenli göçmen düğün videocularının; göçmen düğün videolarını üretirken, *'ne yaptıklarını'*nın; '*neyi nasıl yapacaklarını nereden bildiklerini*'nin incelenmesi amaçlanmıştır.

Türkiye'den Fransa'ya Göç Süreci:

Türkiye tarihinde göçün özel bir yeri vardır. 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren Avrupa'nın geneline yönelen göç hareketi, 1961 yasasının Türk vatandaşlara serbest giriş çıkış hakkı tanımasıyla hız kazanır. Türk dış göçü için önemli bir deneyim olan Almanya'ya yapılan göçün başlangıcı ise, 1961 yılında Batı Almanya ve Türkiye arasında imzalanan, işgücü gönderme esaslarını düzenleyen bir protokole dayanır. Benzeri bir anlaşma, 1966 yılında Fransa ile imzalanır; özellikle 1969 yılından sonra ise Fransa'ya yapılan göçün hız kazandığı görülür.[328]

Fransa ile imzalanan işgücü anlaşması sonrasında bu ülkeye gidenlerin bir bölümü, aslında İş ve İşçi Bulma Kurumu'na Almanya'ya gitmek için başvuran işçilerden oluşur. *Anonim göç* olarak adlandırılan bu aşamada, Alman piyasasının Türk işgücüne doyması sebebiyle, esas olarak Almanya için başvuru yapan işçilere, özellikle inşaat ve otomotiv sektöründe işgücüne ihtiyaç duyan Fransa'ya gitme şansı tanınmıştır. Özel sektörün kendi ihtiyaçları doğrultusunda işçileri ismen çağırmasına dayanan ikinci aşama, *nominal göç* ise Almanya ile kıyaslandığında, Fransa'da daha yaygın yaşanmıştır: " ... bu durum zincirleme

[328] Danış, D.; Üstel, F. "Giriş: Türkiye'den Fransa'ya Göçün toplumsal ve Tarihsel Boyutları" , Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri, (ss 2-32), Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.2008

göçün artışına yol açtı. Bu tür bir göç modeli, kaçınılmaz olarak belirli etnik ve coğrafi kökenlerden gelen göçmenlerin yoğunluk kazanması sonucunu doğurdu."[329]

Fransız resmi verilerine göre 1962'de Fransa'da toplam 111 Türk işçisi olduğunu belirten Uğur Hüküm, bu sayının 1970'te 18.228'e; 1974'te 60.000'e; 1981'de 120.000'e; 1990'da ise 200.000'e çıktığını belirtir.[330] TC çalışma Bakanlığının verilerine göre, 2005 yılında Fransa'da Türkiye kökenli göçmen nufüsun 400.000'in üzerine çıktığını belirten Danış ve Üstel; ilk olarak Paris, Alsace-Lorraine ve Rhônes-Alpes çevresinde yoğunlaşan Türkiye kökenli göçmen nüfusun, günümüzde Fransa'nın her bölgesine dağıldığını belirtirler.[331]

Türkiye kökenli göçmenlerin Fransa'ya gidiş zamanları ve sebeplerinin her iki ülkede yaşanan farklı ekonomik ve politik süreçlere göre çeşitlilik gösterdiğine işaret eden Gaye Petek, Türkiye'den Fransa'ya gerçekleşen göç dalgalarının, aynı bölgeden , benzer motivasyonlarla gerçekleşmediğini, ancak; göç sonrasında grupların birleşerek kendilerini bir kimlik etrafında yeniden birleştiklerini söyler. Türkiye kökenli göçmenlerin ulus, dil ve din gibi faktörler etrafında tekrar birleştiğine işaret eden Petek, yine de, farklı etnik kökenlerden gelen(Türk, Kürt, Keldani, Ermeni), farklı dini inançları olan (Müslüman, Katolik, Alevi) ve farklı dilleri konuşan (Türkçe, Kürtçe 'Zaza, Kırmançi, Sorani,vb', Ermenice, Aramice, vb) Türkiye kökenli göçmenlerin Fransa'da homojen bir cemaat oluşturmadığının altını çizer.[332]

Diaspora ve uluslarasılık, göçmen çalışmalarında önemli iki ekseni oluştururlar. Diaspora, daha çok zihinsel bir aidiyettir, nesiller öncesine dayanan

---

[329] Kaya, A.; Kentel, F. Euro-Türkler: Türkiye ile Avrupa Birliği Arasında Köprü mü, Engel mi? İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2005 s.27

[330] Uğur. Hüküm, 'Fransa'da Türk Medyası', Avrupa Türk Gazetecileri web sayfası, 2005, http://atgb.info/VIEW_Microsoft_Word__ugur_fransa.pdf

[331] Danış, D.; Üstel, F. "Giriş: Türkiye'den Fransa'ya Göçün toplumsal ve Tarihsel Boyutları, ; Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri, (ss 2-32), Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.2008, s.6.

[332] Gaye Petek-Şalom, Les Ressortissants Turcs en France et L'Évolution de leur Projet Migratoire, Hommes&Migrations: Immigrés de Turquie No1212, Mars-Avril 1998. s.14-23.

fiziksel nufüs hareketlerini çağrıştırır. Bunun yanında, ulusaşırılık ise, güncel pratik sınır geçmeyi , ülkeler arasındaki sınır-ötesi ilişkileri çağrıştırmaktadır. Diyaspora ve ulusaşırılık farklı konulardır, ve farklı türde hareket ve kimlik oluşumunu işaret ederler. Ancak, her iki olguda memleketin önemi ortaya çıkar. Göçmen toplumlarda memleket fikri, göçmen kimliğinin oluşmasında çok önemli bir rol oynamaktadır. Göçmenler, kendilerini yaşamakta oldukları yerden çok evlerine ait hissederler. [333]

2008 yılında yaptığımız görüşmede, Fransa'daki Türkiye kökenli göçmenlerin kültürel kimlik konusunda yaşadıkları sorunlara değinen Gaye Petek'in belirttiği gibi, Türkiye kökenli göçmenler de , çoğu göçmen toplumunda gözlendiği gibi göçmenlik olgusunun getirdiği çapraşık bir durumu yaşamaya devam etmektedir:

> *(Türkiye kökenli göçmenler) göçmenlik olgusunun getirdiği çapraşık bir durumu yaşıyorlar. Giderken, bütün her bir göçmen gibi, her sürgüne giden kişi gibi, 'Ben orada değişmemeye çalışacağım' verisiyle gittiler. Oysa, bir yandan biliyoruz, kendi ülkeleri ilerliyor; bütün göçmenler için aynı şey... Bir yandan da, bu insanlar tam tersi bir biçimde, şizofrenik bir biçimde, 'ben ilerlememem lazım', en azından 'bu yaşadığım ülkenin değerleriyle değişmemem lazım, yoksa kalleşlik edeceğim, döndüğüm zaman beni tanıyamayacaklar' diyor. Halbuki, döndüklerinde, memleketlerinde 'Neden değişmedin?' diye bir soruyla karşılaşıyorlar.*[334]

Yürüttüğü bir karşılaştırmalı alan araştırmasına göre, Fransa'daki göçmen nüfus içinde Türkiye kökenli göçmenlerin istisnai bir durumu olduğunu

---

[333] K. Fog Olwig, "A wedding in the family: home making in a global kin network", *Global Networks*, *2*(3), 2002, s.205-218.

[334] Bkz. Ek.1

belirten Michéle Tribalat, Fransalı Türk göçmenlerin entegrasyon ve asimilasyona karşı en fazla direnç gösteren grup olduğunu belirtir. Bu araştırmanın akademik çevrelerce güçlü bir şekilde eleştirildiğine işaret eden Kaya ve Kentel, Tribalat'ın araştırmasının sonuçlarından bazılarına şöyle özetlerler: "Türkler dil konusunda oldukça yetenekli olmalarına rağmen, evde Fransızca konuşmamayı tercih ederler ve kendi etnik sınırları içinde çoğunluk toplumuna paralel cemaatler kurarlar; Fransızlarla evlilik ilişkisine girmeyi tercih etmezler ve eğitime daha az ilgi gösterirler."[335] Tribalat'ın geniş çaplı istatistiki bir anketten elde ettiği yola çıkarak, Türkiye kökenli göçmenlerin 'gönüllü bir kültür kapanması' yaşamaları yönünde bir sonuca varmasının tamamıyla yanlış bir çözümlemeye dayandığını savunan Claire Autant-Dorier ise, Tribalat'ın argümanlarına karşı geliştirdiği karşı-argümanlar içinde grup-içi evlilikler konusu önemli bir yer tutar: "Hayat birleştirme söz konusu olduğunda, 'Türk özgünlüğü' güçlü bir biçimde beliriyor: evlilikler genelde Türkiye'den gelen ve çoğunlukla akrabalardan oluşan aynı kökene sahip kişilerle yapılıyor (...) Türkiye'deki biri için yasal olarak göç etmenin tek yolu Avrupa'da oturan biriyle evlenmekten geçtiği için, ister istemez bu alandaki uygulamalar da bu durumdan nasibini alıyor"[336]

Fransa ve Almanya gibi Avrupa ülkelerine yapılan göçleri sadece ekonomik ve politik verilerle değerlendirmek doğru sonuçlar vermeyecektir; Bu ülkelere yapılan göçün büyük ölçüde aile birleşimi ve evliliklere dayanması, toplumsal göç hareketlerinin farklı dinamiklerini ortaya koyar: " ... Fransa Türklerinin Fransa-Türklerinin sadece %30'u çalışmak için gelirken, yaklaşık %49'u Fransa'ya gelişlerinin temel nedeninin evlilik (%27) ya da aile birleşimi(%22) olduğunu aktarmaktadır."[337] Diğer yandan, kültürlerarası

---

[335] Kaya, A.; Kentel, F. Euro-Türkler: Türkiye ile Avrupa Birliği Arasında Köprü mü, Engel mi? İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2005, s.32

[336] Autant-Dorier, C. ‚Bilmemekten Tanımaya: Fransa'daki Türkiye Kökenli Göçmenler; Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri, (ss 189-207)), Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.2008s.6

[337] Kaya, A.; Kentel, F. Euro-Türkler: Türkiye ile Avrupa Birliği Arasında Köprü mü, Engel mi? İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2005 s.47

evliliklerin entegrasyonun bir göstergesi olduğunu belirten Kaya ve Kentel, Fransa'daki diğer göçmen topluluklarda kültürlerarası evlilik oranının %49'a kadar çıktığını, Türkiye kökenlilerde ise %6'yı geçmediğini belirtirler.

Yukarıda özetlediğimiz verilerde de görüldüğü gibi, Fransa'ya gerçekleşen/gerçekleşmekte olan göç hareketilerinde evlilik çok önemli bir yere sahiptir. Gaye Petek'in belirttiği gibi; evlilikler gibi, evlenen çiftlerin aile yaşamında da entegrasyona karşı tepkileri gözlemlemek mümkündür:

> *Burada düğünler yalnız Türkler arasında oluyor; halbuki, bu evlenenler kim? Burada yetişmiş, hatta burada doğmuş çocuklar evleniyor. Bunların çocukluk arkadaşı yok mu Fransız? Var. Bunların, yüksek eğitim yaptılarsa, üniversite arkadaşları yok mu? Var. Neden bu çocuklar onları davet etmek istemiyor? Burada büyük bir soru çıkıyor ortaya. Utanç mıdır, benimsemez diye mi düşünüyor? Ya da işte o annemin- babamın gördüğü gibi gibi iki dünyam var benimve o iki dünyanın arasında köprüler yok. İki paralel gider ve karşılaşmaz. Nasıl karşılaşır, ancak üstlerine köprüler yapılırsa karşılaşır. O köprüleri işte, birinci nesil yapmak istemiyor, ikinci nesil de nasıl yapacağını bilmiyor.*

Olwig, göç araştırmalarında, birbirlerinden ayrı, ama ilişki içinde olan iki hane fikri olduğunu söyler. Buna göre; hane, belirli toplumsal ve ekonomik haklar ve yaptırımların temel merkezidir. Bu bağlamda hane terimi, ailesel bir birimi, ya da yaşam alanını karşılar. İkinci fikre göre ise, hane, soyut bir aidiyet ifadesidir; bu ifade kendisini farklı anlatılar ve sembolik değişim aracılığı ile açığa vurur. Bu iki anlayış biçimi, birbirinden ayrılamaz.[338] Hane, sosyal-ekonomik ilişkilerle belirlendiği gibi, hane merkezinde iletişim içinde olan aile bireylerin sembolik ifadeleri olan anlatıların da merkezini oluşturur. Aile

[338] Fog Olwig, K. (2002). A wedding in the family: home making in a global kin network. *Global Networks*, *2*(3), 205-218.

merkezinde toplumsal ve ekonomik kuvvetler kadar aile ideolojisi de bu anlatılar aracılığı ile etkili olmaktadır. Göçmen aileleri etkileyen bu kuvvetler kadar, gündelik yaşam içinde sembolik ifade biçimleri olan bu video uygulamaları da uluslaraşırı durumu yansıtmaktadır.

Bulgular:

Tezimizin ikinci bölümünde belirttiğimiz gibi, bütün anlatısal etkinlikler anlatıcılara, birbirleriyle bağlantılı olmayan olayların tekrar düzenlenmesi aracılığı ile; geçmiş, şimdiki ve hayal edilen dünyaları bir araya getirme imkanı sunarlar. Toplum ve birey arasında bir arayüz işlevi gören bütün anlatı biçimleri aracılığı ile; kimliklerin, duyguların, eğilimlerin, kişilerarası ilişkilerin ve aidiyetlerin bireyselden toplumsala, toplumsaldan bireysele geçişi sağlanmış olur.

Bu bağlamda, bir düğünün tekrar düzenlenerek farklı zamansal-mekânsal ilişkiler içinde temsil edilmesine olanak veren düğün videoları, düğünün gerçekliğini yeniden inşa etmektedirler. Bütün anlatılar gibi, meşruiyetini ve uygulama biçimlerini toplumsal uzlaşımlardan alan bu kültürel pratiği uygulama alanlarını belirleyen kültürel koşulların değişkenliği içinde değerlendirmek gerekmektedir. Düğün videosu, gerçekleştiği dönem ve kendisini belirleyen üretim koşulları çerçevesinde, bazı kültürel çatışmaların çözümlenmesine hizmet etmektedir. Daha önce değindiğimiz gibi, Jerome Bruner kaynaklarını tek tek özel olaylardan alan anlatılar için referans alınan olayların bir araca dönüştüğünü söyler: Buradan hareketle, biz de, kaynaklarını düğün ritüelinden alan düğün videolarının çeşitli kültürel niyetler çerçevesinde birer araca dönüştüğünü savunuyoruz.

Araştırma bulgularımızı ifade edebilmek için, sembolik dünyaların nasıl oluşturulduğu konusunda Nelson Goodman'ın önerdiği başlıkları takip ediyoruz. (Bkz. *2.1.1*) Bu bağlamda, Nelson Goodman'ın sınıflandırması gibi, aşağıdaki değerlendirmeler aracılığıyla kesin tanımlar yapmaktan çok, sembolik birer biçim olan düğün videolarını belirleyen süreçlere dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. Bu

doğrultuda, düğün videocularının kültürel temas bölgelerini oluşturma biçimleri aşağıdaki beş başlık altında değerlendirilecektir. Goodman'ın beş başlığı ve birlikte çalıştığımız düğün videocularının bu başlıklar çerçevesinde değerlendirilebilecek uygulamaları gösterilmektedir.

Başlıklar	Düğün Videocuları
Bileşenlerine Ayırma / Yeniden Birleştirme	Aile ile ilk karşılaşma; değerlendirme ve akışının belirlenmesi,vb.
Odak Belirleme	Önem, değer ve kullanışlılık gözetilerek, düğündeki bazı kişilere; ritüel çerçevesinde gerçekleşen eylemlere ağırlık verilmesi
Düzenleme	Çekim ve kurgu aşamalarında yapılan tercihler; fiziksel gerçekliğin belirli bir zamansallık/mekânsallık ilişkisi içinde tekrar sıralanması
Ekleme/Çıkarma	Anlatısal bir bütün oluşturmak üzere, düğünde yer alan bazı unsurların çıkartılırken, sadece düğün videosuna özgü bazı unsurların anlatıya dahil edilmesi
Yapı Bozumu / Yeniden Biçimlendirme	Düğünlerde ve düğün videolarında karşılıklı olarak değişim süreci çerçevesinde video uygulamalarının ritüeli dönüştürmesi

Şekil 3.3 Bulguların Sınıflandırılması

Bileşenlerine Ayırma ve Yeniden Birleştirme:

Düğün videocuları toplumsal olarak düzenlenmiş ve onaylanan davranışları kayıt altına alırlar. Bu bağlamda, düğün videolarının varlığı bir grubun kendisini bir grup olarak temsil etmek istemesine bağlıdır; düğün videosunun her aşaması, bu prensiple belirlenir. Bourdieu'nün tören fotoğrafları için söyledikleri, düğün videoları için de geçerlidir: Nelerin kaydedileceği gibi, nelerin kaydedilemeyeceği de kesin kurallarla belirlenmiştir; Unutmamak gerekir ki, düğün videolarında özneler bireysel kimliklerinden çok, üstlendikleri toplumsal rolleriortaya koyarlar.[339] Düğüne katılan akrabalar, konuklar, aile bireyleri gibi, düğün videocularının rolleri de belirlidir; düğün ritüele dahil olan herkesin, görünmez bir senaryo uygun olarak kendileri için belirlenen rolleri oynadıkları söylenebilir.

Düğün videosunun üretim süreci, düğün videocusu ile ailelerin bir araya gelmesiyle başlar. Paris çevresindeki düğün videocuları, büyük ölçüde serbest çalışırlar; zaman zaman ailelerle doğrudan bağlantıya geçseler de; genelikle, ailelerin düğün organizasyonu yaparken kurumsal ilişkileri salonla ve müzik gruplarıyla yaptıkları gözlemlenmiştir. Bu durumda, aile salonu kiralarken paket bir program satın almış olur, ya da müzisyenlerle anlaştığında, video da müzisyenlerin inisiyatifi ile belirlenir. 8 yıldır düğün videosu işi ile uğraşan 26 yaşında bir görüşmecinin söylediği gibi:

> *İş bana daha çok müzik gruplarından geliyor. Gruplar beni tanıyor, müzisyenler tanıyor. Bir düğün var diyorlar, boş musun; ben de gidiyorum. Daha çok anlaştığım 2-3 grup var, onların düğünlerine gidiyorum ama boş olursam, başka biri ararsa ona da gidiyorum yani. Düğün sahibi de olsa başka müzisyende olsa gidiyorum .Sonuçta kendimi boş bırakmıyorum. Senede 80-90 düğüne gidiyorum bu şekilde.*

[339] Pierre Bourdieu, Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press ,1996, s.24

37 yaşında, Paris'in içinde fotoğraf stüdyosu sahibi olan bir başka görüşmeci ise, videocularla müzik gruplarının ayrı ayrı çalışmaya başladığını belirtmiştir:

> *Burada sistem şöyle: Müzik grupları, müzisyenler, kameraman ve fotoğrafçılardan oluşan bir ekip kurmuşlardı, kendi içlerinde çalışıyorlardı. Düğün işleri çevre ile alınıyordu; örneğin Tuncelililer Tuncelili grubu tercih ediyordu...Daha sonra, kendilerini kulaktan kulağa tanıtarak, akraba ilişkileri derken genç fotoğrafçılar müzisyenlerden kopmaya, kendi yollarını çizmeye başladılar. Burada Türklerin bir dergisi var, ona ilan verdik, onunla ulaşmaya başladılar. Burada aileler geniş; on aile yirmi ile derken birbirlerinin düğünlerini seyrettikleri için bizi beğenip onlar gelsin demeye başladılar. Tanımadıkları bilmedikleri birisiyle iş yapmak istemedikleri için biz bu yolda devam ettik, bizim için bir avantaj oldu. Müzik gruplarıyla da beraber devam ediyor yine; ama biz bir-iki arkadaş kendi fiyat politikamızı belirleyip müşteri ile bire bir iletişime geçmeyi tercih ettik. Kulaktan kulağa, eşle dostla derken dükkân kurduk; şimdi iki internet sitemiz var, yaptığımız işleri yayınlıyoruz, hem kendimiz tanıtıyoruz, hem de düğün videolarını internetten yayınlamış oluyoruz.*

Saha çalışmamızı yürüttüğümüz 2009 yılı itibarı ile, Paris çevresinde düğün videocularını, bir salona ya da orkestraya bağlı olarak çalışanlar; bir fotoğraf stüdyosuna bağlı olarak çalışanlar ve serbest çalışanlar olarak üç grupta toplamak mümkün idi. Araştırmamızda, üç grubun da birbirleriyle ilişki içinde oldukları gözlemlenmiştir; her üç biçim arasında bir geçişlilik söz konusudur. Örneğin, bir salona bağlı videocu, kurgu aşamasında serbest çalışan bir kurgucuyla çalışabilir, ya da, fotoğraf stüdyosu düğüne serbest bir kameramanı yollayabilmektedir.

Paul Ricoeur'ün de belirttiği gibi; "Ritüeli anlamak, ritüelde gerçekleşen eylemleri, kültürün sembolik çerçevesini oluşturan uzlaşımlar, inançlar, kurumlar dahilinde; eylemin kült değerini konumlandırmakla mümkün olur."[340] Bu bağlamda, videocular düğün ritüelini sadece mesleki açıdan tanımlamazlar; Ricoeur'ün işaret ettiği gibi; sembolik yapı, herhangi bir biçime kavuşmadan önce, toplumsal yapılarda bir dokuya sahiptir. Dolayısıyla, bir düğün videocusu, düğünü tanımlarken ailelerle paylaştığı bir sembolik sistemin; ritüelin senaryosunun bir sunumunu yapmaktadır:

> *O gün geldiği zaman çıkıyoruz saat onda falan. Konuşuyoruz ne yapılacaksa saat kaçta buluşulacak diye; eğer parka falan gideceklerse gidiyoruz. Park çekimlerimizi yapıyoruz. Salona geri geliyoruz hemen. Salonda müzisyenlerin çaldığı müziklerle oynayan insanları çekiyoruz. Ondan bir,bir buçuk saat sonra da gelinle damat geliyorlar salona. Onların girişlerini, danslarını, oynayışlarını çekiyoruz işte, artık diğer düğünler gibi...Düğünde olan şeyleri çekiyoruz. Pastasını falan sonra. Pastadan sonra da dediğim gibi sonra da bitiyor düğün. Dans ediyorlar ondan sonra bildiğin halaylar filan çekiliyor. Ondan sonra yemek molası veriliyor. Yemek molasından bir halay daha çekiliyor. Ondan sonra takıya geçiliyor. Bazen yemekten sonra hemen takıya geçiliyor, bazen de bir halay daha çekip ondan sonra takıya geçiyorlar. Takıdan sonra salonun bir kısmı boşalıyor zaten. Oynuyorlar ondan sonra pasta geliyor. Pastayı da kestikten sonra tekrar oynuyorlar ve bitiyor.*

Görüşmeleri gerçekleştirdiğimiz videocuların bir çoğu, bir düğün videosunun çekim aşamalarını anlatmalarını istediğimizde, yukarıdakine benzer akışları aktarmıştır. Ancak, görüşmeler ilerledikçe, videocuların Türkiye'den göçen çeşitli etnik grupların düğünleri için farklı akışlar aktardıkları görülmüştür.

---

[340] Paul Ricoeur, Time and Narrative; Volume I, Trans. Kathleen McLauglin,David Pellauer, University of Chicago Press. 1990, s.58

Alevilerin, Keldanilerin ya da aynı etnik gruba dahil olmalarına rağmen, farklı coğrafyalardan gelen göçmenlerin düğün törenleri arasında ciddi farklar vardır. Burada verilen cevaplar, kimden bahsedildiği kadar, soruyu kimin sorduğu ile de ilişkilidir; sonuç olarak, aileler ve videocular arasında olduğu gibi, videocularla bizim aramızda da "... potansiyel olarak sonsuza kadar sürebilecek bir gizleme, ortaya çıkarma, sahte ifşa ve tekrar ortaya çıkarma döngülerinden oluşan bir istihbarat oyunu"[341] gerçekleşmektedir.

İmge ve imgeyi yorumlayan gözler arasındaki ilişkileri tek yönlü bir temsil süreci ile yorumlamanın imgeyi metinselleştirdiğine dikkat çeken Christopher Pinney, imgeleri anlamlarını zamansal/mekânsal ilişkilerle edindiklerini savunarak, imgeleri ele almak için materyalist bir estetik anlayışınının gerekliliğini savunur. Pinney'in yaklaşımı (*corpothetics*); imgenin neleri gösterdiği değil; neleri yapabileceği üzerine kuruludur.[342] Düğün videoları konusunda, aileler ve videocular arasında benzeri bir uzlaşım söz konusudur; düğün videoları estetik özellikleriyle değil, üzerlerine yüklenen işlevlerle tanımlanırlar. Bir başka deyişle, bir aile düğün videosu siparişi verirken; ya da bir videocu çekimi gerçekleştirirken; esas olarak videonun ritüel içindeki değerini gözetmektedir.

Odak Belirleme:

Odak belirleme, videoda verilmesi amaçlanan mesajların aile bakışı açısından önemleri ölçüsünde belirlenip vurgulanmasını içeren süreçlerle ilişkilidir. Odak belirleme süreçlerinde, aile ve videocuların niyetlerinin kesiştiği görülür: 'İyi' bir düğün videosu, videoya atfedilen işlevleri karşılayabilen videodur. Bu doğrultuda, ritüelin tepe noktalarının vurgulanması yanında,

---

[341] Goffman, Erving. Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, s. 21

[342] Christopher Pinney, Photos of the Gods:The Printed Image and Political Struggle in India, Reaktion Books. 2004, s. 8

gelecekte anı değeri taşıyacak olguların altı çizilir. Daha önce belirttiğimiz gibi, hane tarzı iletişim biçimleri temel olarak, aile ekseninde aile bakışıyla belirlenirler. Bu bağlamda, videonun her aşamasında videocuların ailenin isteklerini karşılamaya çalıştığı gözlemlenir:

> *Biz düğüne gittiğimizde gelinle damadı tanırız. Sağdıçları da tanırız...Sonra, anne babaları tanırız. Ama ondan sonrasını tanımayız; gelinle damadın dedesini nenesini ya da halasını teyzesini tanımayız. Bazen insanlar gelip söyleyebiliyorlar, çekmemizi isteyebiliyorlar. Biz de zaten düğüne geldiğimizde biz sizin akrabalarınızı tam bilmeyiz diyoruz.. Gidip sorup öğreniyoruz. Aile bireylerini bir şekilde tanımanız onlara biraz daha özel ilgi göstermeniz lazım.Çünkü buradaki insanların çoğu birbirine yabancı. Bazı insanlar öyle çok düğüne gidiyor ki, onun için çekseniz de çekmeseniz de önemli değil. Ama aile bireylerini bir şekilde çekmeniz lazım;takip etmeniz lazım misafirleri iyi çekmeniz lazım.Yani insanlar düğünlerde 'benim düğünüm böyle yapıldı, bu kadar kalabalık yapıldı, böyle bir ziyafet verildi' diye göstermek isterler diğerlerine. Köylerine gittikleri zaman kendi insanlarına bir şekilde gösterip kendi egolarını tatmin etmek isterler.*

Time and Narrative'de bütün metin ve söylemlerin bir 'mimetik döngü' *(circle of mimesis)* içinde yer aldığını söyleyen Paul Ricoeur, anlatıları üç kavram ile ele alır; ön-biçimlendirme (pre-figuration), yeniden-biçimlendirme (re-figuration) ve birlikte-biçimlendirme (con-figuration)[343]. Ricoeur, bu kavramlarla anlatılarda biçimin uzlaşımlar çerçevesinde gerçekleştiğine dikkat çeker. Düğün videosu anlatıları, kurmaca anlatılar gibi yaratıcı-bireysel niyetlerle oluşturulmaz; düğün anlatısı bütün aşamalarda (çekim öncesi, çekim, kurgu, gösterim) aile bakışının belirleyicisi olduğu süreçlerle belirlenir. Jerome Bruner'in değindiği

[343] Paul Ricoeur, Time and Narrative; Volume I, Trans. Kathleen McLauglin,David Pellauer, University of Chicago Press. 1990

gibi, anlatı ‘düşünmek için bir araçtır’[344]; bu bağlamda, düğün videoları da deneyimlerin belgelenerek daha sonra hatırlanmasını sağlayan tarafsız araçlar değildir: 2.1.2’de belirttiğimiz gibi, kültürel sistemlerin bir yansıması olan *konuşma’*yı biçimlendiren bütün kurallar normatiftir. Bu bağlamda, düğün videosunun içsel anlatılarında belirlenen odaklar, aynı zamanda videonun nasıl izlenmesi gerektiğini de belirler ve dışsal anlatıları da biçimlendirirler. Bir başka deyişle, anılar gelecek için bilinçli olarak kodlanırlar; bir görüşmecinin belirttiği gibi:

> *Düğünde başrolde gelin damat vardır.Sonra yan rollerde anne babalar, sağdıçları vardır,akrabalar vardır.Ama tabii, akrabalardan önce anne-babalar geliyor.Bir de düğünlerde dedeleri,neneleri böyle yaşlı insanları çekmek önemli. Çünkü onların öleceğini biliyorlar.Anı olsun diye kasetlerinde görmek istiyorlar.İstiyor yani insanlar.*

Bu videoların dolaşım değeri gözönüne alındığında, düğün videolarının taşıdığı anlamların, aynı zamanda insanların bu videolara yükledikleri anlam ve değerlerle ilişkili olduğununun altının çizilmesi gereklidir. Bu bağlamda, düğünün önemli anlarının, çiftin, yaşlı aile bireylerinin belgelenerek anıların kodlanması dışında, videolarda yer alan bazı unsurların çok daha pratik sebeplere dayandığı gözlemlenmiştir. Bütün videolarda yer alan ‘takı sekansı’ gibi:

> *Takı önemli bir şey, niye önemli bir şey? Bunun birçok yönü var. Birincisi ailenin düğüne gelen insanlarının onlara ne kadar bir hediye taktığını görmeleri ki, onlar da daha sonra düğünlerine gittikleri zaman onun taktığı hediyenin altında kalmamak için ona denk bir şey sunuyor. İkincisi; bazen biliyorsun, yarım kilo bir kilo altın civarında bir şey dönüyor nakit bir para dönüyor çek dönüyor... Düğünde 5000-10000 Euro’luk bir çek*

[344] Akt. Nünning, V. The Making of Fictional Worlds: Processes, Features, and Functions. Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives (s 215-245) Walter de Gruyter. s. 215

dönebiliyor...Avrupa'da çek kullanımı çok yaygındır. Adam, bu parayı toplayıp bankasına gidip yatırmak zorundadır. Bu kadar çekin nereden geldiğini de bir şekilde ispat etmek zorundadır. Görüntü elinde olduğu zamanda ispatı bir şekilde görüntü olabiliyor. Resmi bir durum oluyor yani onlar için...

Gillian Rose'un da belirttiği gibi, görsel biçimlerin kültürel bağlamda incelenebilmesi, büyük ölçüde bu biçimleri insanların dünyalarında yer alan birer nesne olarak kabul etmekten geçer :"...Bir nesnenin değeri toplumsal yaşamdaki varlığından bağımsız değildir. Nesne, her zaman için belirli bir kullanım anında kendisini ve kendisine bakan kişiyi yeniden-üreterek gerçekleşir"[345] Rose'un da belirttiği gibi, imgelerin dışsal etkileri ancak tek yek kullanımlarda ortaya çıkmaktadır. Düğün videolarının üretim aşamasında aile bakışı ile bir önem derecelendirmesine göre belirlenen odak noktaları, imgelerin kullanım biçimlerini belirlemeye yönelik bir çabadır.

Düzenleme:

Düğünün gerçekleştiği zamansal-mekânsal boyutlar, anlatısal bütünlük ve devamlılık gözetilerek yeniden biçimlendirirler. Fiziksel olayların görüntüsel anlatılara aktarımı, kurgu ile gerçekleşir. Görsel anlatılar bağlamında, kurgu sadece çekim sonrasında gerçekleşen bir yapım aşaması olarak değerlendirilmez: Kurgu, yapım sürecinin her aşamasında yapılan tercihleri ifade eder. Bu bağlamda, kurguyu Fransızca bir terim olan *découpage* ile açıklamak mümkündür. Bu kavram, çekim öncesinde, çekim sırasında ve sonrasında yapılan düzenlemeleri karşılamaktadır. Tezimizin ilk böümünde Siegfield Kracauer'e göre; sinemanın hammaddesinin gerçeklik olduğuna; kurmaca filmlerdeki estetik kaygılar sebebiyle gerçek yaşam malzemelerinin filmlere dahil edilmediğine

[345] Gillian Rose, Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials Second Edition. Sage. 2007

değinmiştik. Düğün videolarında ise, Kraucauer'in söylediği anlamda, fiziksel gerçeğin kurtuluşuna şahit oluruz:

> *Bizim buradaki düğünler uzun sürüyor; yani bayağı bir uzun sürüyor... İnsanlar o düğünü tamamen çekmenizi istiyorlar sizden. Düğün yaklaşık 7-8 saat sürüyor; bunun tamamını çekemezsiniz zaten.Buna fiziki gücünüz de el vermez, teknik olarak da yapamazsınız. Kaset değiştireceksiniz, akü değiştireceksiniz, yer değiştireceksiniz ama kesinti olmayacak. Yani insanlar ortalama 5 saat falan görüntü istiyorlar... Bunu daha az bir zamana indirmek istediğimizde; 5 saat değil, sıkılmadan izlemeleri için önemli güzel anları parça parça yapıp vererek, 2.5 saat en fazla 3 saat mesela olmuyor. Maalesef, şimdiye kadar biz başaramadık.Hepsinin olmasını istiyorlar. "Ben bunu seyretmek istemiyorsam geçerim, ama olsun."diyorlar.*

Lefebvre'in belirttiği gibi; " İmgeler böler; imgenin kendisi bölme işlemiyle oluşur; imge üretimi, nesneleri découpage ve kurgu aracılığı ile kesme ve yeniden düzenleme sanatıdır"[346] Bireysel yaratıcılığın ön planda olduğu estetik uygulamalarda bu kesme ve yeniden düzenleme, sanatçının niyetleri ile belirlenir. Ancak, söz konusu düğün videosu olduğunda, videocuların niyeti geri planda kalmaktadır:

> *Bazen siz montaj yaparken bir bölümü istediğiniz kadar kesebilirsiniz. O an siz keserken, o kestiğiniz bölüm sizin için önemli değildir. Ama o an, onun için (izleyenler için) önemli bir an olabilir. Çünkü, altı saatlik düğün boyunca kalkıp da oynamayan o an kalkmıştır: Bunu siz fark edemezsiniz tanımadığınız için.Ama o fark ettiği için sizden var mı yok mu diye ister; varsa da, arada ekler verirsiniz. Müşteri tarzınızı, yaptığınız filmi beğenmeyebilir. Bazen*

[346] Henri Lefebvre, The Production of Space, Oxford: Blackwell.1991 s.97

istediğini tamamen algılayamazsınız; görüntü koyarsınız o görüntüyü beğenmez yani... Bazen kısa bulur, daha uzun ister. Siz iki şarkılık 8 dakikalık bir klip yaparsınız mesela; o, 15-20 dakikalık ister: 15-20 dakikayı da siz yapmak istemezsiniz sıkıcı olur diye. Böyle ufak tefek çatışmalar oluyor. Önemli olan anlamaya çalışmak...

Yukarıdaki görüşmecinin söyledikleri gibi, düğün videoları , her aşamada aile bakışı ile biçimlenir. Aileler tarafından gerçekleştirilen müdahaleler, videoculara duyulan bir güvensizlikten kaynaklanmaz; tersine, düğün videocularının yaptıkları işi bildikleri varsayılır. Düğün videocuları işlerini yaparken, aile tarafından yönlendirilmeyi beklerler; müdahale işin doğasından kaynaklanır.

Bu noktada, düğün videosunun ritüelde, düğün davetlileri için ayrı bir performans değeri taşıdığından da bahsetmek gereklidir. Çoklu kamera kullanımı, projeksiyon cihazı ile görüntülerin gerçek zamanlı olarak ekrana yansıtılması; aynı düğünde birden çok çekim ekibinin görev yapması, aileler açısından düğünün ihtişamını ve önemini gösteren performanslardır. Bu bağlamda, Paris'te gerçekleştirilen bazı göçmen düğünlerinde, esas kamera ekibiyle beraber, Fransız düğün videocularının da düğünü kaydetmesini örnek verebiliriz. Türkiye kökenli düğün videocularının çalışmaları, bu düğünlerin 'resmi' düğün videosudur; ailelerin beklentileri de bu yönde gelişir. Fransız videocular ve Türkiye kökenli göçmen videocuların karşıkarşıya gelmesi ise bu beklentiler arasındaki farklılıkları ortaya çıkarır: Görüşmecilerimizden birisi, düğünlerde karşılaştığı Fransız videocular için şunları söyledi:

Onlar bizim gibi herşeyi çekmiyorlar; sadece gidiyorlar, gelin içeriye girerken çekiyorlar, danslarını çekiyorlar, daha sonra biraz oynayışını çekiyorlar,yemeğini çekiyorlar; parça parça böyle...Tek

tek gidip bütün masalara zoom girip tek tek çekmiyorlar; daha çok böyle iki üç masayı öyle böyle. Ben seyredemedim o kadar, gördüklerim o kadardı...Çünkü çoğu düğünde hep oturuyorlardı. Ben herşeyi hep ayakta çekiyorum. Fransıza vermişler 1000 küsur lira; hem fotoğraf, hem kamera...Ama işte bize gelince vermiyorlar..Ben sonra istedim düğün sahibinden dedim işte; 'Fransız'ın yaptığı montaja da bakabilir miyim, nasıl yapmış?' diye...

<u>Ekleme-Çıkarma:</u>

Bu aşama, 2.1.2'de belirttiğimiz gibi, iletişimsel eylemin (bizim durumumuzda düğün videolarının) ortaya konmasında etkili olan tarzlarla ilişkilidir. İletişim sürecinde yer alan ortam, katılımcılar, amaçlar, niyetler, mesaj biçimleri gibi ortak bileşenler çerçevesinde gerçekleşen bir iletişimsel olay, benzer biçimlerden üslûpsal olarak ayrılabilir. Düğün videoları bağlamında, videocuların aile bakışı çerçevesinde gerçekleştirdikleri yaratıcı uygulamaları kişisel üslûplarla açıklamak mümkündür. Çoğu durumda, doğrudan izleyiciyi hedefleyen bazı üslûpsal unsurlar, düğün videolarıyla profesyonel biçimlerin arasındaki etkileşimi ortaya koymaktadır:

Düğün bir standart zaten. Bu standartın içinden insanlar kendini nasıl kurtarabilir? Kameraman olarak bu standartın içinden nasıl çıkabilir? Bu standartta, yaratıcılığınız, fikirleriniz ortaya çıkarsa da onları ancak yavaş yavaş çıkarabilirsiniz. Bunu da nasıl yaparsınız? Ben mesela; televizyondan geldiğim için, birazcık daha rahatım insan ilişkilerinde... Düğün filmi sessiz bir film gibi; aslında çok gürültülü ama, seyredildiği zaman sessiz bir şey çünkü...Bir müzik var müzik ve insanlar oynuyor ama bunu ekran vereceğiniz, ekranda odaklayabileceğiniz bir şey lazım. Nasıl yaparız diye düşündüm: Şimdi, röportajlar yapıyoruz aile ile, anne ile babayla, damadın

arkadaşlarıyla, gelinin arkadaşlarıyla falan minik minik ... Sokak röportajı gibi onları düğün içerisine serpiştirmeye başladık. Onlardan gizli bilmeden falan böyle... Annesine sorduk çocuğunu. Anlatın hani nasıldı çocukken böyleydi şöyleydi küçüktü-müçüktü gibi...Yani böyle şeyler yaptık birazcık; insanlar bunları söylerken biraz duygularını çekmeye çalıştık. Sonra, izlerken artık her an bir şey çıkacakmış gibi bakmaya başladılar...

Temel olarak videocuların inisiyatifi ile belirlense de, benzeri yaratıcı uygulamaların aile tarafından kabul edilebilir olması esastır. Burada dikkat çekici olan nokta, farklı cinsiyetlerine, etnik kökenlere, eğitim durumlarına,vb rağmen, Paris çevresinde çalışan birçok düğün videocusunun (alaylı ya da okullu olarak) daha önce yerel/kamusal televizyonlarda; büyük/küçük yapım şirketlerinde iş deneyimleri olmasıdır. Örneğin, görüştüğümüz videoculardan ikisi, Türkiye'de iletişim alanında lisans eğitimi almışlar, Paris'te sinema alanında yüksek lisans eğitimi görüyorlardı. Bu deneyimler, 'doğru' kullanıldıklarında, videocular için bir avantaj sağlıyordu. Ancak, daha 'akıcı' seyirlikler oluşturmak için yapılan yaratıcı uygulamalar ritüelin belgelenmesinin önüne geçtiğinde, sorunlar çıkıyordu. Sonuç olarak, düğün videocuları ritüeli belgeledikleri kadar, kurgu aşamasında ritüelle bir ilişkisi olmayan, bütünüyle izleyiciye seslenen sekanslar da kullanıyorlardı.

Görüntü net olsun derler hep; oynayanların vücutlarının kesilmesini istemezler...Tamamen siyah beyaz efekt olursa sevmez yaşlılar mesela; 'bozuk bir kamerayla çekiyorlar' diyebilirler... Kendi ülkesini de özlemini de yaşatmanız gerek; o duyguyu götürmeniz lazım o duyguyu ülkesine götürmeniz lazım...Onu yapıyorsa güzel bir iştir o iş...Sigarasını içirmeniz lazım; onu yapıyorsa güzeldir o iş.Onu yapmıyorsa çok düz ve modern bir şey yaptığını düşündürtüyorsa o hoş bir şey değildir. Onun düğününde hüzün

olmak zorunda...Duygulanmalı, kasetin içerinde ülkesinden de bazı kesitler görmeli; yeşil görmeli, doğayı görmeli, gök kuşağını görmeli...Bunları montaj yaparken böyle ufak tefek şeyler de katıp içine verebiliyorsanız; zaten özlemini hissettiği bir yere bir anlamda siz onu götürmeye çalışmışsınızdır.

Daha önce her anlatı bir yolculuk anlatısı olduğuna değinmiş ve John Berger'ın 'görüntüleri taşımaya yarayan bir kutu' olarak tanımladığı kamera aracılığıyla kültürel temas noktaları yaratıldığına işaret etmiştik. 'Buluşma', 'birleşme' gibi kavramlar, düğün ritüelinin temelinde yer alırlar. Göçmen düğün videolarında ise, bu kavramların fiziksel ve kültürel sınırlar ötesinde, farklı zamansal/mekansal ilişkiler çerçevesinde de işledikleri; bu videolarda yolculuk izleğinin neredeyse dokunulur bir nitelikte olduğu söylenebilir.

Yapı Bozumu ve Yeniden Biçimlendirme:

Yapı Bozumu ve Yeniden Biçimlendirme, uygulamada ortaya çıkan yeniliklerin yaygınlaşması ve değişime yol açmaları ile ilgilidir; bu bağlamda, düğün videolarında uygulamada gözlemlenen kimi yenilikleri, kültürleşmenin ve toplumsal-kültürel değişmenin birer göstergesi olarak yorumlamak mümkündür. Hene tarzı iletişim biçimlerinin çeşitli üretim sistemleri dahilinde, dolaşım ve alımlama süreçleri çerçevesinde; kullanıcıların her uygulamada kullandıkları bir 'yöntem repertuvarına', başka bir deyişle, uygulama becerisine *(know-how)* başvurdukları görülür. Bu bağlamda, her yeni uygulama, potansiyel olarak uygulama becerisini geliştirirve yukarıdaki süreçlerde yer edinir: Uygulamada gözlemlenen yenilikler, üretim sistemleri, dolaşım ve alımlama süreçlerini de dönüştürebilmektedir.

Teknolojik yenilikler, yeniden biçimlendirme sürecinin önemli bir boyutunu oluştururlar. Video teknolojisinin yaygın olarak kullanılmaya

başlanması ve ailenin özel yaşamında önemli bir yer edinmesi sonucunda; hane tarzı iletişimde üretim, tüketim ve dolaşım süreçlerinin de büyük ölçüde dönüştüğü gözlemlenir. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak yaşanan değişim olgusu, düğün videolarında da açıkça gözlemlenmektedir. Yüksek tanımlı görüntü teknolojilerinin ve mobil cihazların yaygınlaşması karşılığını düğün videolarında da bulmaktadır. Benzeri olarak, 16:9 görüntü formatına uygun televizyonların kullanımının yaygınlaşması sonucunda, kurgu aşamasında aslında 4:3 oranında çekilen görüntünün 16:9 formatına uyarlandığı; bazı düğünlerin de 16:9 formatında kaydedildiği gözlemlenmektedir. Bu gibi 'biçimsel' değişiklikler evdeki gösterim olanaklarını geliştirdikleri kadar, mobil cihazlar ve İnternet aracılığı ile düğün videolarına sınırsız bir dolaşım olanağı sağlarlar.

Teknolojik yenilikler, uygulamada yaşanan yeniliklerin sadece bir boyutunu oluştururlar. Tezimizin ilk bölümünde profesyonel sinemanın kullandığı bilimsel/teknolojik donanımlardan yoksun olan amatör sinemanın temelde bir yaptakçı sineması olduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda, düğün videolarında kullanıcılar karşılarına çıkan fırsatları değerlendirerek, küçük buluşlar yapabilirler. Paris çevresinde yapılan düğünlerde pastanın gelmesinden sonra yapılan 'göstermelik' kına törenleri bu küçük buluşlardan birisidir;

> *Zaten düğün, kendisi tamamen bir sektör...Geleneklerle ortaya çıkmış ama ticari boyutu da bir şekilde çıkmış ortaya...Ticari boyutu içinde de birçok insanlar bu düğünlerden hayatını kazanıyorlar. Güzel birşey gelenekler ama burada birazcık karışmış durumda, Türkiye'deki gibi değil. Düğünün sonunda kınanın yakıldığını görüyoruz mesela....*

Başka bir görüşmeci de bu göstermelik kına törenleri için şunları söylemiştir:

> *Bu bizim Maraşlılarda çıktı ilk olarak; sağ olsunlar, insanlara örnek oluyorlar....Bize çok saçma geliyor, pastayı kesmeden önce bazen*

kına yakıyorlar gelinin eline... Ben bunu da gördüm: gelinin eline normalde bir gün önceden kına yakıyorlar; orada tekrardan formalite olarak kına yakılıyor gelinin eline. Kınayı yaktıktan sonra gelin alıyor bunu, siliyor atıyor; sonra devam ediyorlar. Bizim kınaya gittiğimiz düğünlerde var aslında, hem kınayı hem düğünü çektiğimiz düğünler de var... Dediğim gibi, bu son dönemlerde büyükler çıkıp, kınayı ayrıca çekmenin çok masraf olduğunu, Almanya'dan Belçika'dan uzaktan insanların geldiğini; onlar için iyi olmadığını söylüyorlar... O yüzden, 'kınayı da düğünde yapalım, hem fazla masraf oluyor, bari kınayı aradan kaldıralım' diyorlar. 'Kına yakılacaksa düğün sonunda yakılsın' diyorlar, aradan çıksın diyorlar. Yine olan bize oluyor. Kınada kazanacağımız parayı kazanamıyoruz, bir de kınanın gelip gitmesi bir saati buluyor, fazladan bir saat çekmiş oluyoruz

3.2.2 Videonun Videosu: Örnek Düğün Çekim Sürecinin İncelenmesi

Daha önce de belirttiğimiz gibi, hane tarzı iletişim kavramı, aile merkezinde üretilen, ailenin mahrem alanında gerçekleşen özel bir iletişim biçimine işaret eder. Düğün videosu ise, hane tarzı iletişimin sınırlarında yer alan bir biçimdir; özellikle göçmen düğünleri söz konusu olduğunda, bu sınırların zorlandığı açıkça görülebilmektedir. Bu düğünlere yüzlerce kişinin katıldığı; tören sırasında çekilen onlarca fotoğraf ve videonun sosyal medyada paylaşıldığı; düğün videoları aracılığıyla ülke sınırlarının aşıldığı; hatta, bazı durumlarda, videoların sadece düğün sektörüne odaklanan tematik kanallar aracılığıyla uydu üzerinden yayınlanması gözönüne alındığında; bu biçimlerin çok yönlü olarak incelenmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde, Fransa'da yaşayan Türkiye kökenli göçmen bir çiftin düğününün çekim sürecini inceleyerek, temas bölgelerinin çekim aşamasında nasıl inşa edildiğini ele almayı amaçlıyoruz.

Aşağıda sunulan çalışma, kendileri de birer Türkiye kökenli göçmen olan düğün fotoğrafçısı *Turgut* ve videocu *Deniz* ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Paris'in banliyölerinden birisinde yer alan Fırat Düğün Salonu'nda düzenlenen bu düğünü belgelemek için; bir video kamera (Sony HVR-A1E); bir tripod; bir shot-gun mikrofon ve kablolardan oluşan ekipman kullanılmıştır. Düğüne düğün fotoğraf/videocularıyla birlikte katılınmış ve düğün videosundan bağımsız bir etnografik video çekimi gerçekleştirilmiştir. İzleyen sayfalarda sunduğumuz fotoğraflar, tezimiz için hazırladığımız bu çalışmadan alınan video görsellerdir. Aşağıda, katıldığımız düğünü, düğün fotoğraf/videocularının öngördüğü sıralı biçimde: (*1) Hazırlık; (2) Park ve Konvoy Çekimleri; (3) Salona Giriş-İlk Dans; (4) Beraber Danslar ve Yemek; (5) Takı töreni; (6) Düğün Pastasının Gelişi ve Düğünün Sonu* başlıkları altında aktarıyoruz. Her başlığa, düğünün ilgili aşamasında çekilen video görseller eşlik etmektedir.

Hazırlık

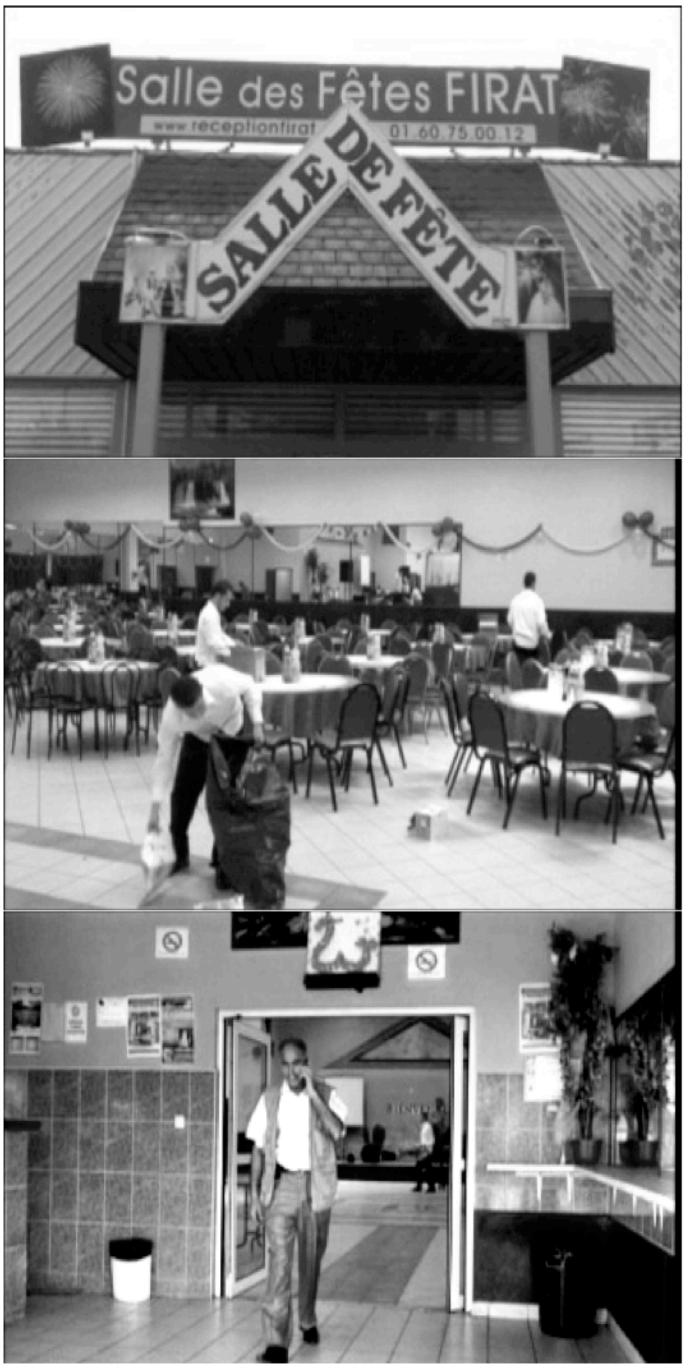
*1.2.1'*de belirttiğimiz gibi, hane tarzı görsel iletişimi Hymes'ın iletişime getirdiği etnografik yaklaşım çerçevesinde ele alan Richard Chalfen, Planlama başlığı altında, hane tarzı görsel iletişim biçimlerinde gözlemlenen örgütlenme ve işbirliği süreçlerini inceler. Bu bağlamda, çekim öncesinde gerçekleşen karar süreçlerine ve yapılan hazırlıklara değinir. Öte yandan, aile filmleri konu alan kılavuzlarda sürekli olarak bir hazırlık aşamasından bahsedildiğini söyleyen Chalfen, kullanıcıların çoğu zaman bu aşamayı atladığını belirtir; uygulamada çekim spontan olarak gerçekleştirilir.[347]

Birlikte çalıştığımız videocuların teknik hazırlıklar (çekim malzemelerinin hazırlanması) ve sürece ilişkin hazırlıklar (düğün sahibiyle bağlantıya geçilmesi; çekim mekanlarına, kamera konumlarına, neyin nasıl

[347] Richard Chalfen, Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press.1987, s.51.

çekileceğine karar verilmesi, vb) konularında büyük ölçüde geçmiş deneyimlerinden kaynaklanan bir beceriye dayandığını söyleyebiliriz. *'İş'*, fotoğrafçı Turgut'a müzik grubu tarafından düğünden 1 ay önce verilmişti; Turgut da düğünlerde beraber çalıştığı Deniz'e haber vermişti. Salona gitmek için yola çıkıldığında, Deniz ve Turgut yanlarında düğünler için taşıdıkları standart ekipmanı (*2 adet fotoğraf makinesi, objektifler, 1 dizüstü bilgisayar, 1 projeksiyon makinesi, perdeve 1 video kamera (Canon XL1) ve mini-Dv formatında kasetler*) getirmişlerdi. Ancak, salona giderken müzik grubundan gelen 'iş'in içeriği hakkında bir bilgileri yoktu; düğün sahiplerinin nereli olduğunu bilmedikleri gibi, gidilen düğünün evlilik ya da sünnet düğünü olup olmadığından da emin değillerdi.

Salona geldiğimizde, önce müzik grubunun solistiyle, ardından da düğün sahibi olan damadın babasıyla görüşüldü. O sırada salonun hazırlanmasıyla ilgilenen damadın babası, düğün videosuyla ilgili olarak iki isteği olduğunu söyledi: *" Net olsun; güzel olsun..."*



Şekil.3.4 (Video Görsel) Hazırlık Aşaması

i.Fırat Düğün Salonu
ii.Düğün öncesi hazırlıklar
iii.Düğün sahibi (Damadın babası)

Park ve Konvoy Çekimleri:

Salonda hazırlıklar devam ederken, düğün sahibinin evlenecek çiftin evden çıktıklarını bildirmesi ile, çiftle buluşmak için yola çıkılarak, Paris'i çevreleyen otobanlardan birisinde konvoya dahil olduk. Yaklaşık 20 araçtan oluşan konvoy, Türkiye'de görülen örneklere benziyordu; konvoyun önündeki gelin arabası süslenmiş, diğer araçların dış aynalarına da havlular ve Türk bayrakları bağlanmıştı. Deniz ve Turgut, Fransız polisinin Paris içinde böyle konvoylara izin vermediğini, ancak çevre yollarda –aslında kurallara aykırı olsa da- bu adete göz yumulduğunu söylediler.

Konvoy yoluna devam ederken, bir yandan da düğün fotoğraflarının çekileceği uygun bir mekan arayışı devam ediyordu. Türkiye'deki düğünlerde düğün fotoğraflarının çoğunda stüdyoda çekildiği görülmektedir; ancak, Türkiye kökenli göçmenlere ait fotoğraf stüdyoları çoğunlukla Paris'in iç kesiminde olduğundan, geniş konvoylarla şehir içine girmek çok zordur. Diğer yandan, çiftlerin doğa içinde çekilen, mekana dair kesin referanslar taşımayan fotoğrafları tercih ettikleri görülmektedir.

Düğünün kaydedilmesi sürecinde, fotoğraf ve videocunun aile üyelerine ve konuklara doğrudan müdahale ettiği iki aşama gözlenmiştir: Parkta yapılan çekimler ve takı töreninde, kameranın önündekilere uyarılar yapılmış, nasıl poz vermeleri gerektiği, nerede durmaları gerektiği açıkça bildirilmiştir. Bu durumlarda, aile bireyleri fotoğrafçıların uyarılarına koşulsuz olarak uydukları görülmüştür: Örneğin, park çekimlerinde, çiçekleri hiç sevmediğini belirtmesine rağmen, gelin Turgut'un yönlendirmesiyle yüzünü çiçeklere yaklaştırmış ve kokluyormuş gibi yaparak poz vermiştir.

Almanya'daki Türk göçmenlerin memleketlerine yolladıkları fotoğraflar üzerine bir çalışma yapan Barbara Wolbert; fotoğraflarda göçmenlerin yaşamakta oldukları ülkeye dair referansların yer almamasını '*yerelliğin yeniden üretilmesi*'[348] ile açıklar. Bu doğrultuda, Paris bölgesinde yaşayan göçmenlerin düğün videolarında da yerelliğin bir deceye kadar yeniden üretildiğini söylemek mümkündür; ancak, bu bilinçli bir seçimden çok, göçmenliğin dayattığı koşullardan kaynaklanmaktadır. Düğünlerini bildikleri, yapmak istedikleri gibi yapan Türkiye kökenli göçmenler, geleneklerinden ödün vermemek için bazı tercihler yaparlar. Düğün salonunun şehir dışında olması, fotoğrafların açık havada, parklarda çekilmesi bu tercihlerin bir sonucudur. Diğer yandan, göçmenlikte yerelliğin yeniden üretilmesi kültürleşme olgusundan bağımsız düşünülemez.

Konvoya dahil olduğumuz andan, düğünün sonuna kadar kameraların asıl olarak çifti takip ettiği gözlemlenmiştir. Bu süre boyunca, çiftin doğrudan kameralara poz verdiği iki aşama, yine park ve takı aşamalarıdır. Bourdieu'nün belirttiği gibi; poz vermek, asıl olarak, bir insanın kendisini başkasına görünmek isteyeceği bir şekle sokmasıdır.[349] Özellikle park ve takı çekimlerinde, çiftin kendi imgelerini fotoğraf/videocuların inisiyatiflerine teslim ettikleri ; bir başka deyişle toplumsal değer ve normlara uygun 'doğru' imgeyi üretme konusunda fotoğraf/ videoculara güven gösterdikleri gözlemlenmiştir.

---

[348] Barbara Wolbert, The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and the Creation of Virtual Neighborhoods" Visual Anthropolgy Review, Vol17. Spring-Summer 2001

[349] Pierre Bourdieu, Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press. 1996 s.83

Şekil.3.5 (Video Görsel) Park ve Konvoy Çekimleri

i. Gelin Arabası
ii. Parkın içinde fotoğraf çekimi için uygun mekan aranıyor
iii. Mekanlar belirlendikten sonra Turgut fotoğraf çekmeye başlıyor, Deniz ise hazırlayacağı klip için çekim yapıyor.

Salona Giriş ve İlk Dans:

Parktan ayrıldıktan sonra, konvoyla birlikte salona doğru yola çıkıldı. Saat 14.00'te salona vardığımızda, 200'ü aşkın davetlinin yerlerini almış olduğunu gördük. Biz park çekimlerini yaparken programa başlamış olan müzik grubu, gelin ve damat salona girerken müziği durdurdu; davetliler salonun giriş kapısından dans pistine kadar bir alan açtılar ve bu alanın çevresinde toplandılar. Salona girmeden önce, gelinin yüzü yeşil bir tülbentle kapatıldı ve çift davetlilerin arasından dans pistinin ortasına kadar yürüdü.

Bu arada, videocu Deniz, çift heniz salonun kapısındayken içeri girmiş ve kamerasını projeksiyon cihazına bağlamıştı; salona giriş ve ilk dans boyunca kaydettiği görüntüleri gerçek zamanlı olarak sahnenin hemen yanındaki perdeye yansıttı. Bu şekilde, masalarında oturan yaşlıların da çiftin salona girişlerini görmesine olanak tanınmış oldu.

Damat, geline yüz görümlüğü taktıktan sonra, yeşil tülbenti kaldırdıve solist çifti ilk danslarına davet etti. Damat yorgun olduğunu, çok hasta olduğunu ve dans etmek istemediğini söyledi. Ancak, düğünün başından sonuna programı yöneten solist, mikrofonla bunun mümkün olamayacağını söyledi: "*Bak, kamera kaydediyor, ilerde çocukların izleyecek!*". Solistin bu uyarısı üstüne, çift dans etmeye başladı.

Şekil. 3.6 (Video Görsel) Salona Giriş ve İlk Dans

i. Çiftin salona girişi
ii. İlk dans
iii. Bir davetlinin cep telefonu ekranından görüntü

Yemek ve Danslar:

İlk danstan sonra, gelin ve damat kendileri için önceden hazırlanmış masaya oturtuldu. Çift, salonun tamamına hakim olan bu masada otururken, yakın akrabalar çifti ziyaret ediyor; onları kutluyor ve kendi makinalarıyla fotoğraf ve video çekiyorlardı. Düğün videosunda çiftin salona girişi çok önemli bir sekans olduğu için, Deniz çift masasına oturtulduktan sonra rahatladığını belirtti. Bu arada Turgut, fotoğraf çekmeye devam ederken bir yandan da az önce parkta çektiği fotoğrafların bir kısmını bilgisayara aktararak, projeksiyon cihazına yansıtmaya başlamıştı. Bu noktada, park çekimlerinde fotoğrafın, salonda ise videonun baş rolde olduğunu gözlemledik. Park çekimlerinde Deniz, Turgut'a; salonda ise Turgut, Deniz'e yardımcı oluyordu.

Deniz masaları tek tek dolaşıp davetlileri çekmeye başladı; bu sırada gençler, müzik grubunun çaldığı popüler Türkçe parçalar eşliğinde dans dans ediyorlardı. Hazırlanan masa düzenine göre, davetlilerin kız ve erkek tarafı olarak iki ayrı bölgede, akrabalık ilişkileri gözetilerek oturtuldukları için, videocu hangi masayı, hangi sırada çekeceğini biliyordu. Yemek servisi bittiğinde, orkestranın yöresel türküleri çalmaya başlamasıyla, davetliler halay çekmeye başladılar.

Çiftin salona girişi gibi, halayların kaydedilmesi de çok önemli idi: Deniz, halay başlar başlamaz piste yöneldi ve halay çemberinin içinden çekim yapmaya başladı. Düğün sonrasında kendisiyle görüştüğümüzde ise, halayları kaydetmenin kesin kuralları olduğunu söyledi; en önemli kural, bedenleri kesmeden, geniş ölçekte çekimler yapmaktı. Bu ölçekte çalışmasının iki sebebi olduğunu söyleyen Deniz, ilk olarak memlekette videoyu izleyen akrabaların gurbetteki akrabalarını boydan görmek istediklerini belirtti. Deniz'in bahsettiği ikinci sebep ise düğün videolarının farklı kullanım biçimleri hakkında daha önce karşılaşmadığımız bir örneğe işaret ediyordu: *"Akrabalar baş-göz etmek istedikleri gençleri bu videolar aracılığı ile birbirlerine gösteriyorlar, mesela Türkiye'de bu videoyu izleyen bir genç, halayda gördüğü kızı beğeniyor, istemek için ailesini araya koyuyor..."*

Şekil. 3. 7 (Video Görsel)Yemek ve Danslar

i. Gelin ve damat
ii. Yemek /Davetliler
iii. Halay çekimi

Takı Töreni

Düğün töreninin akışını bir sahne performansına benzetirsek, düğünde sahneye konan oyunun tepe noktasının takı töreni olduğunu söyleyebiliriz. Düğün videocusu için düğün çekimi kolay değildir; temel olarak düğün boyunca çifti takip eden videocu, bu süre içinde aynı zamanda gelişen anlık olaylara, fiziksel çekim koşullarına, düğün sahiplerinden gelen isteklere cevap vermek zorundadır. Kalabalığın sebep olduğu karmaşanın bu görevleri engellememesi için, videocu sürekli hareket halindedir; kameranın vizöründen o an çekmekte olduğu görüntüyü izlerken, bir yandan da sürekli olarak salonda neler olup bittiğini takip etmek zorundadır. Çalışmamıza konu olan bu düğünde birlikte çalıştığımız Deniz, 6 seneyi aşkın bir zamandır düğün videosu çekiyordu. Bu süre içinde Paris çevresinde bir yüzü aşkın düğün çekmişolan Deniz, çoğu düğün salonunda çalışmıştı; kendisinin de belirttiği gibi:

> *Bir süre geçtikten sonra, salondaki her basamağı ezberliyorsun; sahneden piste giden en kısa yolu ezberliyorsun; pasta gelirken, takıda nerede durma gerekir, hepsini öğreniyorsun. Bunları öğrendikten sonra, gözümü vizörden çekmeden salonun bir ucundan öteki ucuna gidebiliyorum....*

Düğün videosunun neredeyse gerçek zamanlı çekildiği gözönüne alındığında, Deniz'in bahsettiği bu becerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, düğün videocusu, kurguyu henüz görüntüleri çekerken yapmaktadır. Sürekli hareketli olmak zorunluluğu yüzünden, kameranın sabitlenmesini gerektirdiği için, tek kamerayla çekilen düğünlerde, genellikle tripod kullanılmaz. Ancak, belgelenmesi aile için çok önemli olan takı töreni, bu durumun istisnalarından birisidir.

Bu düğünde de, takı töreninde sahneye bir masa getirildi, evlenen çift ve takıları toplayacak olan yakın akrabalar masanın arkasına geçti. Kamera ise masanın tam karşına –bu defa bir tripodla- yerleştirildi ve kamerayla konu arasına giren davetliler uyarıldı. Bu şekilde oluşturulan güvenli bölge sayesinde, takı törenini geniş ölçekle, tam karşıdan kaydetmek mümkün oldu. Bu şekilde, takı töreni video kamera karşısında gerçekleştirilen bir performansa dönüştü: Müzik grubunun solisti, hangi akrabanının çifte ne taktığı, ne kadar para verdiğini elindeki mikrofonla salondakilere değil, kameraya duyuruyordu:

"Bu bilezik nereden geldi? Bingöl'den! Deniz, çekiyor musun beni? Şöyle bir görelim; maşallah! Bingöl'den geldi bu, alkışlıyoruz... (Salondan alkış sesleri)... Buradan Bingöl'e, eşe , dosta, dayıya, emmiye: Elazığ'a , Malatya'ya, Antep'e, Yozgat'a, Erzurum'a... Alkışlar oralara gitsin!"(Bkz. Şekil.)

Yukarıda görüldüğü gibi, orkestranın solisti, bir televizyon sunucusu gibi davranarak, takı töreninde sadece salondaki davetlilere değil, esas olarak memleketlerinde düğünü izleyecek olan akrabalara ve aile yakınlarına sesleniyordu. Diğer yandan, memleket ya da Avrupa'nın başka kentlerindeki akrabalar tarafından yollanan para ve takılar, salondaki davetlilerin hediyelerinden daha az değildi; salondaki davetliler takılarını taktıktan sonra, sahneye yazılı listeler geldive kimin ne kadar para yolladığı tek tek kameraya okundu. Deniz'le yaptığımız görüşmede, salon dışından para yollayan herkese birer kopya DVD yollandığını öğrendik; Bu şekilde, düğün için para yollayan akrabalar, kendi isimleri okunduğunu izleyince yolladıkları paranın yerine ulaştığından emin olacaklardı.

Şekil. 3.8 (Video Görsel)Takı Töreni

i. *Düğün kamerası çiftin tam karşısında konumlanıyor*
ii. *Solist, gelen hediyeleri kameraya gösteriyor ve kimden geldiğini söylüyor*
iii. *Türkiye'de bir köyden gönderilen toplu paranın dökümü; kayıt sırasında mikrofondan kimin ne kadar yolladığı okunuyor*

Pastanın Gelişi ve Düğünün Sonu:

Takı töreninden sonra, salonun büyük kısmının boşaldığı gözlendi; pasta salona geldiğinde davetlilerin yarısından fazlası salondan ayrılmıştı. Henüz salona gitmek için yola çıktığımızda, Turgut ve Deniz çoğu düğünde pastanın neredeyse zorunluluktan kesildiğini söylemişlerdi; bu düğünde de, pasta kesilirken sadece yakın akrabaların kaldığı gözlendi.

Pasta kesilip konuklara dağıtıldıktan sonra, gün boyu yaşanan koşuşturmaca yerini bir rahatlığa bırakmıştı; Bu aşamada, yakın akrabalardan bazıları gelip Turgut'a fotoğrafları ne zaman alabileceklerini sordular. Pasta dağıtıldıktan sonra, orkestra son şarkısını çalarken kamera sadece orkestra üyelerini çekiyordu. Şarkının sonunda, orkestra üyelerini ve çekim ekibini tanıtan solist, kameraya seslendi:

"Değerli dostlar: Biz, Grup Onur 27 olarak; ve ben, Metin Kaya olarak; değerli saz arkadaşlarım, Ergül ve Yüksel kardeşim; kamerada Deniz kardeşim; fotoğrafta Turgut kardeşim; emeği geçen tüm dostlara teşekkür ediyoruz... Hepinize bir telefon kadar yakınız... İnşallah, düğünlerinizde, nişanlarınızda, sünnetlerinizde hepinizi bekleriz..."

Deniz, müzik grubunun solistinden onay aldıktan sonra çekimi bıraktı.

Şekil. 3.9 (video Görsel)Pastanın gelişi ve düğünün sonu

i. *Çift pastayı aileleriyle birlikte kesiyor*
ii. *Pastadan bir ayrıntı*
iii. *Pasta kesilirken salonda sadece yakın akrabalar kalıyor*

SONUÇ

Bilim kurgu yazarı Arthur C. Clarke'ın ilk defa 1949 yılında basılan kısa öyküsü *History Lesson*, iki bölümden oluşur. Öykünün ilk bölümünde, kıyametin gerçekleştiğine tanık oluruz: İklim değişikleri sonucunda ikinci Buzul Çağı başlar. Dünya üzerinde kalan bir avuç insan, kaderlerinden kaçmak için güneye yönelirler. Kaçınılmaz son onları yakalamadan hemen önce, yıllardır yanlarında taşımakta oldukları, geçen zaman içinde artık ne işe yaradıklarını da bilmedikleri bir kaç eşyayı, kendilerinden sonra gelen insanların bulması umuduyla toprağa gömerler. Kısa bir süre sonra, Dünya üzerindeki medeniyet bütünüyle buzlar altında kalır. Öykünün ikinci bölümü, dünyanın buzlarla kaplanmasından 5000 yıl sonra devam eder: Venüs'ten gelen bir araştırma grubu, son insanların gömdüğü nesneleri bulur ve incelemeye başlar. Bu nesnelerin arasında bir kutu da film bulunmaktadır: Venüslüler bu buluş karşısında çok heyecanlanırlar; Öykünün sonlarında Venüslü araştırma ekibinin başındaki tarihçi bir konuşma yapar: *" Şimdi, bu kayıttaki bütün verileri işleyebilmek için geniş bir araştırma programı planlıyoruz. Bütün çalışanlara dağıtılmak üzere binlerce kopya çıkarılıyor. Karşıkarşıya olduğumuz sorunları takdir edeceksiniz (...) Ancak, hiç şüphem yok ki, başarılı olacağız..."*[350] Öykünün sonunda, anlatıcı Venüslülerin asla başarılı olamayacağını söyler, Venüslülerin, artık ortada olmayan Dünya medeniyetini anlayabilme çabasında en çok güvendikleri ipucu olan bu film, bir Walt Disney animasyonudur.

Clarke'ın bu öyküsü ile görsel antropolojinin antropolojinin bir alt disiplini olarak ortaya çıkması aynı döneme denk düşer; İlk defa 1936' da Bali ve Yeni Gine çevresinde yaptıkları saha çalışmalarında film ve fotoğraflarla biçimlendirdikleri etnografik bir yöntem uygulayan Gregory Bateson ve Margaret

[350] Arthur C.Clarke,. *History Lesson*, An Expedition to Earth; A Collection of Stories by Arthur C. Clarke. (s. 73-83),Ballentine Books. 1985

Mead 1939' da ABD'ne geri dönerler. 2. Dünya Savaşı boyunca çalışmalarına ara veren Mead, 1950 yılında tekrar görsel/işitsel yöntemlerle çalışmaya başlar ve altı filmden oluşan bir seri çeker. Zamanında tam olarak anlaşılamamış olsa da, günümüzde bu çalışmalar görsel antropolojinin başlangıcı kabul edilir.[351]

Clarke'ın Venüslüleri ve Dünyamızda görsel yöntemleri ilk kullanan araştırmacıların yaklaşım biçimleri benzerlik gösterir: Venüslüler, üçüncü gezegende buldukları bir filmi ayrıntılı olarak inceleyerek, çoktan kaybolmuş bir medeniyete ulaşmaya çalışırlarken; Dünyanın kültürel mirasına sahip çıkmanın antropolojinin temel bir sorumluluğu olduğunu savunan Margaret Mead ise kamerasıyla büyük bir hızla ortadan kaybolmakta olan kültürlerin peşine düşer. Her iki yaklaşımda da kültürün görsel-işitsel teknolojiler aracılığıyla incelenmesi söz konusudur. Margaret Mead, sinemayı kültürü anlamak için bir araç olarak kullanır.

Tezimizin ilk bölümünde de değindiğimiz gibi, sinemanın ilk dönemlerinde, kamera bilimsel bir buluş olarak kabul görmüştür: Muybridge, Morey ve Demenÿ tarafından ortaya konan ilk örneklerde, sinema kamerasının öncüsü olan makinalar doğal olguların incelenmesine yarayan birer araştırma enstrümanı olarak kullanılırlar. Eğer bugün bir antropoloji sineması tarihinden bahsedebiliyorsak, bu isimlerin yanında; görüntüleme tekniklerini yoğun olarak kullandığı ilk saha çalışmalarıyla modern antropolojinin doğuşunu işaret eden Alfred Cort Haddon'ı; Spencer'ı; Gillen'ı ve halka açık ilk gösterimlerde izleyicilerine kendi gündelik gerçeklerini sunan, daha sonra gezi filmleri ile sinemayı bir ulaşım teknolojisi gibi kullanan Lumière kardeşleri anmamız gerekir. Görüntü teknolojilerinin belgeleme gücünün dönemin görsel politikalarıyla birleşmesi sonucunda erken dönemde sinema, fiziksel gerçeklik üzerine yoğunlaşır. Ancak, sinemayı çevreleyen gerçekliğe dayalı söylemler kısa süre sonra etkilerini yitirirler; 'yedinci sanat' olarak kabul edilen sinema artık düş

[351] Jacknis, I. , "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", Cultural Anthropology, 3(2), 1988, s.160-177.

dünyalarını yansıtmaktadır. Yaşanan bu dönüşüm sonucunda, sinema asıl olarak bir kurmaca anlatı sanatı olarak anılmaya başlanır. Sinema sektörünün kurulması aşamasında ise, artık bir mesleğe dönüşen sinemada profesyonellerin ortaya çıkmasıyla amatör ve profesyonel sinema arasında bir ayrıma gidildiği görülür.

Bu dönüşüm süreci sonrasında, sinema için özerk bir alan üretildiği gözlemlenir; bu doğrultuda, sektör açısından akılcı bir düzenleme ile, amatör unsurlar sinemadan ayıklanırlar. Sektörün devamlılığını ve verimliliğini arttırmak ve ortaya çıkabilecek belirsizlikleri ortadan kaldırmak için geliştirilen teknolojik stratejilerle, profesyonel/amatör çekim ve gösterim formatları belirlenir. Bu şekilde, artık merkezci bir söyleme dayanan sinema 'evrensel' olma iddiasını taşıyan bir kent eğlencesine dönüşür.

Bu süreç içinde, sadece teknolojinin değil, sinema izleyiciliğinin de kurgulandığı gözlemlenir. Yukarıda bahsettiğimiz özerk alan içinde, izleyici tüketici olarak konumlandırılır: İlk bölümde Miriam Hansen'den yaptığımız alıntılarda da belirttiğimiz gibi, sinemanın evrenselliği söylemi altında, homojen bir izleyici topluluğunun, başka bir deyişle, öngörülebilir bir tüketici kitlesinin oluşturulması amaçlanmaktadır.

Sinema izleyiciliği normatif bir süreçtir: Günümüzde sinema konusunda yerleşik bir hiyerarşiden bahsedilebilir. Bu doğrultuda, kitle kültürünün sinemaya biçtiği rol gereği, sinemasal alanın merkezinde ticari kurmaca sineması yer alır; sanat sineması, belgesel sinema ve avangart sinema örnekleri asıl sinemanın yan ürünleri olarak değerlendirilirler. Sonuç olarak, sinema ile ilgili kaynakların çoğunda da benzer bir sınıflandırma görülür: Amatör filmler gibi, öğrenci filmleri, militan filmler, avangart filmler ve aile filmleri, ticari kurmaca sinemasının esas kabul edildiği bu sınıflandırmada çerçeve dışında bırakılır. Oysa, bütüncül bir sinema tarihinin sinemanın başlangıcından bugüne yapılan bütün film türlerini kapsaması gerekir. Sonuç olarak, André Bazin'in de belirttiği gibi, sinemanın olanakları henüz bütünüyle keşfedilmemiştir. *Sinemanın Ev Hali:*

Kültürel Pratik Olarak Aile Filmleri başlığını taşıyan çalışmamızda, yerleşik egemen teknolojik - ekonomik - estetik söylemler çerçevesinde sinemasal alana dahil edilmeyen aile filmlerinin/videolarının da sinema başlığı altında değerlendirilebileceğini savunuyoruz. Sinemayı temelde bir iletişim biçimi olarak kabul etmek, çalışmamızda geliştirdiğimiz yaklaşımın ilk adımını oluşturuyordu. Hane tazı görsel iletişiminde gözlemlenen özel bir biçim olan aile filmlerini kültürel bağlamları içinde ele alabilmek için ise, sembolik dünyaları ve iletişime getirilen etnografik yaklaşımları inceledik.

Pierre Bourdieu, Michel DeCerteau ve Marc Augé'nin çalışmalarından yola çıkarak tanımladığımız sinemasal alan kavramı çerçevesinde; bir çeşit dilbilgisi (*langage*) olan toplumsal yaşamda, dilin (*langue*) bireyler tarafından konuşularak gerçekleştirildiğinden yola çıkarak, bireyin *Kültür* tarafından kendisine sunulan zaman-mekân ilişkileri karşısında bütünüyle edilgen olmadığını vurgulamıştık. Michel DeCerteau'nun da belirttiği gibi, bireylerin konuşma edimleri, taktik bir alan sağlar ve anlam bu taktik alanda yeniden oluşturulur. Disiplinle özdeşleşen egemen dilin sınırlarında gerçekleşen bu taktik alan, her zaman için olasılıklara açıktır. Sinemasal alanı sadece majör biçimlerle tanımlamak mümkün değildir; kültürel alanda gerçekleşen etkileşimlerin birer sonucu olarak, sinemasal uzamda bir taktik alan yaratan bu minör biçimler aynı zamanda majör sinemayı da şekillendirirler.

Aile filmlerinin etnografik değeri, her filmin bir kültürel ürün olarak kabul edilmesinden kaynaklanır. Aile merkezinde birçok farklı biçimde üretilen, saklanılan, farklı zamansal/mekânsal koşullarda tekrar tekrar kullanıma sunulabilen bu filmler, ailenin toplumsal yaşamının içinde yer alırlar. Bu noktada, aile filmlerinin dolaşımlarından ve 'uygulama' değerlerinden söz etmek mümkün olur. Bu filmlerin içsel anlatısını oluşturan temsil *(representation)* ile değişim/ uygulama değerlerini bir arada düşünmek gereklidir. Bütün dilsel biçimler gibi, aile filmleri de kendileri belirleyen kültürel bağlamlar ve işlevler gözönüne alınmadan incelenemez: İletişim, çeşitli bilgi kaynakları ve bilgiyi iletmeye

hizmet eden taşıyıcılar aracılığıyla gerçekleşir; iletişim, bu süreç içinde yaşanan karşılaşmaların, etkileşimlerin bir ürünüdür. Bu doğrultuda, aile filmini bir kültürel temas bölgesi olarak tanımladığımızda; bütün dilsel biçimlerde olduğu gibi, aile filmlerinde de anlamın karşılaşmalarla, karşılıklı diyalogla gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Aile videolarını/filmlerini kültürel temas bölgeleri olarak tanımlarken, Dell Hymes'ın iletişime getirdiği etnografik bakış açısından faydalandık: Bu doğrultuda, iletişimsel eylemlere; iletilen mesajların biçim ve içeriklerine; ve iletişimin gözlemlendiği ortamlara göre belirli kurallar çerçevesinde gerçekleşen aile filmlerinde, bir özne-nesne geçişliliği gözlenmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi, Hymes'ın yaklaşımında, bir konuşma topluluğunda *(speech community*) gözlemlenen iletişimsel biçimler, bütünsel olarak, birbirleriyle kurdukları ilişkiler çerçevesinde ele alınırlar: Dilsel biçimleri ele almadan önce, toplumsal biçimleri tanımlamak gerekir.

Etnografik film geleneğinde, iki farklı yaklaşım biçiminden söz edilebilir: İlk yaklaşımda, görsellik etnografik çalışmada açıklayıcı *(illustrative)* bir rol üslenir; buna göre görsellik, kültürel bilgiyi kaydetmek ve daha sonra kaydedilen bilgiyi sunmak için bir araç olarak kullanılır. İkinci yaklaşım ise, kültürel bilgiyi görsellik aracılığı ile ifşa eden *(revelatory)* bir görselliktir; bu yaklaşımla üretilen filmler, izleyicileriyle doğrudan bir ilişki kurmayı hedeflerler; filmin taşıyıcısı olduğu anlam, izleyiciyle girilen diyalogla biçimlenir. Bunun dışında, antropoloji geleneği içinde de *İmgenin Antropolojisi* ve *İmgeyle Yapılan Antropoloji* arasında bir ayrım yapmak gerekir: İmgenin antropolojisine, imgenin araştırma nesnesi olması ötesinde yöntemsel bir değişiklik söz konusu değildir, İmgeyle yapılan antropolojide ise, görsellik aynı zamanda yöntemi de belirler; Jean Rouch'un filmleri gibi, imgeyle yapılan antropolojinin uç noktası, filmin etnografik metnin yerini almasıdır. Antropoloji ve görsellik arasındaki ilişkileri tartıştığımız bölümlerde de değindiğimiz gibi; görsel antropolojinin yöntemsel ya da kuramsal bir yaklaşım olduğu tartışmalı bir konudur. Etnografinin nihai amacı

'yerel görme biçimlerini kavramak' ise; görsel olmayan bir antropoloji mümkün müdür? Bu bağlamda, aile filmlerinde olduğu gibi, belirli bir kültürde aktörlerin kamerayı nasıl kullandıklarının incelenmesi, yukarıdaki tartışmaları da beraberinde getirmektedir.

Filmin kendi başına kültürel bir ürün olduğunu, bu doğrultuda üretilen her filmin üreticilerinin bilişsel süreçlerini; filmlerin içinde üretildiği kültürel değer sistemleri ve normları da yansıttığını dile getiren Sol Worth, tarafsız bir film yapımı süreci olmadığına dikkat çeker. Worth'un *Görsel İletişim Antropolojisi*, bir kültür içinde görsel iletişim süreçlerini belirleyen koşulları ve kullanım biçimlerini ele alır. Bu yaklaşımın uygulanması, araştırmacı odaklı görsel yöntemlerin yerlerini uygulayıcı odaklı yöntemlere bırakmasını gerektirir. Öznelere zaman-mekân düzenlemelerinde taktik bir alan sağlayan aile filmleri aracılığıyla kullanıcılar zamanı ve mekânı farklı boyutlarda kurgulayabilirler. Hane tarzı görsel iletişim, zamansal ve mekânsal bir esnekliği de içermektedir. Aile bakışı, fiziksel zaman ve mekân koşullarının ötesine odaklanır.

Bütün anlatılar gibi, hane tarzı görsel iletişim biçimleri de iletişim süreçleri içinde beliren niyetlerle (*intentio*) anlam kazanırlar. *3.1.2*'de değindiğimiz gibi, Pierre Bourdieu fotoğraf pratiğinin arkasında yatan psikolojik motivasyonların (Zamana karşı koyma; iletişim; kendini gerçekleştirme; sosyal prestij ve kaçış) ancak yarı-bilimsel bir söylem içinde yeterli görülebileceğini söyler. Böyle sınırlı bir yaklaşım biçimi, hane tarzı görsel iletişimin hangi toplumsal işlevleri karşıladığını, aile filmlerinin hangi toplumsal gereklilikler üzerine üretildiğinin anlaşılmasını engelleyecektir. Bourdieu'ye göre, böyle bir yaklaşımla toplumsal sebepler göz ardı edilerek, sadece sonuçlara değinilmiş olur. Aile filmi, aile bakışının getirdiği karmaşık bir pazarlık sürecinin sonucudur; aynı şekilde, hane tarzı imgelerin dışsal anlatıları üzerinde de çetin pazarlıklar gerçekleşir: Marianne Hirch'in de belirttiği gibi, bu pazarlık süreçleri asıl olarak hafızanın kontrolünün kimde olacağı ile ilişkilidir.

Tezimizin üçüncü bölümünde yer alan saha araştırmasında; Fransa'da yaşayan Türkiye kökenli göçmenlerin düğün videolarının üretildikleri kültürel bağlamları inceleyebilmek için bu videoların yapım aşamalarını ele aldık. Düğün videolarının aile filmi kategorisinde değerlendirilip değerlendirilmeyeceği tartışmalı bir konuydu: Aile filmlerini konu alan çok sınırlı sayıda kaynak arasında, Richard Chalfen ve Patricia Zimmerman'ın çalışmalarında film ve videoyu ayrı biçimler olarak nitelendirdikleri ve videoya değinmedikleri görülüyordu. Film ve videoyu bir arada ele alan Roger Odin ise; etkinlik videolarını 'profesyonel' kategori içinde ele alıyor, dolayısıyla da düğün videoları gibi etkinlik videolarını çalışmasına dahil etmiyordu. Ancak, James Moran, bir medya pratiği olarak etkinlik videolarının teknik/estetik normlardan çok, kültürel referanslara dayandığını söyleyerek etkinlik videolarının birer tüketim nesnesi olarak kitlesel dolaşımda yer almamalarından yola çıkıyor ve etkinlik videolarınının aile videolarının sınırlarında yer aldığına işaret ediyordu. Moran'a göre düğün videoları hane tarzı iletişimle, kamusal yayıncılığın arasında bir yerde konumlanıyordu. *(Bkz. 3.2*) Saha çalışmamız sonucunda, incelediğimiz biçimlerin hane tarzı iletişim çerçevesinde yer aldığı sonucuna vardık; Odin'in yaklaşımının aksine, birlikte çalıştığımız düğün videocuları, mesleki anlamda 'profesyonel' olsalar bile, düğün videolarının üretim sürecinde, aile bakışına göre biçimlenen bir beceriyi ortaya koyuyorlardı. Karmaşık bir bakış trafiğinin yaşandığı bu videolarda, kendileri de göçmen statüsünde olan videocular, işlerini göçmen ailelerin beklentileri doğrultusunda gerçekleştiriyorlardı.

Tezimizde savunduğumuz üzere, düğün videoları temel olarak, temas bölgelerinin oluşturulması ve bu temas bölgelerinin kullanımı ile ilişkilidir. Düğün videolarının, aile bakışına uygun olarak, filmin gelecekteki potansiyel değeri hesaba katılarak üretildiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, saha çalışmamızda incelediğimiz videoların, göçmenliğin getirdiği bazı temel nitelikleri de taşıdığı gözlemlenmiştir. Kültürleşme, yerelliğin yeniden üretilmesi gibi olguların yanında, bu düğün videoları memleket ve gurbet arasında çok

katmanlı köprüler kurulmasında en önemli aracılardır. Düğün videolarının ülkeler arasındaki sınırları ortadan kaldırarak farklı ülkelerde yaşayan akrabaları bir araya getirmesi; videolarda takı törenlerinin belgelenerek, aileler arasında görüntüye dayalı bir çeşit kontrat oluşturulması yanında geleneksel 'görücü usulü'nün videoya taşıyarak bir 'video-görücü usulü' oluşturulması benzeri pratik sonuçlar da doğurmaktadır. Bunların ötesinde, düğün videosu basit bir 'aracı' değildir; çalışmamızda görüldüğü gibi, kına töreniyle düğünün aynı videoda bir araya getirilmesi, kına törenlerinin düğünde pasta ile birlikte gerçekleştirilmesine yol açmaktadır. Düğün ritüeli içinde bir alt ritüele dönüşen düğün videosu, ritüelin kendisini de dönüştürmektedir.

Aile videolarının taşıyıcısı oldukları bilgiler, aktörler tarafından sürekli olarak yeniden düzenlenen, kültürel bağlamlarla anlam kazanan çok katmanlı bilgilerdir. Tezimizin sınırları içinde, bu çok katmanlı yapının üretim aşamasını inceledik. Üretim aşamasında olduğu gibi; imgelerin yeniden anlamlandırılmasını içeren dolaşım ve alımlama süreçleri de öznelerin aktif yaratıcı uygulamaları ile belirlenmektedir. Konu üstüne yapılacak başka çalışmalarda, hane tarzı iletişimde dolaşım ve alımlama süreçlerinin incelenmesiyle; kültürle biçimlenen bir olgu olan görsel evrenin nasıl işlediğini daha iyi anlamamız mümkün olacaktır. Kurmaca sinema gibi majör biçimlerin ötesinde; kelimenin gerçek anlamıyla sinemanın ev haline işaret eden aile videoları gibi gündelik yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan minör biçimlerin akademik olarak hak ettikleri ilgiyi görmelerinin zamanı gelmiştir.

EK.1

Gaye Petek/ Video Görüşme- 30.06.2008 Paris

Video Görsel:. (Gaye Petek ile 30.06.2008 tarihinde gerçekleştirdiğimiz video görüşmesinden alınmıştır)

Bize kendinizi ve Elele'yi tanıtır mısınız?

Adım Gaye Petek. Ben Fransa'ya çok genç yaşta, 6 yaşında geldim. Bütün öğrenimimi Fransa'da yaptım; sosyoloji ve edebiyat, Fransız edebiyatı okudum. Daha çok edebiyat ağırlıklıydı, fakat daha sonra masterımı yaptıktan sonra, biraz İstanbul'a dönüp edebiyat öğretmenliği yaptım. Sonra, buraya dönüşümde Türkiye'den göçmenler başladığı için bana bir Fransız kurumu başvurdu; göçmenlerin karşılanması için, bilgi vermek için birisine ihtiyaçları var diye. Sonra, ben o eski sosyoloji eğitimime yönelerek o işe döndüm; ve o dönüş bu dönüş... Uzun yıllar bir Fransız kurumunda çalıştım, önce erkeklerin, sonra kadınların karşılanmasında, onlara bilgiler vermek konusunda. Ondan sonra Birleşmiş Millletler'in Yüksek İltica Komiserliğinin Paris delegasyonunda çalıştım. İran'la, Afganlarla, Irak'la ilgilendim. Sonra, bir araştırma istemişlerdi

benden, Türk göçmenlerinin uyum durumları üzerine; o vesileyle artık uyum sürecinin neredeyse tamamlanması gerekirken, baktım ki toplumsal oluşumlarda, topluluğun düzenini kurmakta, belli bir uyumun dışında; tam tersine bir içine dönüklük, toplumun biraz kabuk içine girmesi gibi bir gözlemim oldu ve Elele Derneği'nin projesini yaptım.

Elele Derneği'nin projesi, burada yaşayan Türkiye'den gelmiş kişilerin, mümkün olduğu kadar Fransız toplumuna uyum sağlayabilmeleri; hem burada kültürlerini yaşayabilmeleri, hem o kültürlerini çocuklarına çekici tarafıyla sunabilmeleri...Yani, çekici derken Fransız topluluğuna giren Fransa'da doğan ya da büyüyen bu çocukların, çift kültürlü olduklarına göre, bu çift kültür ürecini mümkün olduğu kadar dengeli yaşayabilmeleri için. Fransız kültürünü okulda ediniyorlar, Türk kültürünü Fransızlar maalesef ailenin görevi diye tarif ediyordu; oysa, ailelerimiz köy kökenli insanlar,vs. bildiğiniz gibi. Ve bu çocukların Türk kültürü derken ya sadece geçmiş bir Osmanlı tarihi, ya sadece Cumhuriyet ilkeleri, ya gelenekler, töreler ve örf-adetler etrafında dönmemesi; Türkiye'nin canlı modern ve aynı zamanda çağdaş bir ülke olduğunuve kültürümüzün de zengin olduğunu onlara taşıyabilmek için bir proje... Dolayısıyla, Elele'nin projesi için yardım aldım Fransız Hükümetinden, 1984' te kurdum Elele'yi: Eylül ayında, küçük bir mekanda... Ondan sonra, süreç büyüdü; bugünkü durumu çok farklı; aşağı yukarı 15-20 kişi çalışıyor; onu tam zamanlı diyelim.

Hem sosyal alanda, hukuki alanda göçmenlere yardımcı olan bir dernek. Kadın-erkek, tabii... Kadınlara yönelik özel çalışmalar var; Fransızca kursları, sosyalleşme programları, Fransa'yı tanıtmak vs. Gençler için Çarşamba günleri okul dışı ve Cumartesi günleri hem daha başarılı olabilmeleri için ödevlerine yardım, hem kültürel atölyeler... Fransızlara Türkler üzerine eğitimler; sosyal görevliler, öğretmenler, doktorlar, hasta bakıcılar, polisler, jandarmalar, vs bunlara Türkler üzerine eğitimler düzenleniyor. Bizim göçmen kökenli insanlarımıza ya camilere giderek, ya derneklere giderek, buradaki hakları, ödevleri, zorunlulukları üzerine; Fransız değerleri üzerine, Fransız tarihi üzerine bilgilendirme toplantıları

ve de kültürel faaliyetler. Kültürel faaliyetler derken de, Türk kültürünü mümkün olduğu kadar çeşitliliği ile, hem Fransızlara tanıtmak, hem ikinci nesil gençlere daha iyi bir kültür paketi aktarabilmek. Bu kültürel faaliyetler çerçevesinde bir takım insanlar birbirlerine rastlıyorlar, sohbet ediyorlar: bunlar ne oluyor; işte sergi oluyor, konferanslar oluyor... Bir kitap çıkıyor Fransızcaya çevrilmiş, yazarını davet ediyoruz; kitap imzası ve söyleşi oluyor. Türkiyeyle ilgili konular etrafında uzmanları topluyoruz. İki senede bir sinema festivali yapıyoruz. Bazen büyük konserler düzenlediğimiz oldu, başka mekanlarda. Ama Elele'nin kendi bünyesinde bile, ayda en aşağı iki tane kültürel faaliyet yapıyoruz.

Bir de aylık bir bültenimiz var; Elden Ele diye, Türkçe-Fransızca, bu da 10 yıldan beri sürekli çıkan bir bülten ve bu bültenin amacı geniş bir kitleye Fransa'daki hayatla ilgili, Fransa'daki politikalar, göçmenleri ilgilendirebilecek konular ve Türk kültürü etrafında dönem konularla ilgili iki dilli bir yayın... Kısacası bu; ama biraz üzücü konularla da ilgileniyoruz: Şiddet gören kadınların sorunlarını izlemek ve yardımcı olmak, zorla evlilikler maalesef bizim için büyük bir konu; tabi başlıca kızları ilgilendiriyor. Ama oğlanlar bile aileleri tarafından Türkiye'den birisiyle evlendirildiği için, oğlanlar bile rest çekmeye başladılar, onlar bile geliyor bizi görmeye...

İki kültürü elele tutuşturmayı amaçladığınızı söylediniz; bu konuda önünüze çıkan engellerden bahseder misiniz?

Şimdi, Fransızlardan başlayalım; Fransa'nın önemli bir farklılığı var başka Avrupa ülkelerine nazaran; bu da şeyden kaynaklanıyor; biliyorsunuz, zaten cumhuriyeti kurarken Türkiye zaten izledi Fransa'nın tarihini: 'Bir tek toplum vardır' dan yola çıkıyoruz. Çoğul bir toplumdur ama, Almanların tabiriyle multi-kulti bir toplum değil; yani toplumun içinde ufak toplumcuklar yoktur; bir ulusal devlet ve bir toplum vardır, bunun içinde herkes vatandaştır veya vatandaş olmayıp, dışarıdan geldiyse vatandaşlığa ya girebilir ya kendi farklılıklarıyla

yaşayabilir... Ama bir beraber yaşamak, ‘vivre ensemble’ olayı etrafında herkes birleşir. Nasıl birleşir? Herkes kendi kültürüyle gelir buraya; o kültürünün paylaşılabilecek yönleri, tam tersine zenginleştirir geldikleri memleketi ve paylaşılır onlarla o ögeler. Ama, geleneklerinde, kültürlerinde, yaşantılarında geldikleri memleketin, yani Fransa’nın temel değerlerini sarsabilen tavırlar veya yaşantılar varsa, onları, tabii, askıda bırakmaları gerekir. Yani, uyum sağlamak nedir; beraber yaşamak nedir? Birbirinin benzerlikleri etrafında birleşmektir, farklılıkları etrafında değil.

Bir insan farklılığını saklar; farklılığının bazı yönleri, din, örf, adet vs. , bunlar kişisel konulardır, kendi özel hayatında saklar. Ama o toplumla yaşadığı zaman da, yani Fransa’nın özgürlük, eşitlik, kardeşlik, laiklik gibi ilkelerini paylaşmak mecburiyetindedir. Bu minval üzerine gidiyor, ama bunun bir ters tarafı var, o da şu: Fransızlar, burada yaşandığı zaman buranın değerlerine uyum sağlanması gerekiyor, öbürü kültürünü saklayabilir ama o kültürünü saklama olayı bize ait değil, Fransız okuluna, Cumhuriyet okuluna ait değil, Fransız toplumuna ait değil, ‘herkes serbestçe kendi kültürünü yaşamaya çalışsın’ şeklinde yaklaşıyorlar... İşte orada bir sorun doğuyor; çünkü, Türkiye’den gelen göçmenlerimize gelince; iş için gelmiş olsunlar, ya da iltica etmiş olsunlar; biz yine de en kalabalık topluluk olduğu için iş açısından göçmüş olanları ele alalım; bütün Avrupa’da olduğu gibi, köy kökenli insanlar. Hele Fransa’da daha fazla, çünkü Batıdan daha az insan geldi Fransa’ya: Genellikle Orta Anadolu, Karadeniz, Kuzey Anadolu ve Güney Anadolu’dan gelen insanlar.

Bu insanlar, belirli bir takım arkaizmlerini de taşıdılar; bir de göçmenlik olgusunun getirdiği çapraşık bir durumu yaşıyorlar. Giderken, bütün her bir göçmen gibi, her sürgüne giden kişi gibi, ‘Ben orada değişmemeye çalışacağım’ verisiyle gittiler. Oysa, bir yandan biliyoruz, kendi ülkeleri ilerliyor; bütün göçmenler için aynı şey... Bir yandan da, bu insanlar tam tersi bir biçimde, şizofrenik bir biçimde, ‘ben ilerlememem lazım’, en azından‘ bu yaşadığım ülkenin değerleriyle değişmemem lazım, yoksa kalleşlik edeceğim, döndüğüm

zaman beni tanıyamayacaklar' diyor. Halbuki, döndüklerinde, memleketlerinde 'Neden değişmedin?' diye bir soruyla karşılaşıyorlar. Ve burada, o ikilemin en büyük kurbanları da çocuklar oluyor. Çünkü o çocuklar hem Fransız, hem Türk...

O çocukların isteği ne? Bu Fransızlık ve Türklüğü bir karışım, bir *métissage* içinde dengeli bir biçimde yaşayabilmek; kimi zaman o kültürünün ögesini kullanmak, kimi zaman öbürünü kullanmak ve bundan güzel bir karışım yapmak... Ama ona, maalesef bizim aileler izin vermiyor. Diyorlar ki, " senin Türk kültürün şudur; okula gittiğin zaman Fransızların değerlerini, Fransızların dilini, kültürünü öğrenirsin; ama o okulun kapısını geçtikten sonra hepsini unutursun, tekrar Türkiye'ye dönersin...'. Bu öyle olmuyor işte; o çocuk onu istemiyor. O çocuk iki dünyanın birbirinden ayrılmasını istemiyor. Dolayısıyla sorun oradan çıkıyor, yani Fransa'nın belirli bir takım kalıplaşmaları varken, Türklerin de çok içine dönük, kapalı bir toplum kurma eğilimleri var. Çocuklarını mesela; basit bir örnek alayım; bir çocuk davet alıyor ilkokul ya da ortaokulda arkadaşının doğum gününe, Fransız arkadaşının evine; ailesi diyor ki, hayır, gidemezsin: 'O istiyorsa gelsin , ama sen gidemezsin.' Çünkü Fransızların ne malum, belki pastada jelatin vardır; jelatin domuzdan yapılmadır, vs.... Şimdi, bu olmaz tabii, bu olmaz. Çünkü birlikte yaşama olayını ilerde yakalamak istiyorsak bun ana okuldan başlar. Ondan sonra, kültürünü saklamak demek, arkaizmlerini saklamak demek değil ille de... Ve çocuklara bunu bu şekilde sunmak değil...

Onun için de bizim buradaki çalışmamız, biraz Elele adını koyarken de o vardı aklımda, herkes yolun bir parçasını yapıp, bir ortak noktada buluşmalarını sağlamak... O ortak noktada, işte o birleşimi oluşturan bir ortak nokta olmalı diye düşünüyorum. Bunu vermeye çalışıyoruz. Kolay değil; çünkü birinci nesil geri tepiyor, birinci nesil çok kapalı yaşıyor; çok eskimiş değerler etrafında birleşiyor: Arınıyorlar Fransa'dan. Kendi dükkanları, kendi kahveleri, kendi dernekleri, evleri, mahalleleri, gazeteleri, televizyonları, vs... Peki ne paylaşılıyor bu ülkeyle? Hangi komşusuyla görüşüyor bu insan? Bizim Anadolulu köylümüz çok misafirperver bir insandır; bir yabancı geldiği zaman bir köye hemen kapısını

açar, çayını ikram eder, yemek yedirir, yatırır hatta; hatta hediyelerle gönderir... Birdenbire, bu Anadolulu insanlarımız buraya yerleşmeye geldikten sonra tam tersine tam kapandılarve yandaki Fransız komşularına ‘gelin de bir kahvemi için’ demediler.

Şimdi bütün Fransızlar da şen şakrak, kolları açık mı yabancılara? Hayır, değil; bütün ülkelerde olduğu gibi, ırkçısı da var, vurdumsaymazı da var, her şeysi var... Ama çok yakınlık da duyan insanlar da var... Ve ben bunu bütün Fransa’da dolaştığım için; dernek Paris’te ama, bütün Fransa’da, hem eğitim, hem de bir takım toplantılar için gittiğim için görüyorum. Bir eğitim yapmaya gittiğim zaman Fransız sosyal görevliye, ya da öğretmen grubuna; ‘Türkler konusunda ne gibi bir görüşünüz var?’ dediğim zaman, ilk gelen söz: ‘Çok kapalılar; neden biz otuz yıldan beri, otuz beş yıldan beri bu insanların yanında yaşıyoruz ve bu kadar az tanıyoruz? Neden bu kadar saklı bir ortamda yaşıyorlar?’ Hep bu geliyor; hiçbir zaman ırkçı ya da dışlayıcı kelimelerle karşılamıyorlar bunu bu insanlar. Şimdi, ondan sonra iş-güç. İş güç, çünkü bir yanda kendilerini korumaya çalışan insanlar var, öbür yanda benimle kaynaşın diyenler var. Ve bu iki kesimin arasında da nereye kafayı vuracağını, bunun içinden nasıl çıkacağını bilmeyen bir ikinci nesil var.

İşte biz bu konularda birşeyler yapmaya çalışıyoruz, ama her an başarılıyız diyemem. Başarılı olduğumuz örnekler var; başaran gençler var. Bir örnek vereyim , geçenlerde bir genç geldi, ben gördüğüm zaman hatırlamadım: Bundan on iki yıl önce Elele’nin çocuk atölyesine gelmiş, bugün avukat olmuş. Ve tekrar geldi, ben sizin bülteninize yazı yazmak istiyorum, Elele’nin bana verdiğini ben size iade etmek istiyorum bugün gönüllü çalışmak istiyorum diye... Bu tabi, çok mutlu ediyor insanı... Başka bir genç kız, on sekiz yaşında daha Güzel Sanatlar’a başlarken Elele ona bir sergi yapma şansı verdiyse ve bugün o genç kız Güzel Sanatları bitirdiyseve kişisel bir sergiyi yapabiliyorsa, o bizim için büyük bir adım. Fransızca kurslarına gelen kadınlarımız, kimisi başörtülü kimisi değil; üç dört yıl sonra akşamları burada düzenlediğimiz sergilere, konferanslara

kalmaları; erkeklerin de olduğu, Fransızların da olduğu bir düzende; içki olan büfenin bulunduğu bir salonda kalmaları ve katılmaları; kocalarını getirmeleri hatta: Bunlar da büyük mutluluklar bizim için... Ama bunun yanısıra büyük dramalar da var... Bu zorla evliliklerin getirdiği dramlar da var. Şiddete maruz kalan gelinlerin sorunları çok büyük sorunlar... Türkiye'den gelen gelinler çok büyük bir zulüm yaşıyorlar; en zor durumda olan kadınlar. Ve genel olarak bu gençlerin kimliklerini oluşturmadaki zorluklar ve karşıkarşıya kaldıkları darbeler...

Türkiye'den Fransa'ya gelen göçmenler, çok farklı bölgelerden geliyorlar; homojen bir gruptan bahsetmek pek olanaklı görünmüyor. Size çoğunlukla bir sorun yaşandığında mı ulaşıyorlar?

Bu sorunuza cevap vermek için söyleyeceklerimi üç kesime ayırabiliriz. Bir yönde tabi, travma şeklinde gelenler var. İşte, Elele sosyal alanlarda, hukuki alanlarda, saatini kaçırmış trenlerle uğraşıyoruz. Hiçbir zaman, tren saatinde geldiği zaman başvurmazlar. Orada işler güç tabii; hem insanların kötü bir psikolojiyle gelmesi, zulüm görmüş insanların, acı çeken insanların ya da kendilerini büyük belalara sokmuş insanların gelmesi, o zor bir alan; ama cevap veriyoruz. Ama maalesef, bizim orada sadece önleme çalışmalarımız var. Mesela kadınlara bir takım eğitimler veriyoruz çocukların yetişmesi konusunda ya da şiddete maruz kalanlara neler yapmaları lazım, nasıl davranmaları lazım, polise nasıl gitmeleri lazım, doktora nasıl gitmeleri lazım, kağıtlarını kaybetmemek için ne gerekir... Bütün bunları önceden yapmaya çalışıyoruz, ama her zaman önceden olmuyor. Bazen, pat diye öğleden sonra saat beşte bir gelin geliyor, paramparça; bütün her şeyiyle meşgul olmak lazım, kağıdından, barınmasına, barınmasından, yeme içmesine, çocuğunu okula yazdırmak lazım, vs, vs.

İkinci alanda ise, önceden gördüğümüz, güçlük olabilecek konularda yaptığımız eğitimsel çalışmalar var. Bu Fransızlara da yönelik olabiliyor, dediğim

gibi, Türklere de yönelik olabiliyor. Ve burada mesela, kadınlar günlerimiz var, her ay bir günümüz var kadınlar için 'Çaylar bizden pastalar sizden' diye; oraya bir konuyla davet ediyoruz kadınları. İşte o konular onların yaşayabilecekleri bir takım travmalar, güçlükler ve sıkıntıları önlemek için, önlemci politikalarımız. Bunu yapabildiğimiz kadar yapıyoruz. Ama,kolay değil; çünkü, sizin söylediğiniz gibi dağınık bir toplum; biz eğer taşrada olsaydık, (Çünkü Fransız taşrasında hiç dağınık değiller, mesela Haute-Loire bölgesinde bir küçük kasaba var; o kasabada nufüs 6000; 500 Türk var, yani epey bir kalabalık. 500 Türkün 496 tanesi Emirdağ'dan gelmiş.) Şimdi öyle bir yerde olsaydı Elele, çok daha fazla eğitimsel şeyi geliştirebiliriz. Ama Paris, dağınık bir yer; biz habire trenlere binip oraya buraya gidiyoruz. Paris'te de insanlar aynı semtte oturmuyorlar, çok büyük bir şehir. Tabii, daha çok Doğu ve Kuzey bölümünde Paris'in ama, gene de öyle yakın iş yapmak kolay değil. Ama eğitimsel programlarla, oluşabilecek sorunların önüne geçmeye çalışıyoruz.

Bir de üçüncü alan var: kültürel alan. O kültürel alanda, tam tersine; tamir olması gereken şeyler değil, öncelikle kurulması gereken politikalardan da yola çıkmıyoruz: İnsanları birleştirecek unsurlar arıyoruz. Mesela ben burada kültür faaliyetleri arasında sık sık bu uyum politikasının teorisine yönelmeye çalışıyorum, çünkü doğru geliyor bana o teori: İnsanları benzerlikleri etrafında, kardeşlikleri etrafında birleştirmek. Birbirlerine farklılıklarını değil, benzerliklerini anlatmak. Bir örnek vereyim; ben burada kaç kez Karagözcü getirdim Türkiye'den, kukla; ondan sonra , bir müzeyle çalışıyorsam o semtte bir seramik müzesi varsa işte onlara Çanakkale, İznik veya Kütahya'yı sundum. Lyon'da kukla müzesi var , orada Karagöz'ü getirttim; yemek, vs... İnsanların ortak beğenilerini uyandırabilecek; çünkü onun dışında diyalogun kurulması mümkün değildir diye düşünüyorum. Çünkü bir insan gelip de 'Ben Müslümanım, Hristiyanım ve ya Budistim' dediği taktirde, zaten kendini bir kutunun içine koymuş oluyor. Öbürü ile, işte bira tanıtır inancını, örfünü, adetlerini... Ama orada kalır o, çünkü diyalog ondan sonra oluşamaz. Halbuki eğer benim köyümde

bilmem, bir mantı geleneği varsa, mantı ile ravioli arasındaki farkı çok konuşabiliriz. Bir Karagöz'ü aldığımız zaman, Hintli de , Çinli de, Fransız da, Türk de, Magrepli de kendi kültürlerinden bir takım ögeler bulup birleşebilirler. Burada sanıyorum , en fazla muvaffakıyetimiz; çünkü hiç olmazsa, pozitif şeyler bunlar. En pozitif şeyler bunlar.

Her kültürel karşılaşma, bireyin kendi kültürüyle bir hesaplaşmaya gitmesine sebep oluyor. Sizce, göçmenlik durumunda, bu süreç nasıl gelişiyor? Sizin gözlemlerinize göre, Fransa'daki göçmenlerin idealize ettikleri bir kültür var mı?

Birleşik veya karışık bir kültür peşinde değiller. Türkiye'ye dönmek istiyorlar aslında, dönmeyeceklerini biliyorlar... Bugün çocuklarının büyük çoğunluğunun dönmeyeceğini biliyorlar. Torunlarının da burada doğduklarını , vs bildikleri için, işte emeklilik yaşında en iyi ihtimalle bir miktar burada, bir miktar Türkiye'de yaşamayı düşünüyorlar. Burada ölmekten korkuyorlar. Burada gömülmek istemiyorlar. Halbuki, bu beni hep ilgilendirmiş bir konudur, çünkü gömülme anı yeridir. Eğer birisinin çocukları, torunları, küçük torunları belirli bir mekanda hayatlarını sürdüreceklerse, doğal olarak anılacakları yer orasıdır. Kim beni anacak ben toprağa gömüldükten sonra? Eğer ben kırk yıl bir memlekette yaşadıysam, o kırk yılda edindiğim dost miktarı yirmi yaşında bıraktığım yerden çok daha kalabalık olması gerekir. Artı; çocuklarım, torunlarım eğer benim mezarımın başına gelmek istiyorlarsa 3000km yapmamaları gerekir. İşte daha buna varmadık; Magreplilerde var bu, ama Türklerde yok. Bu bir işaret ama, o köklenme ile ilgili bir işaret.

Düğünler için de böyle bir durum söz konusu olabilir mi? Anıyı burada oluşturmamak gibi?

Tabii; mesela, bilmiyorum dikkatinizi çekti mi, ama düğünlerin çok büyük bir kesiminde Fransız davetli yok. Yalnız Türkler arasında oluyor; halbuki, bu evlenenler kim? Burada yetişmiş, hatta burada doğmuş çocuklar evleniyor. Bunların çocukluk arkadaşı yok mu Fransız? Var. Bunların, yüksek eğitim yaptılarsa, üniversite arkadaşları yok mu? Var. Neden bu çocuklar onları davet etmek istemiyor? Burada büyük bir soru çıkıyor ortaya. Utanç mıdır, benimsemez diye mi düşünüyor? Ya da işte o annemin- babamın gördüğü gibi gibi iki dünyam var benimve o iki dünyanın arasında köprüler yok. İki paralel gider ve karşılaşmaz. Nasıl karşılaşır, ancak üstlerine köprüler yapılırsa karşılaşır. O köprüleri işte, birinci nesil yapmak istemiyor, ikinci nesil de nasıl yapacağını bilmiyor. Ama bu süreç içinde biraz gelişecek.

Mesela, son belediye seçimlerinde Fransa'da gördük ki 100'den fazla Türk isimli aday var; Fransız ama Türk ismini taşıyan. Bunların 60'a yakını belediye meclislerine seçildi. Bunlar tabii, iyi adımlar. Ancak, bakıyorum ki bazı yerlerde, seçilirken kendini Türk aday olarak kabul ediyor. E, şimdi Türkiye'nin de ilkelerine ters düşüyor bu, Fransa'nın da ilkelerine ters düşüyor. Vatandaş ilkesine ters düşüyor. Eğer, ben bir belediye meclisine girdiysem, kendi kültürel ögelerimle bir zenginlik getiririm oraya. Eğer orada Türkler yaşıyorsa, oturuyorsa; ama, ben Türklerin adayı değilim. Ben aynı zamanda Fransızların da, Magreplilerin de, Çinlilerin de kim varsa onların adayıyım . Benim bunların karışımını yaratıp geliştirebilmem lazım. Onun için uyum sağlama konusunda bir yandan 'zaman içinde işler hallolur' deniyor, ben ona inanmıyorum. Eğer politik alanda, kültürel politikalarla, sosyal politikalarla; ihtiraslı bir politika sürdürülmezse, kendi kendiliğinden olacak bir şey değil. Ve bu arada da ezilen çok insan var.

Burası bir insanı değiştiriyor tabii, memleketinizden bu kadar uzak olduğunuz zaman bir takım değişimlere uğruyorsunuz; ama, bu da normal. Hayatınızın en büyük kesimini vardığınız yerde geçiriyorsanız, size birşeyler katıyor. Ama, bu karışımları devamlı reddederseniz, bu katkıları devamlı size yabancı olarak görürseniz, değişmeyebilirsiniz de... Şu anda bizim birinci nesil biraz bu durumda. Ben bir kaç yıl önce Türkiye'de köylerde buradan kesin dönüş yapanlarla anketler yaptım mutfak üzerine. Çok ilginçti, çünkü şeyi sordum, şimdi Türkiye'ye döndünüz, peki esinleniyor musunuz Fransız mutfağından diye; oradan bir katkılar oldu mu güncel hayatınızda: A, tabii, diyorlar; Fransız mutfağından çok esinlendik; kuskus yapıyoruz, pizza...Yani şimdi, bu aynı zamanda güzel bir şey çünkü bu çoğul kültürlülük, böyle bir memlekette işliyor bu. Ama aynı zamanda da komik, çünkü Fransız mutfağı kadar zengin bir mutfaktan Magreplilerin, Arapların kuskusunu, İtalyanların pizzasını saklamak sembolik bakımdan ilginç tabii... Bu karışımın naturel bir şey olduğunu anladıkları zaman, ki bunu anne babaların anlayacağını zannetmiyorum, ama anlayan gençler olduğu zaman Fransa gibi bir ülkede başarmamaları mümkün değil. Almanya toplumu kadar ayrımcı bir toplum değil Fransız toplumu. Çok alışkın, eski tarihi yüzünden de, bugünkü çoğulluğu yüzünden de... Bizim Türkler hep söylerler, Fransa'ya geldikleri zaman hiç hayatımızda bu kadar zenci görmedik diye... Herkes şaşırıyor; evet, Fransa'nın böyle bir renkliliği var. Ve bu çok iyi işlyor Fransa'da. Ama, herkes, bunun raconuna, kaidelerine saygı duyduğu müddetçe. Duymadığı zaman da sorunlar çıkabiliyor.

Çok teşekkürler. Sizin eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Kültür karışımı dediğimiz zaman bir olgu var önemli olan: Korkmamak. Öbüründen korkmamak. Şimdi bir Türk olarak ben buraya geldiğimde bana yanaşsın diye bekliyorsam beni karşılayan toplumu, o da benden aynı şeyi bekliyor. Korku duymamı normal bulmuyor. Korkulacak ne var, o soruyu

sormaları lazım kendilerine. Bugün, Fransa gibi bir ülke , bunca yıllık tarihsel değerleriyle, güzellikleriyle bana zengin bir palet sunuyor. Şimdi bu paletin hepsini kabul etmeyebilirim ben, bir Fransızın yediğini her gün yemem. Ya da Fransızın beğendiği eski Fransız şarkılarını dinlemeyebilirim. Ama asgari miktarda da, çağdaş olan, bu dünyanın en büyük ülkelerinden biri olan, en fazla ziyaret edilen Paris şehrinin bulunduğu bir memlekette yaşıyorsam, biraz da bunun değerini anlamaya çalışırım. Bu olmadığı müddetçe, çocuğuma şans tanımıyorum. Yani çocuğum eve geldiği zaman ben ona burada sen bütün Fransız elbiselerini terk etmen lazım dediğim zaman, o çocuk nerede olduğunu bilemiyor ondan sonra. Ve ezik yaşıyor. Ve tabii, eğer bir çocuğa Avrupa ülkesinde bir okula gidiyorsave o okulun, kültürün değerlerini ediniyorsa ve öbür tarafta evde kültürünü unutma evladım deyince o kültür kelimesinin arkasına sadece görev, sadece norm, sadece töre, örf, adet, din vs. konuluyorsa, ya o çocuk karman çorman bir kimliğe sahip olur ve mutlu olmaz; ya o çocuk isyan eder o "fakir" kültüre karşı ve tamamen restini çeker. Ya da şiddet besler; herkese karşı şiddet besler. O zaman yaşanılabilir mi iki kültürle? Yaşanılıyor, hem de çok güzel yaşanılıyor. Bu çocukluğumdan beri inandığım bir şey çünkü ben onu yaşadım. Ve ben çocukken Fransaya geldiğim zaman o kadar çok Türk yoktu. Daha fazla garip bir şekilde bakıyorlardı, bu nereden çıktı diye... Ama evimde annem babam bir takım sorularıma cevap veriyorlardıve ben hayatım boyunca bir felsefeyle gittim. Her ülkede, her memlekette aptalı da var, ırkçısı da var, dışlayıcısı da var, kayda değmez insanlar da var. Ben kendi Fransızlarımı kendime seçtim. Ben mecbur değilim ki bütün Fransızları benimsemeye... Ama, benim Fransızlarım var, beraber mutlu olduğum, beraber arkadaşlık ettiğim, sofralarında oturduğum, benim soframa gelen kırk yıllık arkadaşlarım var.

Demek ki bu mümkün... Onlar bayılıyor Türk mutfağına benim masamda, beraber bir takım şeyler yapabiliyoruz, karıştırabiliyoruz kültürlerimizi... Ben bir sürü insanı Türkiye'ye yolladım, onlar bana buradaki değerleri daha iyi tanıttılar. Çift kültürlü olmak kadar büyük bir şans yok aslında.

Ama o çift kültürlülüğü bir mutluluk içinde yaşayabilmek lazım. Ben hesap yaptığım zaman mesela, sırf Fransızca hesap yapıyorum. Düşündüğüm zaman, düşündüğüm konuya göre ya Türkçe ya Fransızca düşünüyorum. Rüya gördüğüm zaman, iki dilde rüya görüyorum. Fransız arkadaşlarıma Türk mutfağı yapıyorum, Türk arkadaşlarıma Fransız mutfağı yapıyorum. Bu bir artı değerdir. Ama bizim göçmenlerimizin büyük bir çoğunluğu zannediyorlar ki başka bir ülkede yaşamak, değerlerini kaybetmek... Tam tersi, değerlerini çoğaltmaktır. Bunu anlayabilseler, hem çocukları daha başarılı olacak, hem daha mutlu olacaklar.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abel, Richard.(ed.) Encyclopedia of Early Cinema, Routledge. 2005.

Adorno,T.W.,Horkheimer, M. Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Kardoğan, Kabalcı Yay. 2010.

Althusser, Louis. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık. İletişim Yay. İstanbul. 1994

Andrew, Dudley. Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları. 2010

Appadurai, Arjun (Ed.) Social Life of Things . Cambridge University Press, 1986.

McKeon, Richard (Ed.) *The Basic Works of Aristotle* , Modern Library Classics, New York.2001

Arnheim, Rudolph. Film as Art, University of California Press. 1957.

Artaud, Antonin. Tiyatro ve İkizi, Çev. Bahadır Gülmez,Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Augé M.; Colleyn, Jean-Paul. Nkpiti La Rancune et Le Prophéte, EHESS, 1990

Augé, Marc; Colleyn, Jean-Paul. The World of the Anthropologist. (Çev. John Hove), Berg Publishers.2006

Augé, Marc. "Çağdaş Dünyaların Antropolojisi. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. Kesit Yayıncılık.1995

Augé, Marc. Yer-olmayanlar. (Çev. Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık.1997.

Autant-Dorier, C. “Bilmemekten Tanımaya: Fransa’daki Türkiye Kökenli Göçmenler”; Entegrasyonun Ötesinde Türkiye’den Fransa’ya Göç ve Göçmenlik Haller”, Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (189-207) 2008

Bachelard, Gaston. The Poetics of Space.Çev. Maria Jolas.Beacon Pess, Boston. 1994.

Bachmann Ingeborg, Malina, Çev. Ahmet Cemal, Can Yay. 1990,

Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays,* Austin, TX: University of Texas Press. 1981

Bakhurst, David. Memory, “*Identity and the Future of Cultural Psychology”* Jerome Bruner: Language, Culture and Self (s.184-198) Ed. David Bakhurst , Stuart G. Shanker . Sage Publications. 2001

Banks, Marcus, & Morphy, H. “*Rethinking visual anthropology”*. (M. Banks & H. Morphy, Eds.)*Visual Sociology* (Vol. 13, p. 324). Yale University Press. 1997

Banks, M. . Visual methods in social research. Visual Anthropology (Vol. 22, p. 201). SAGE. 2001

Barthes, Roland. Camera Lucida. Çev. Reha Akçakaya. Altıkırkbeş Yayınları. 1996.

Batur, Enis. İmgeleri Kim Dinler?. YKY Yayınları.1999

Bayer, Thora Ilin. Cassirer’s Metaphysics of Symbolic Forms, Yale University. 2001

Bazin, André. “The Total Myth of Cinema”,What is Cinema? Vol. 1, Trans. Hugh Gray. University of California Press, 2005.

Belveniste, Emile. Genel Dilbilim Kuralları, Çev. Nedim Öztokat, YKY, 1995

Benjamin, Walter. A Small History of Photography. In One way Street and Other Writings. Çev. Edmund Jephcott &Kingsley Shorter. (240-257). 1979

Berger, John and Mohr, Jean (1982) Another Way of Telling. London: Writers and Readers Publishing.

Berlo, D.K. The Process of Communication: An Introduction to Theory and Practice. Holt, Rinehart and Winston,Inc. 1960

Bourdieu, Pierre. Sanatın Kuralları. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. YKY.1999

Bourdieu, Pierre. Photography A Middle-Brow Art, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press. 1996

Cassirer, Ernst. İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev. Necla Arat. Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Cassirer, Ernst. Sembol Kavramının Doğası, Çev.Milay Köktürk. HeceYayınları. 2011

Chalfen, Richard. Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press. 1987

Clarke, A. C. *History Lesson*, An Expedition to Earth; A Collection of Stories by Arthur C. Clarke. (s.73-83),Ballentine Books. 1985

Clifford James, The Predicament of Culture .Harvard University Press,1994

Clifford James. Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard University Press 1997

Danış, D.; Üstel, F. "Giriş: Türkiye'den Fransa'ya Göçün toplumsal ve Tarihsel Boyutları, ; Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri" ,Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Haller", Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (2-32) 2008

De Certeau, Michel. The Practice of Everyday Life, Trans. by Steven Rendall, University of California Press 1988

Doane, Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Harvard University Press. 2002

Duben, Alan. Kent, Aile, Tarih.Çev. Leyla Şimşek. İletişim Yayınları.2006.

Eco, Umberto. Açık Yapıt,Çev.Yakup Şahan. Kabalcı Yayınevi.1992

Eco, Umberto. The Limits of Interpretation: Advances in Semiotics. *Indiana University Press.* Indiana University Press.1991

Edwards, Elizabeth . Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums. (P. Gilroy, M. Herzfeld, & D. Miller, Eds.)Materializing Culture (p. 284). Berg 2001

Enzensberger, Hans M.*"Constituents of a Theory of Media",* Film and Theory: An Anthology. (552-564) Ed. Stamm&Miller.Blackwell Publishers. 2000.

Fabian, Johannes.Zaman ve Öteki, Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur. Çev. Selçuk Budak. Bilim ve Sanat Yayınları.1999

Fischer, Ernst. Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan. Payel Yayınları. Haziran 1995.

Frazer, Nancy *"Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı", Çev. Meral Özbek, Cemal Balcı,* Kamusal Alan (s.103-132),Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları,2004.

Freud, Sigmund. Uygarlığın Huzursuzluğu, Çev.Haluk Barışcan. Metis Yayınları. 1999.

Gasset, J.Ortega y. İnsan ve "Herkes", Çev. Neyyire Gül Işık, Metis Yayınları, 1999.

Gasset, J.Ortega y. Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, Çev. Neyyire Gül Işık, YKY Yakınları, 2012.

Goffman, Erving. Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu,Metis Yay. 2012

Göktürk, Akşit. Okuma Uğraşı, İnkılâp Kitabevi. 1988

Gombrich, E,H. Sanatın Öyküsü. Çv. Erol Erduran, Ömer Erduran. Remzi Kitapevi.1997

Gombrich,E. H. *Art and Illusion: Study in the Psychology of Pictorial Representation* New York: Bollingen Foundation, 1959

Goodman, Ezra. The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood. Simon and Schuster.

Goodman, Nelson. Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett Publishing Co. 1978.

Grimshaw Anna. The Ethnographer's Eye: Ways Of Seeing in Modern Anthropology, Cambridge University Press.2001

Grimshaw, Anna "The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space". *Rethinking visual anthropology*.(s36-52) (M. Banks & H. Morphy, Eds.)*Visual Sociology* (Vol. 13, p. 324). Yale University Press 1997

Gunning, Tom. The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde (pp. 229-235). Blackwell Publishers.1990

Güvenç Bozkurt. Sosyal ve Kültürel Değişme, Hacettepe Üniversitesi Yayınları. 1976

Güvenç, Bozkurt. İnsan ve Kültür. Remzi Kitabevi.1994.

Güvenç, Bozkurt. Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme, Hacettepe Basımevi, 1970.

Habermas, Jürgen "Kamusal Alan" (Çev. Meral Özbek), Kamusal Alan,Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları,2004.

Hall, E.T. The Hidden Dimension, Anchor Books, New York. 1990.

Hansen, Miriam *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press. 1991

Harbord, Jane. . *Film cultures.* Sage Publications.2002

Heider, Karl G. Ethnographic Film (Revised Edition), University of Texas Press. Austin. 2006

Hirsch, Marianne. "Introduction: Famialial Looking". *The Familial Gaze* (pp. xi-xxv), Ed. Marianne Hirsch. University Press of New England. Hanover 1999

Hoffman, K. Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family, Westview Press 1996

Howells, Richard. Visual Culture.Polity Press. 2008

Hymes, Dell. "Models of the Interaction of Language and Social Life", *Directions in sociolinguistics The ethnography of communciation* (pp. 35-71).Ed. Gumperz, J., & Hymes. Basil Blackwell 1986.

Jenks, Chris. Culture, Key Ideas. Routlege.2001

Jenks, Chris. Introduction: The Analytic Bases of Cultural Reproduction Theory, Cultural Reproduction (ss.1-16) Ed. Chris Jenks. Routledge. 1993

Karasu, Bilge. Narla İncire Gazel, Metis Yayınları. İstanbul. 1994

Kaya, A.; Kentel, F. Euro-Türkler: Türkiye ile Avrupa Birliği Arasında Köprü mü, Engel mi? İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2004

Kılıç, Levent.Görüntü Estetiği. Kavram Yayınları.1995.

Kırel, Serpil. Kültürel Çalışmalar ve Sinema,Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010

Klinger, Barbara. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. University of California Press 2006

Koch, Gertrud. Siegfried Kracauer, An Introduction. Princeton University Press 2000

Konuk, Mahir "Türkiye Kökenli Gençlere Göre Tutku", Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri. Der. Didem Danış, Verda İrtiş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Lacan, Jacques. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan. Penguin Books.1994

Lefebvre Henri, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev. Işın Gürbüz, Metis Yay. Mayıs 1998

Lefebvre, Henri. The Production of Space, Oxford: Blackwell. 1991

MacDougall, Dave. "The Visual in Anthropology". *Rethinking Visual Anthropology* Marcus, Banks; Murphy, Howard (Ed.) Yale University Press. 1997

Malinowski, Bronislaw *Argonauts of the western Pacific.* New York: E. P. Dutton (paperback edition) 1961

Malinowski, Bronislaw. Büyü, Bilim ve Din.Çev Saadet özkal. Kabalcı Yayınevi. 2000.

Marcus, George E. Ethnography Through Thick and Thin, Princeton University Press 1998

Modleski, Tania "Raymond Williams ile Söyleşi", Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar.(s.23-39) Haz.Modleski, Tania. Çev. Nurdan Gülbilek. Metis Yayınları, 1998.

Moran, James M. There's No Place Like Home Video. University of Minessota Press 2002

Morin, Edgar. The Cinema, or The Imaginary Man, trans by. Lorraine Mortimer, University of Minessota Press. 2005

Munsterberg, Hugo. The Photoplay: A Psychology Study. *New York*. 1916

Neyzi, Leyla *Giriş*, Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları.(ss.1-11) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul 2011

Nichols Bill.Representing Reality, Indiana University Press, 1991

Nünning, Ansgar. “The Photograph as Externalization and Trace”, Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung. (379-388), Ed. Astrid Erll · Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young , Walter de Gruyter, Berlin

Odin, Roger. "Le film de famille dans l'institution familiale" ,Le film de famille,usage privé, usage public, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck. 1995

Oskay, Ünsal. XIX. Yüzyılda Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri-Kurumsal Bir Yaklaşım, İstanbul Der Yayınları No:114. 1993

Özbek, Meral *“Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe”,*Kamusal Alan (s. 443-499),Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları,2004.

Piault Marc Henri. Anthropologie et Cinéma : Passage a L’image, passage par L’Image, Nathan,Paris 2000

Pink,Sarah. The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses. London: Routledge, 2006

Pinney, Chris. Photos of the Gods:The Printed Image and Political Struggle in India, Reaktion Books. 2004

Ricoeur, Paul Hafıza, Tarih, Unutuş , Çev. M. Emin Özcan. Metis Yayınları. İstanbul. 2012

Ricoeur, Paul Time and Narrative; Volume I, Trans. Kathleen McLauglin,David Pellauer, University of Chicago Press.1990

Rifat, Mehmet. Gösterge Eleştirisi.Kaf Yayınları. 1999.

Rose, Gillian. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials Second Edition. Sage. 2007

Ruby, Jay. Ethnography as Trompe l'Oeil. (J. Ruby, Ed.) *A Crack in the Mirror Reflexive Perspectives in Anthropology*.(121-132) University of Pennsylvania Press. 1982

Sadoul, Georges. Histoire du Cinéma, Librairie Flammarion 1962.

Saraç, T. Büyük Fransızca Türkçe Sözlük, Adam Yayınları. 2002.

Sartre Jean-Paul, "What is Writing", The Continental Aesthetics Reader, Ed by. Clive Cazeaux, Routledge,2000

Tansuğ, s. Resim Sanatının Tarihi, 3. Basım.Remzi Kitabevi.1995

Tura, Saffet Murat. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları. 1996

Türkoğlu, Nurçay. Görü-Yorum; Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü. Der Yayınevi.2000.

Uygur, Nermi. Çağdaş Ortamda Teknik, Denemeler, Deyişler. Ara Yayıncılık İstanbul. 1989

Vardar, Berke.Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri,Multilingual, 1998

Walton, Kendall. L. Mimesis as Make- Believe, Harvard University Press.1990.

Winkin Yves. Anthropologie de la Communication : De la Théorie au Terrain, éditions du seuil 2001

Worth Sol; Adair, John. Through Navajo Eyes; An Axploration in Film Communication and Anthropology Indiana University Press. 1975

Worth, Sol, Studying Visual Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1981

Zimmerman, Patricia R. Reel families: a social history of amateur film.Indiana University Press. 1995

Zıllıoğlu, Merih. İletişim Nedir? Cem Yayınevi. Kasım 1993

Süreli Yayınlar

Anderson, Kevin Taylor. "Toward an Anarchy of Imagery: Questioning the Categorization of Film as 'Ethnographic.'" JFV 55.2-3 (2003): 73-87.

Asch, T., Marshall, J., & Spier, P. (1973). Ethnographic Film: Structure and Function. *Annual review of anthropology*, *2*(1), 179-187.

Ashmore, Jerome "Three Aspects of Weltanschauung", The Sociological Quarterly, Vol.7. No.2. 1966. s.215-228

Bauman, R., & Sherzer, J. (1975). The Ethnography of Speaking. *Annual review of anthropology*, *4*(1)

Bruner, J. (1991). Self-Making and World-Making. *Journal of Aesthetic Education*, *25*(1), 67-78. John Benjamins Publishing Company

Bruner, Jerome.The Narrative Construction of Reality, Critical Inquiry, Vol. 18. No. 1 1991 (s. 1-21)

Büker Seçil. Kuram mı Yorum mu? 25. Kare Sinema dergisi.Sayı:12. Temmuz 1995.(s52-55).

Camper, F. (1986). Some Notes on the Home Movie. *Journal of Film and Video*, *38*(3), 9–14.

Carrithers, Michael. Is Anthropology Art or Science? Current Anthropology, Vol 31 issue 3

Chalfen, R. (1986). Media Myopia and Genre-Centrism: The Case of Home Movies. *Journal of film and Video*, *38*, 58-62.

Chalfen, R. (1986). The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation. Journal of Film and Video, 38(2), 102–110

Edwards, E. (2002). Material beings : objecthood and ethnographic photographs. Visual Studies, 17(1), 67-75.

Elinor Ochs and Lisa Capps, Narrating the Self, Annual Review of Anthropology. Vol.25 (1996) (s.19-43)

Fog Olwig, K. (2002). A wedding in the family: home making in a global kin network. *Global Networks*, *2*(3), 205-218.

Gamson, W. A., Croteau, D., Hoynes, W., & Sasson, T. (1992). Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology*, *18*(1), 373-393.

Geertz, Clifford "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding, Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol.28, No. 1 1974.

Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, *6*(1), 92-112.

Gorki Maxim "Gölgeler Krallığı" Çev. Peri johnson, Belgesel Sinema 2007, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek BirliğiYayınları, 2007.

Güçhan, Naci "Bir Film Kuramcısı: Rudolph Arnheim", Kurgu Eskişehir İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, No.4 İ.B.F. Yayınları.

Hansen, M. (1983). Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique*, (29), 147–184.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. *Atlantic* (Vol. 47, p. 377). Harvard University Press.

Hansen, Miriam.Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture.New German Critique, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991)

Hymes, Dell (1964). Introduction: Toward Ethnographies of Communication. *American Anthropologist*, *66*(6), 1-34.

Jacknis, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*, *3*(2), 160-177

Jarvie, I. C. (1983). The Problem of the Ethnographic Real. *Current Anthropology*, *24*(3), 313-325.

Jarvie, I.C. "Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme". (Çev. Gülseren Güçhan) 25.Kare.Sayı:5. Mayıs-Haziran 1993 (22-25)

Kracauer, Siegfried.Fizik Gerçeğin Kurtuluşu. Çev.Nijat Özön. Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, s.196.1968

MacDougall, D. (1978). Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual review of anthropology*, *7*(1), 405-425

Mascia-Lees, F. E. A. P. s. (1994). The Anthropological Unconscious. *American Anthropologist*, *96*(3), 649-660.

Mead, M. (1973). Changing styles of anthropological work. *Annual Review of Anthropology*, *2*(1), 1–27. Annual Reviews 4139 El Camino Way, PO Box 10139, Palo Alto, CA 94303-0139, USA.

Michelson, A. (1991). "Where Is Your Rupture?": Mass Culture and the Gesamtkunstwerk. *October*, *56*, 42.

Most, Glenn. W. Nietzche, Wagner ve Bütünsel Sanat Yapıtına Duyulan Özlem. Çev. Elif Gökteke. Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi. Sayı 121 s4-11

Özdemir, M. (2003) Düğün Videoları, 'Geçmişe Dönmek için Kaseti Geri Sar'", Belgesel Sinema Dergisi, s35-39, Kış 2003

Özdemir, M. (2005), "Dünyayı Keşfetmek Üstüne: Dokü-Safarilerle Seyr-i Alem", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:94, YKY Yayınları

Özön, Nijat, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", Türk Dili Dergisi Sinema Özelsayısı, Sayı 196, Ocak 1968

Panofsky, Erwin. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 64. No. 372 1934. (s 117-119; 122-127)

Petek-Şalom, G. (1998) Les Ressortissants Turcs en France et L'Évolution de leur Projet Migratoire, Hommes&Migrations: Immigrés de Turquıe (ss.14-23) No1212, Mars-Avril 1998.

Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, *91*, 33-40.

Rose, G. (2003). Family photographs and domestic spacings: a case study. *Transactions of the Institute of British Geographers*, *28*(1), 5-18

Rose, G. (2007) Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials Second Edition. Sage.

Ruby, J. (1991). Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside An Anthropological and Documentary Dilemma. Visual Anthropology Review, 7(2), 50-67.

Schneider, A. (2007). Time Travel with Pathé baby. Film History, 19(4), 353-360.

Singer, B. (1988). Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope. Film History, 2(1), 37-69.

Sluys, C. (1983). Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinema. De l'imagerie populaire contemporaine. *Archives*, (3), 291-302.

Taylor, L. (1996). Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies. *Transition*, (69), 64-89.

Turner, T. (1992). Defiant images The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, *8*(6), 5-1

Weinberger, Eliot. "The Camera People" Taylor, Lucien ed, Visualizing Theory, Selected Essays From V.A.R. 1990-1994 (New York : Routledge, 1994)

Wolbert, Barbara, The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and the Creation of Virtual Neighborhoods" Visual Anthropolgy Review, Vol17. Spring-Summer 2001

Worth, S ; Adair. J. (1975) Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology, Indiana University Press.

Worth, s. (1978) Man is not a Bird, *Semiotica* 23:1/2, 5- 28

Worth, Sol (1977). Toward an ethnographic semiotic. Conference on Utilisation de L'ethnologie par le cinéma/Utilisation du Cinéma par L'ethnologie Paris, UNESCO, February 1977

Worth, Sol. "Pictures Can't Say Ain't" Studying Visual Communication, Larry Gross(ed). Philedelphia, University of Pennysylvania Press,1981, s.165

Zimmermann, P. R. (1986). The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art. *Journal of Film and Video*, *7*(6 2), 63–85.

Zimmermann, P. R. (1988). Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962.

Zimmermann, P. R. (1996). Geographies of desire : cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film. Film History, 8(1), 85–98.

Zıllıoğlu, Merih.Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry. Kurgu Eskişehir İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, No.4 İ.B.F. Yayınları.

İnternet

Hüküm, Uğur. 'Fransa'da Türk Medyası', Avrupa Türk Gazetecileri web sayfası, 2005, http://atgb.info/VIEW_Microsoft_Word__ugur_fransa.pdf (Erişim Tarihi: 12.05.2011)

Tezler:

Özdemir, Önder Murad, " Framing Culture: Debates on Ethnographic Representation and Turkish Documentary Film" İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

Zıllıoğlu, Merih. Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları. No.68, Eskişehir.1986.