

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**SUHA ARIN'IN İSTANBUL BELGESELLERİNDEKİ İSTANBUL
İMGELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sezer AĞGEZ

Anasanat Dalı: İletişim Sanatları

Programı: İletişim Sanatları

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Koçer

HAZİRAN 2021

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**SUHA ARIN'IN İSTANBUL BELGESELLERİNDEKİ İSTANBUL
İMGELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sezer AĞGEZ

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Koçer
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Öykü Ezgi Yıldız
Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin

HAZİRAN 2021

ÖNSÖZ

Suha Arın'ın İstanbul Belgesellerindeki İstanbul İmgeleri adlı tez çalışmam süresince ihtiyacım olan her konuda desteklerini esirgemeyen tez danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Koçer'e teşekkür ederim.

Kişisel görüş ve deneyimlerinden yararlanmam için bana fırsat tanıyan değerli ustalarım Sayın Hasan Özgen'e, Sayın Kemal Sevimli'ye, Sayın Turhan Yavuz'a, Sayın Reha Arın'a ve Sayın İsmet Arasan'a hem tezime hem de Türkiye'nin belgesel sinema tarihine sundukları katkılar için saygılarımı sunarım. Bununla birlikte örneklemimi oluşturmam noktasında sunduğu eşsiz katkılar için Sayın Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu'na da minnettarım.

Çalışmamı Suha Arın Sineması'na akademik açıdan faydalı hale getirmem hususunda vermiş olduğu destek için Sayın Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin'e şükranlarımı sunarım.

Suha Arın'ın ve MTV Film'in arşivinin tüm detaylarına erişmemi ve bunları kullanmamı sağlayan Sayın Evren Arın'a tüm içtenliğimle teşekkür ederim. Bununla birlikte ilgili arşivi bir kültür mirası olarak görüp kamuoyuyla paylaşmak için gösterdiği çaba ve Arın'ın birbirinden değerli filmlerinin restore edilmesine sunduğu katkı için de kendisi özelinde tüm Arın ailesini saygıyla selamlıyorum.

Son olarak tez yazım sürecimin tüm aşamalarında yanımda olan, her türlü kahrımı çeken ve bir an olsun şikâyet etmeyen değerli yol arkadaşım Eda Dindar'a da sevgilerimi sunar ve teşekkürlerimi iletirim.

Bu çalışma, Haziran 2021'de hayata gözlerini yuman dedem Veysel Kam'a ithaf edilmiştir.

Sezer Ağgez
Haziran 2021

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE BELGESEL SİNEMA ÇALIŞMALARI.....	4
2.1. Sinema, Belgesel Sinema Gibi Kavramların Doğuşu ve Propaganda Dönemi (1895-1956)	6
2.2. Kültürel Hümanizma Dönemi (1956-1990).....	26
2.3. Çokkültürlülük Dönemi (1990 Sonrası)	38
3. BİR PORTRİ: SUHA ARIN.....	44
3.1. Hayatı ve Çalışmaları.....	44
3.1.1. Çocukluk, Gençlik Yılları ve Eğitim Dönemi.....	45
3.1.2. Türkiye'ye Dönüş ve Basın-Yayın Yüksekokulu Dönemi.....	54
3.1.3. İstanbul Yılları ve MTV Film Dönemi.....	70
3.2. Suha Arın Sineması.....	78
3.2.1. Belgesel Sinema Anlayışı ve Türkiye Belgeselciliğindeki Yeri	78
3.2.2. Suha Arın Ekolü.....	87

4. SUHA ARIN'IN İSTANBUL BELGESELLERİNDEKİ İSTANBUL İMGELERİ.....	91
4.1. Kentsel İmge, Belgesel Sinemada Kent ve İstanbul.....	91
4.2. Suha Arın'ın İstanbul Belgesellerindeki 'İstanbul' İmgeleri.....	95
4.2.1. Suha Arın'ın İstanbul Temalı Filmlerindeki Ortak Yaklaşım Biçimleri.....	101
4.2.2. Suha Arın'ın İstanbul Temalı Filmlerindeki Filme Özgü Yaklaşımlar.....	110
5. SONUÇ.....	122
KAYNAKÇA.....	128

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Microscope Solaire.....	5
Şekil 2.2: Phenakistoscope.	7
Şekil 2.3: Lumière Kardeşler	7
Şekil 2.4: Lumière Kardeşler'in icat ettiği Sinematograf makinesi.	8
Şekil 2.5: Ressam Salih Erimez'in Sponeck Meyhanesi'ndeki ilk film gösterimini betimleyen resmi.	11
Şekil 2.6: Manaki Kardeşler	14
Şekil 2.7: Ayestefanos Anıtı'nın yıkılışı.	17
Şekil 2.8: <i>Karlar Altında Moskova</i> filminden bir görünüm.....	23
Şekil 2.9: <i>Karlar Altında Moskova</i> filminden bir görünüm.....	23
Şekil 2.10: <i>Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi</i> filminden bir görünüm.....	24
Şekil 2.11: <i>Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi</i> filminden bir görünüm.....	24
Şekil 2.12: <i>Hitit Güneşi</i> filminden bir görünüm.....	29
Şekil 2.13: <i>Hitit Güneşi</i> filminden bir görünüm.....	29
Şekil 2.14: <i>Aktamar: Doğu Anadolu'da Bir Dünya Tapınağı</i> filminden bir görünüm	31
Şekil 2.15: <i>Aktamar: Doğu Anadolu'da Bir Dünya Tapınağı</i> filminden bir görünüm	31
Şekil 2.16: <i>Karagöz'ün Dünyası</i> filminden bir görünüm.	32
Şekil 2.17: <i>Ben Asitavandas: Karatepe-Aslantaş Müzesi</i> filminden bir görünüm	32
Şekil 2.18: <i>Keçenin Teri</i> filminden bir görünüm.....	36
Şekil 2.19: <i>Göçerler</i> filminden bir görünüm.	36
Şekil 2.20: <i>İstanbul Hatırası</i> filminden bir görünüm.....	37
Şekil 2.21: <i>Safranbolu'da Zaman</i> filminden bir görünüm.....	37
Şekil 2.22: <i>Komşu Komşu Huu</i> filminden bir görünüm.....	41
Şekil 2.23: <i>Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir</i> filminden bir görünüm.....	41

Şekil 2.24: <i>Davutpaşa'nın Külleri</i> filminden bir görünüm.....	42
Şekil 2.25: <i>İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek</i> filminden bir görünüm.....	42
Şekil 3.1: Suha Arın (en sağda) ve ailesinin 1953 yılında çekilmiş bir fotoğrafı.....	45
Şekil 3.2: Suha Arın ve dedesi Aziz Ülker (1952).	47
Şekil 3.3: Suha Arın'ın Kapital Film Laboratuvarları'nda projeksiyonist olarak çalıştığı yıllardan bir görüntü (1967).....	50
Şekil 3.4: Apollo 11'in aydan getirdiği taşları inceleyen "Ay muhabirleri" Suha Arın ve İlhan Kaya (1969).	52
Şekil 3.5: Suha Arın'ın, Howard Üniversitesi Stüdyoları'nda stüdyo şefliği yaptığı yıllardan bir görünüm (1966).....	53
Şekil 3.6: (Sol baştan) Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Suha Arın ve Nesli Çölgeçen, Arın Ailesi ile Ankara Kavaklıdere'deki evlerinde çekilen hatıra fotoğrafı (1976).....	58
Şekil 3.7: <i>Urartu'nun İki Mevsimi</i> filminin setinden bir görünüm.....	60
Şekil 3.8: <i>Urartu'nun İki Mevsimi</i> filminin setinden bir görünüm.....	60
Şekil 3.9: Suha Arın, Yalçın Yelence (en sol), Nesli Çölgeçen (sol orta) ve Kemal Sevimli'nin (en sağ) En İyi Belgesel Film Ödülü anısına çektikleri hatıra fotoğrafı (1977).....	62
Şekil 3.10: Suha Arın, Safranbolu, Karabük'te adının verildiği meydanın açılış töreninde (2001).....	63
Şekil 3.11: <i>Yörük Elif</i> filminin setinden bir görünüm (1978).....	64
Şekil 3.12: <i>Tahtacı Fatma</i> filminin setinden bir görünüm (1978).....	65
Şekil 3.13: <i>Dolmabahçe ve Atatürk</i> filminin setinden bir görünüm (1981).....	66
Şekil 3.14: <i>Kula'da Üç Gün</i> filminin setinden bir görünüm (1982)	67
Şekil 3.15: Suha Arın'ın, <i>Kula'da Üç Gün</i> filminin setinde öğrencileriyle çektiği hatıra fotoğrafı (1982).....	68
Şekil 3.16: Suha Arın'ın, <i>Kula'da Üç Gün</i> filmine uygulanan sansürden dolayı yeniden yayınlanmasını talep ettiği mektubundan bir bölüm.....	69
Şekil 3.17: Suha Arın'ın MTV Film'de çalışmalarını sürdürdüğü sırada çekilen bir görüntüsü (1986).....	70
Şekil 3.18: <i>Anadolu'da Konutun Öyküsü</i> dizisinin birinci bölümü olan <i>Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca</i> 'dan bir set görünümü (1986).....	73
Şekil 3.19: <i>Dünya Durdukça</i> filminin setinden bir görünüm (1987).....	73
Şekil 3.20: Prof. Dr. Suphi Saatçi ve Suha Arın'ın, MTV Film bünyesinde kurulan Mimar Sinan Araştırma Merkezi'nde çalıştıkları sırada çekilmiş bir görüntü (1989)	74

Şekil 3.21: Suha Arın'ın, Mimar Sinan'ın büstü ile çekildiği hatıra fotoğrafı (1990).	75
Şekil 3.22: Suha Arın, konuşmacı olarak katıldığı Kültür Mirasımızı Koruma Semineri'nde (1984)	75
Şekil 3.23: <i>Topkapı Sarayı</i> filminin setinden bir görünüm (1990).....	76
Şekil 3.24: <i>Kula'da Üç Gün</i> filmi için hazırlanan röportaj soruları.....	80
Şekil 3.25: Suha Arın, MTV Film'de gerçekleştirilen bir ekip toplantısında (1984) .	81
Şekil 3.26: <i>Kula'da Üç Gün</i> (1984) filminden bir görünüm.....	82
Şekil 3.27: <i>Safranbolu'da Zaman</i> (1976) filminin başında görülen saat kulesi manzarası	83
Şekil 3.28: <i>Safranbolu'da Zaman</i> (1976) filminin başında görülen saat kulesi manzarası.....	83
Şekil 3.29: Ferit Tüzün'ün <i>Midas'ın Dünyası</i> (1975) filmi için yaptığı beste.....	84
Şekil 3.30: Suha Arın'ın <i>Dünya Durdukça</i> filminin Selimiye Camii, Edirne'de gerçekleştirilen setinden bir görünüm (1987).....	85
Şekil 4.1: <i>Kameralı Adam</i> (1929) filminden bir kent görünümü.....	92
Şekil 4.2: <i>Paris Üzerine Etütler</i> (1928) filminden bir kent görünümü.....	92
Şekil 4.3: <i>Kedi</i> (2016) filminden bir kent görünümü.....	95
Şekil 4.4: <i>Ah Güzeli İstanbul</i> (2020) filminden bir kent görünümü	95
Şekil 4.5: <i>Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım</i> (1980) filminin ana karakteri Şerbetçi İbrahim Usta ve Kapalıçarşı görünümü.	97
Şekil 4.6: Suha Arın'ın <i>Kula'da Üç Gün</i> (1983) filminin mizansen kullanmayı tercih ettiği final sahnesinden bir görünüm.....	98
Şekil 4.7: Suha Arın'ın <i>Kula'da Üç Gün</i> (1983) filminin final sahnesinde görülen son öge olan eskitilmiş fotoğraf.....	98
Şekil 4.8: Suha Arın'ın <i>Kariye</i> (1984) filmine ait bir görüntü çizelgesi.....	99
Şekil 4.9: <i>Yörük Elif</i> (1978) filminin setinde şaryo yerine taşınırken.....	100
Şekil 4.10: <i>Kariye</i> (1984) filminin Suha Arın Arşivi'nde bulunan çekim öncesi çalışma dosyalarından biri olan Kariye Müzesi yapı planı.....	101
Şekil 4.11: <i>Kariye</i> (1984) filminin Suha Arın Arşivi'nde bulunan çekim öncesi çalışma dosyalarından biri olan Kariye Müzesi fresklerinde geçen sahnelerin dökümü ve güncel durumu.....	102
Şekil 4.12: <i>Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım</i> (1980) filminin giriş sekansında bulunan kamera hareketinin başlangıç ve bitiş noktaları.....	103
Şekil 4.13: <i>Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım</i> (1980) filminin giriş sekansında bulunan kamera hareketinin başlangıç ve bitiş noktaları.....	103
Şekil 4.14: <i>İstanbul'un Çağırdığı Su</i> (1977) filminden gölet görünümü.....	104

Şekil 4.15: İstanbul'un Çağırıldığı Su (1977) filminden Göksu Nehri görünümü	104
Şekil 4.16: <i>Camın Teri</i> (1985) filminin giriş sekansındaki kent görünümü.....	105
Şekil 4.17: <i>Camın Teri</i> (1985) filminden bir mahalle görünümü.....	105
Şekil 4.18: <i>Altın Kent İstanbul</i> (1996) filminin giriş sekansındaki madalyon.....	105
Şekil 4.19: <i>Altın Kent İstanbul</i> (1996) filminin giriş sekansındaki kent görünümü	105
Şekil 4.20: <i>Kariye</i> (1984) filminin giriş sekansındaki sokak görünümü.....	106
Şekil 4.21: <i>Kariye</i> (1984) filminin giriş sekansındaki mekân-mahalle ilişkisini ..betimleyen bir görünüm.....	106
Şekil 4.22: <i>Ayasofya</i> (1991) filminin giriş sekansından bir kent görünümü.....	107
Şekil 4.23: <i>Topkapı Sarayı</i> (1991) filminin giriş sekansındaki saray görünümü.....	107
Şekil 4.24: <i>Dolmabahçe ve Atatürk</i> (1981) filminden geniş açılı şaryo hareketi görüntüsü.....	107
Şekil 4.25: <i>Kariye</i> (1984) filminden geniş açılı şaryo hareketi görüntüsü.....	107
Şekil 4.26: <i>Tahtacı Fatma</i> (1979) filminin Suha Arın Arşivi'nde bulunan film seslendirme planı	108
Şekil 4.27: <i>Altın Kent İstanbul</i> (1996) filminin Suha Arın Arşivi'nde bulunan film akış planı.....	109
Şekil 4.28: <i>Dolmabahçe ve Atatürk</i> (1981) filmde turistlerin müzeyi gezdiği sahneden bir görünüm.....	110
Şekil 4.29: <i>İstanbul'un Çağırıldığı Su</i> (1977) filminin final sekansından kirlilikle boğuşan Haliç görünümü.....	111
Şekil 4.30: <i>İstanbul'un Çağırıldığı Su</i> (1977) filminin final sekansından bakımsız bir çeşme görünümü.....	111
Şekil 4.31: <i>Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım</i> (1980) filminin final sekansında şehrin kalabalığına karışan Şerbetçi İbrahim Usta.....	112
Şekil 4.32: <i>Kariye</i> (1984) filmde mekân içinde gezinti yapan turistlerin görünümü.....	113
Şekil 4.33: <i>Kariye</i> (1984) filminin final sekansında müzeden otobüs ile ayrılan turistlerin görünümü.....	113
Şekil 4.34: <i>Camın Teri</i> (1985) filminden sosyal aktivite sahnesi görüntüleri.....	114
Şekil 4.35: <i>Camın Teri</i> (1985) filminden sosyal aktivite sahnesi görüntüleri.....	114
Şekil 4.36: <i>Dünya Durdukça</i> (1988) filminden Selamiçeşme'ye adını veren çeşmenin görünümü.....	115
Şekil 4.37: <i>Dünya Durdukça</i> (1988) filmde zanaat uygulamaları görünümü.....	116
Şekil 4.38: <i>Dünya Durdukça</i> (1988) filmde zanaat uygulamaları görünümü.....	116

Şekil 4.39: <i>Dünya Durdukça</i> (1988) filminden Mağlova Su Kemerı görünümü.....	117
Şekil 4.40: <i>Altın Kent İstanbul</i> (1996) filminin çalışma notlarında bulunan, Suha Arın tarafından kaleme alınmış taslak akış şeması.....	118
Şekil 4.41: <i>Altın Kent İstanbul</i> (1996) filminde kullanılan sikke animasyonundan bir görünüm.....	119
Şekil 4.42: <i>Altın Kent İstanbul</i> (1996) filminin final sahnesindeki Kız Kulesi görünümü.....	120
Şekil 4.43: <i>Dolmabahçe ve Atatürk</i> (1981) filminin final sahnesindeki 09.05'i gösteren saat görünümü	120



Enstitüsü : **Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**
Anabilim Dalı : **İletişim Sanatları**
Programı : **İletişim Sanatları**
Tez Danışmanı : **Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Koçer**
Tez Türü ve Tarihi : **Yüksek lisans – Haziran 2021**

ÖZET

SUHA ARIN’IN İSTANBUL BELGESELLERİNDEKİ İSTANBUL

İMGELERİ

Sezer Ağgez

Sinema sanatı ortaya çıkmasından bugüne toplumların yaşam alanları olan kentlerle önemli bir bağ kurmuştur. Her çalışmada yeniden inşa edilen bu bağ, günümüze kadar gelen süreçte pek çok kez biçimsel reform geçirmiş ve taşıdığı anlamı yeniden üreten bir yapıya bürünmüştür. Dönemin koşullarına, ele alınan konuya ve belgesel sinemanın yapısal özelliklerine göre şekillen kent ögesi, filmlerde kimi zaman ana evren olarak karşımıza çıkarken kimi zamansa destekleyici bir unsur olarak konumlanmaktadır. Türkiye’nin belgesel sinemasında da her dönem farklı bir role bürünen bu kavram, Suha Arın Sineması için de başta kültür mirasını barındıran bir makro mekân olması sebebiyle pek çok açıdan kıymetli bir noktada yerini almıştır.

Bu çalışmada Türkiye’nin belgesel sinema tarihinin en önemli figürlerinden biri olan Suha Arın’ın İstanbul temalı filmleri incelenmiş ve Arın’ın söz konusu filmlerinde İstanbul’a dair imgeleştirme biçimleri ele alınmıştır. Suha Arın’ın ilgili filmlerinde tercih ettiği imgeleme yöntemleri, her filmde görülen ve çalışmaya özgü olan özelliklerine göre kategorize edilmiştir. Elde edilen bulgulardan hareketle Suha Arın’ın İstanbul temasını işleme sürecindeki tercihleri görsel ve işitsel açıdan analiz edilerek imge üretimi konusunda yarattığı üslubu tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Suha Arın, İstanbul, Belgesel Sinema, Belgesel Sinemada Kent, Belgesel Sinemada İstanbul

University : **İstanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Graduate Studies**
Department : **Communication Arts**
Programme : **Communication Arts**
Supervisor : **Asst. Prof. Zeynep Koçer**
Degree Awarded and Date : **MA – June 2021**

ABSTRACT

ISTANBUL IMAGES IN SUHA ARIN'S ISTANBUL DOCUMENTARIES

Sezer Ağgez

Since its emergence, the art of cinema has established a significant bond with cities, which are the living environments of societies. This bond, which is rebuilt in every work, has undergone formal reforms many times in the process until today and has attained a structure that recreates the meaning it bears. The urban element, whose position is shaped according to the conditions of the period, the subject discussed and the structural features of documentary cinema, sometimes appears as the main cinematic universe in films, and sometimes as a supporting element. Having undertaken different roles in Turkey's documentary cinema in every period, this concept has also taken its place at a valuable point in many aspects for Suha Arın Cinema, particularly because it is a macro place harboring cultural heritage.

In this thesis, the Istanbul-themed films of Suha Arın, one of the most important figures in the history of documentary cinema in Turkey, were examined and the imagery styles of Istanbul in these films of Arın were discussed. The imagery methods preferred by Suha Arın in his related films have been categorized according to the features seen in each film and specific to the movie. Based on the data, Suha Arın's preferences in the process of processing the Istanbul theme were analyzed visually and audibly, and his style on image production was discussed.

Keywords: Suha Arın, İstanbul, Documentary, The City in the Documentary Cinema, İstanbul in the Turkish Documentary

1. GİRİŞ

Her toplumun yaşam tarzını belirleyen kendine has özellikleri bulunmaktadır. Zamana ve mekâna göre değişen bu özelliklerin, bir arada yaşaması gereken insanların hayatını kolaylaştırması açısından devamlı kendini yenilemesi gerekmektedir. İnsanlık tarihinin en başından beri var olan bu döngü, “bellek” ve “gelenek” gibi kavramlar için önemli bir yerde durmaktadır. Bir olayın toplumsal bellekte yer etmesi için o grup, toplum ya da cemaatin tüm üyelerinin olayı yaşamış olması gerekmez. Bu nedenle çoğu zaman söz konusu olgunun nesilden nesle aktarılması da bellek için yeterlidir (Susam, 2015:91).

Tam da bu noktada toplumsal belleğin en önemli koruyucularından biri olarak sayılabilecek belgesel sinemayı hatırlamak yerinde olacaktır. Toplumun yıllar içinde yarattığı kültürel katmanlardan beslenmesi ve gerçeklikle olan ilişkisi sebebiyle belgesel sinema, kuşakları birbirine bağlayan önemli bir araç konumuna gelmiştir. Bu şartlar altında belgesel sinema yönetmenleri de İsmet Arasan’ın tabiri ile *kültür işçisi* rolünü üstlenmişlerdir (İsmet Arasan, kişisel görüşme, 17 Ağustos 2020).

1.1. Çalışmanın Amacı

Suha Arın, Türkiye’nin kültür mirasına yakın ilgi duyan ve filmleriyle bu mirasın yaşatılmasına katkı sunan önemli bir belgesel film yönetmenidir. Yönettiği altmıştan fazla belgesel film çalışmasında Türkiye’nin, özellikle Anadolu’nun sahip olduğu kültür varlıklarını ve bunların toplumla ilişkisini gözler önüne sermiştir.

Bu çalışmada Arın’ın İstanbul temalı filmleri görsel ve işitsel açıdan incelenecektir. Söz konusu incelemenin ardından Suha Arın’ın İstanbul’u imgelemek için başvurduğu yöntemler, genel filmografisindeki ortaklıklar ve filme özgü ayrışmalar ekseninde belirlenecek ve elde edilen bulgular sonuç bölümünde tartışılacaktır. Çalışmanın

sonunda Arın'ın İstanbul'a yaklaşımını belirleyerek bu yaklaşımın İstanbul temalı filmlerindeki etkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Belgesel Sinema Çalışmaları* adlı ikinci bölümünde, Türkiye'nin belgesel sinema tarihi başlangıcından bugününe ele alınacaktır. Söz konusu bölümde öncelikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde dünya sahnesine çıkmış sinema sanatının, imparatorluk içindeki yeri ve gelişimi tartışılacaktır. Sinemanın çeşitli kavramlara ve türlere bölünmeye başlamasıyla ortaya çıkan belgesel sinema kavramı ve Türkiye'de gösterdiği gelişim, erken Cumhuriyet döneminin toplumsal şartları da gözetilerek incelenecektir. İlaveten 1950'li yıllarla birlikte ortaya çıkan kurumsal hareketler ve bunların belgesel sinemaya olan katkısı, ilgili dönemde çekilmiş filmler üzerinden tartışılacaktır. Son olarak 1980'li yıllardan günümüze kadar olan süreçte teknolojinin etkisiyle değişen iletişim kanalları ve sinema ekipmanlarının belgesel sinemaya olan etkisi incelenecek ve günümüzde sahip olduğu biçim ele alınacaktır.

Bir Portre: Suha Arın adlı üçüncü bölümde Suha Arın'ın hayatı derinlemesine ele alınarak yaşamı boyunca sinema sanatıyla olan ilişkisi incelenecektir. Kariyerindeki önemli gelişmelerden yola çıkarak dönemlendirilen bu bölümde Arın'ın hayatının yanı sıra İstanbul temalı olan filmleri dışında tamamladığı diğer çalışmalar ele alınacaktır. Arın'ın hayatı ve filmleri ele alındıktan sonra belgesel sinema anlayışı, Türkiye'nin belgesel sinema tarihindeki yeri ve Suha Arın Ekolü kavramı tartışılarak bölüm tamamlanacaktır.

Suha Arın'ın İstanbul Belgesellerindeki İstanbul İmgeleri adlı dördüncü bölümde kent, kentsel imge ve sinemada kent gibi kavramlar, İstanbul'un bir özne olarak belgesel sinemadaki yeri üzerinden tartışılacaktır. Bu kavramlarının ele alınmasının ardından Suha Arın'ın İstanbul'u konu alan filmlerindeki İstanbul imgeleri ortaya çıkarılacaktır. Belirlenen imgeler, sonuç bölümünde tartışılarak söz konusu filmlerde yönetmenin İstanbul'a olan yaklaşımı değerlendirilecektir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada kaynakların önemli bir kısmını süreli yayınlar ve kişisel görüşmeler oluşturmaktadır. Suha Arın'ın öğrencileri, çalışma arkadaşları, ailesi ve Suha Arın Sineması konusunda araştırmalar yapan akademisyenler ile yapılan görüşmeler derinlemesine mülakat yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. 1970'lerden günümüze kadar gelen süreçte yayınlanan süreli yayınlar araştırılmış, Suha Arın ve filmleri hakkında yapılan tüm haberler kayıt altına alınmıştır. Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'nin belgesel sinema tarihi, sinemada anlam ve anlatım, kent ve sinemada kent gibi çalışmanın muhtelif bölümlerinde tartışılacak kavramlar hakkında derlenmiş çalışmalar da tespit edilerek kaynak olarak belirlenmiştir. Son olarak, çalışmada kullanılmak üzere Suha Arın'ın film şirketi olan MTV Film Anonim Şirketi'nin kurumsal arşivinden elde edilen ve Arın'ın sinema becerilerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçlerinde ne gibi yöntemler benimsediği konusunda ipuçları sağlayan hususi evrakları da kaynaklar arasına dâhil edilmiştir. Araştırmanın sonunda elde edilen tüm veriler derlenerek Suha Arın Sineması'nın özellikleri ortaya koyulmuş ve bu özellikler içerik çözümlemesi metodu kullanılarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın evrenini oluşturan *İstanbul'un Çağırıldığı Su* (1977), *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1984), *Camın Teri* (1985), 6 bölümlük *Dünya Durdukça* (1988), *Mimar Sinan'ın Anıları* (1988), 7 bölümlük *Topkapı Sarayı* (1991), *Ayasofya* (1991) ve *Altın Kent İstanbul* (1996) adlı belgesel filmler incelenerek görsel analizi yapılmıştır. Analizin yanı sıra derinlemesine mülakatlar ve Arın'ın kendi arşivinden elde edilen bulgularla birlikte filmlerin görsel şeması ortaya koyulmuştur. Filmlerdeki işitsel unsurlar da ayrıca derlenmiş ve işitsel kaynaklardan elde edilen veriler açıklanarak Arın'ın yaratmak istediği imge ekseninde değerlendirilmiştir. Arın'ın imgeleme biçimleri sonuç bölümünde değerlendirilmiş ve sınıflandırılarak ortaya koyulmuştur.

2. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE BELGESEL SİNEMA ÇALIŞMALARI

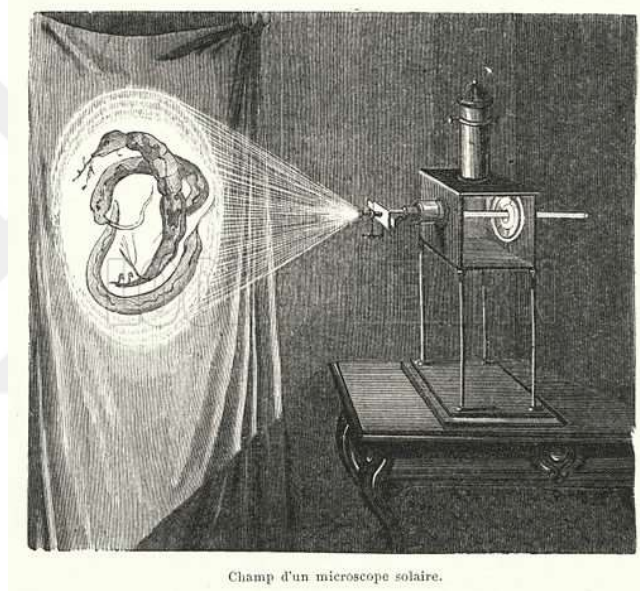
19. yüzyılda Osmanlı'nın Batılılaşma hareketi içinde olduğu bilinmektedir. Devlet yönetimindeki Avrupalı yenilikler, günlük yaşam tarzı, kentleşme gibi pek çok alanda varlık gösteren bu hareket, toplumun eğlence anlayışı için de yeni alternatifleri beraberinde getirmiştir. Çok kültürlü Osmanlı toplumunda görülen bu değişiklikler, halkın gelenekselleşmiş yaşam tarzını önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra, toplum için yeni sayılabilecek bazı eğlence türleri hızla yaygınlaşmıştır. Geçmiş III. Ahmed dönemine ve elçiliklerde sergilenen temsillere dayanan, ancak sergileyenlerin profesyonel oyuncu olmadığı ve sadece hanedana özgü olan tiyatro, 1847 yılında Beyoğlu'nda bulunan Hristaki Çarşısı¹ içinde halka açık temsil vermeye başlamıştır. Naum Tiyatrosu adıyla ünlenen bu mekânda Avrupa'dan gelen opera toplulukları gösteriler yapmaktaydı. Bu gösterilere sadece gayrimüslimler değil, Müslümanlar da oldukça ilgi göstermekteydi (Sevengil, 2014:238).

İmparatorluğun her alanında yaşanan bu değişim, halkın eğlence anlayışını ve buna bağlı olarak toplanma merkezlerini de değiştirmeye başlamıştır. Yeniçeri ocağının lağvedilip Anadolu'ya sürülmesiyle uzun yıllar boyunca toplumda önemli bir yeri olan kahvehaneler, hamamlar, meyhaneler, mesirelik alanlar gibi geleneksel mekânlar önemini yitirmekteyken Batı tarzı kafe, pastane, lokanta, tiyatro binası, kulüp gibi yeni mekân tipleri popülerleşmekteydi. Osmanlı'nın eğlence alanlarının da bu akımla, Kağıthane, Göksu Çayırı, Direklerarası, Çamlıca gibi semtlerden koparak, gayrimüslim topluluğun yoğunlukla yaşadığı Beyoğlu ve çevresinde açılan yeni mekânlarda toplandığı ve merkezileştiği görülmektedir (Özdemir, 2007:18).

Beyoğlu'nda görülmeye başlayan bu yeni eğlence türleri arasında, daha önce benzeri görülmemiş "hareketli görüntü" şovları da bulunmaktaydı. 19. yüzyılın ortalarında

¹ Çiçek Pasajı.

“hareketli görüntü” henüz “sinema” olarak ün kazanmamıştı. 1843’te Galatasaray’a yerleşmiş olan bir sirkte *Microscope Solaire*², *Le Grand Diorama*³ gibi gösteri şovları, 1855’te Naum Tiyatrosu’nda *Microscope Solaire*⁴ gösterileri yapılmaktaydı. Bu gibi şovlar görselliğiyle ön plana çıktığından, görüntüleme tekniklerinin temelleri olarak anmak yanlış olmayacaktır. 19. yüzyılın sonlarında ise Fransız Doumier, biçimsel ve işlevsel olarak Sinematograf’a daha yakın konumlandırılabilen *Lanterne Magique*⁵ adlı mekanizma aracılığıyla çeşitli belgesel ve fantastik öğeleri barındıran şovlar yaparak, bir diğer Fransız Louis Thierry ise içinde Türkiye çeşmeleri görüntüsü de bulunan 20 tablolu *Diorama* gösterisi ile seyirci karşısına çıkmıştı (Scognamillo, 2008:3).



Şekil 2.1. Microscope Solaire

² Çok küçük nesnelerin büyütülmüş görüntülerini, güneş ışığını kullanarak *Magic Lantern* tekniğiyle bir zemine yansıtmayı sağlayan görüntüleme (*projeksiyon*) cihazı.

Kaynak: http://www.antique-microscopes.com/photos/Secretan_solar_microscope.htm

³ Tarihi bir anı, bir durumu, ya da doğal yaşamdan bir sahneyi gerçekçi bir görünümle betimleyen üç boyutlu bir modelleme örneğidir.

Kaynak: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s/%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/diorama>

⁴ Geniş perspektifli ve yüksek detaylara sahip bir görüntünün bölgesel aydınlatma ile gerçekçiliği artırılarak bakaç ile izlenebilecek bir kutu içinde sergilenmesiyle oluşan gösteri cihazı.

Kaynak: <https://www.diegoverger.com/blog/2017/girona-film-museum-photos>

⁵ Önceleri elle boyanmış çerçeveleri, 18. yüzyılın sonlarına doğru ise Litografi ya da diğer fotoğraflama teknikleriyle üretilmiş görüntüyü, bir ışık kaynağı aracılığıyla düz yüzeye yansıtan, İngilizce *Magic Lantern* olarak bilinen bir çeşit görüntüleme (*projeksiyon*) cihazı.

Kaynak: <https://www.vam.ac.uk/moc/collections/magic-lantern/>

Söz konusu bölümde Türkiye'nin belgesel sinema tarihi, Hakan Aytekin'in 2017 yılında tamamladığı *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* adlı eserinde bölümlendirdiği üzere *Propaganda Dönemi (1895-1956)*, *Kültürel Hümanizma Dönemi (1956-1990)* ve *Çokkültürlülük Dönemi (1990 Sonrası)* şeklinde başlıklandırılarak, dönemi inceleyen diğer kaynaklar ve arşiv belgelerinin de desteğiyle ele alınacaktır. Bilgin Adalı'nın 1986 tarihli *Belgesel Sinema* ve Füsün Balkaya'nın 1993 tarihli *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları* adlı eserlerin ardından Aytekin tarafından yeniden ele alınan Türkiye'nin belgesel sinema tarihi, gerek en güncel kaynak ve sınıflandırma çalışması olması gerekse adı geçen bu iki kaynağın verilerinin de Aytekin tarafından günümüzün akademik çalışmaları ışığında yorumlanması sebebiyle söz konusu bölümlendirme tercih edilmiştir.

2.1. Sinema, Belgesel Sinema Gibi Kavramların Doğuşu ve Propaganda Dönemi (1895-1956)

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde artık hareketli görüntünün, “sinema” olarak adlandırılan bir disiplin haline dönüştüğü görülmektedir. Sinemanın tarih yazımında sıkça adı geçen sinema cihazlarının yanı sıra, geçmişte birçok mucit hareketli görüntünün büyümesine kapılmış ve bazı buluşlar ortaya çıkarmışlardır. 17. yüzyılda görüntü bir yüzeye yansıtılmaya başlanmış, 19. yüzyılda ilk fotoğraf teknikleri ortaya çıkmış, 1833 yılında Belçikalı Joseph Plateau, Peter Mark Roget'in *Hareketli Nesneler Açısından Görüntünün Sürekliliği* kuramından yola çıkarak *Phenakistoscope*'u icat etmiştir. 19. yüzyılın sinema açısından en önemli buluşu ise California Valisi Leland Stanford'un girdiği bir iddia üzerine İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge'den yardım istemesi vesilesiyle ortaya çıkmıştır. Vali Stanford, koşmakta olan bir atın ayaklarının tümünün yerden kesilip kesilmediğini öğrenmek için Eadweard Muybridge'den yardım ister. Muybridge ise bu istek üzerine mühendis John D. Isaacs ile bir sistem tasarlar. Muybridge ve Isaacs, tasarladıkları görüntü sistemiyle belirli bir düzen içinde çektiği fotoğrafları peş peşe dizer ve izletir. Muybridge'in bu izletme yöntemiyle hareket kazandırdığı görüntü iddianın sonuçlanmasına yardımcı olur (Özuyar, 2017:14).



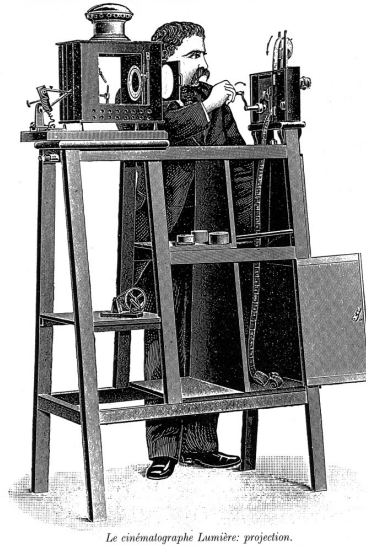
Şekil 2.2. Phenakistoscope

Muybridge'in hareketli görüntüyü günümüzün görüntüleme tekniğine oldukça yakınlattığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1895'ten önce ortaya çıkan son önemli buluş ise Edison'un 1891'de icat ettiği *Kinetoskop* olmuştur. Edison'un bu icadı, işlevsel olarak *Sinematograf* ile benzerlik gösterse de görüntüyü perdeye yansıtma imkânı tanımayan, bakaç aracılığıyla bir kişinin izleyebildiği bir cihaz olarak ortaya çıkmıştır (Özuyar, 2017:16). Bu gibi ardı arkası kesilmeyen hareketli görüntü temelli çeşitli deneysel icatlar, prototipler ve çalışmaların yapıldığı sırada, 28 Aralık 1895 günü *Sinematograf* isimli icatlarıyla Lumière Kardeşler tarih sahnesine çıkmış ve tüm bu örnekler içinde sinema tarihinin başlangıcı olacak adımı atan mucitler olmayı başarmışlardır.



Şekil 2.3. Lumière Kardeşler

Lumière Kardeşler'in bu icadı, önce Avrupa'da, ardından küresel düzeyde hızlı bir yayılım sürecine girmiş ve kendisiyle biçimsel olarak benzerlikler gösteren Edison'un cihazına kıyasla kitlesel bir eğlence aracı olmayı başarabilmesi sebebiyle özellikle Avrupa'da talep edilen bir eğlence aracı haline gelmiştir. Bu zaman diliminde Osmanlı İmparatorluğu coğrafyasından da yeni ve bir o kadar hızlı popülerleşen *Sinematograf*'a ilişkin bazı talepler olduğu görülmektedir. Behzat Üsdiken'den aktaran Giovanni Scognamillo'ya göre Sinematograf'in temini konusundaki ticari taleplerden önce Diradour adında bir Fransız, Lumière Kardeşler ile ilk temas eden Osmanlı İmparatorluğu vatandaşı olarak kayıtlarda yerini almıştır.



Şekil 2.4. Lumière Kardeşler'in icat ettiği Sinematograf makinesi

Diradour, ilk gösterim tarihi olan 28 Aralık 1895'ten yaklaşık 3 ay önce 30 Eylül 1895'te Lumière Kardeşler'e bir mektup yazar. Diradour mektupta Türkiye'de bir dergide yayınlanan "*Cinematographe*" adlı makalesinden bahseder. Louis Lumière ise bu mektuba kendisine teşekkür ederek cevap verir. Mektuplaşmalar sürerken ikinci mektubuna verdiği yanıtta August Lumière ise Diradour'a *Türkiye'ye Cinematographe'i tanıtan adam* olarak hitap eder. Söz konusu bilgiler incelendiğinde Diradour'un Osmanlı coğrafyasından kendilerine ulaşan ilk kişi olduğu yönünde bir anlam çıkarılabilir ancak sinemayı ilk kez kimin getirdiği net olarak belirlenmiş değildir. (Scognamillo, 2008:4).

Dünyada ilk gösterimin yapıldığı 28 Aralık 1895'ten birkaç ay sonra, Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu coğrafyasında da *Sinematograf*'a ticari ilgi duyulmaya başladığı görülmektedir. Bu anlamda ilk girişimde bulunan kişi ise Sirkeci Garı No:1'de fotoğrafçılık yapan Theodore Vafiadis'tir. Vafiadis'in satın alma talebi ise Lumière Kardeşler'de bu cihazdan sadece bir adet bulunmasından dolayı gerçekleşmemiştir (Evren, 1995:19).

Lumière Kardeşler bir yandan kamera üretmeye başlarken, diğer yandan eğittikleri kamera operatörlerini dünyanın pek çok bölgesine göndermekteydi. Gönderilen kameramanlar, film gösterimleri organize etmelerinin yanı sıra gittikleri şehir ve bölgelerde yeni filmler çekerek envanterlerinin genişlemesine de katkı sağlamışlardır (1995:21).

Arşiv belgeleri incelendiğinde Sinematograf'ın Osmanlı coğrafyasına girişinin, ilk gösterimden yaklaşık 9 ay sonra, 20 Eylül 1896'da Fransa vatandaşı Mösyö Jamin tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Kayıtlara göre Mösyö Jamin, Sinematograf cihazında kullanmak üzere iki adet elektrik lambasını gümrükten geçirmek için izin istemiştir (Ünal, 2015:341). Sinematograf'ın Osmanlı'nın çeşitli devlet kurumları arasında incelenmesi, sadrazama sunulması ve Fransa Büyükelçiliği'nin uzayan bürokrasi için devreye girmesiyle sonuçlanan sürecin sonunda Mösyö Jamin, lambaları geçirmek için gereken izni almayı başarmıştır. Mösyö Jamin'in bu isteğinin ve büyükelçiliğin devreye girmesinin arkasında, Lumière Kardeşler'in operatörlerinden biri olan Alexandre Promio bulunmaktadır. Promio'nun gümrük engelini aşma konusunda yaşadığı zorluklar sonucunda kurduğu bu plan, söz konusu ekipmanın gümrükten geçmesini sağlamıştır. Lumière Kardeşler tarafından İstanbul ve çevre bölgeler için görevlendirilen kameraman Promio'nun kamerasını ülkeye sokarken yaşadığı ilginç olaylar, Burçak Evren'in *Sigmund Weinberg* adlı kitabında şu şekilde aktarılmaktadır:

Türkiye'ye yaptığım geziye gelince, bu konuda, kameramı çok büyük güçlüklerle bu ülkeye sokabildiğimden başka anlatacak bir şey yok. Bu sıralarda Abdülhamit Türkiye'sinde manivelası olan her aygıt⁶ şüpheli bir eşya sayılıyordu. Türkiye'ye serbestçe girebilmek için Fransız

⁶ Manivela, bir ucunun bağlı bulunduğu bir nokta çevresinde dönen kol anlamına gelmektedir (TDK). İlgili dönemde elektrikli cihazların çalışmaya başlaması için tetikleyici kullanılmaktaydı. Elektrik II. Abdülhamid için güvenlik açığı yaratan bir icat olduğundan bu gibi cihazların gümrükten geçmesi dönem dönem bir sorun haline gelmiştir (Damalıbağ, 2020:159). Bu açıdan bakıldığında Promio'nun "manivelası olan her aygıt" diyerek sınıflandırdığı ekipmanların elektrikli cihazlar olduğu söylenebilir.

Büyükelçisi'ni işe karıştırmak, sonra da birkaç memurun avucuna sanki yanlışlıkla konmuş birkaç kuruşu geri almayı unutmak gerekti. Böylelikle, İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve başka yerlerde çalışabildim (Evren, 1995:21).

1896 – 1899 yılları arasında Promio gibi birçok operatör İstanbul dâhil Osmanlı'nın önemli vilayetlerinde birtakım çekimler gerçekleştirmiştir. Yapılan bu çekimler ise 1897'de Lumière'lerin kataloğunda yer almıştır (1995:22).

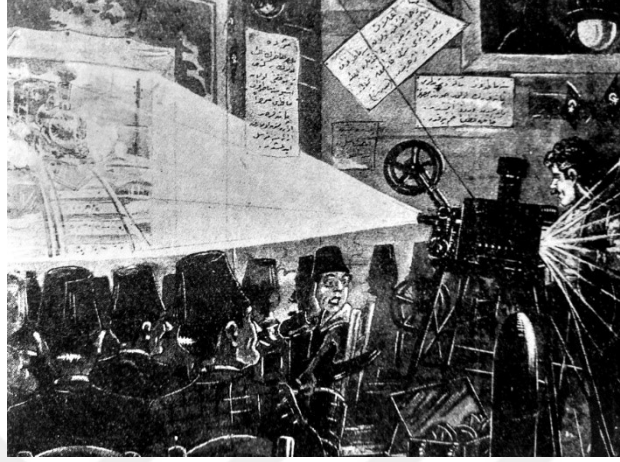
Osmanlı sınırları içinde gerçekleştirilen ilk gösterim ise Yıldız Sarayı'nda Fransız Bertrand Bareilles tarafından 1896 yılında yapılmıştır (Gökmen, 1989:13). II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu anılarında sarayda gerçekleştirilen gösterimlerden şöyle bahseder:

(...) Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi. (Osmanoğlu, 2013:76).

II. Abdülhamid'in Batı sanatına olan merakı ve ilgisi elçiler arasında da bilindiğinden, İstanbul'a herhangi bir trup⁷ geldiğinde derhal padişaha haber verilmekte ve tavsiye edilmekteydi. Ayrıca bu dönemde pek çok sanatçıya II. Abdülhamid tarafından nişan takdim edilmiştir (Osmanoğlu, 2013:76). Nişan alan sanatçılardan biri de, kendi icadı olan Sinematograf'ı saraya arz eden Victor Continsouza olacaktır. Continsouza söz konusu arzından dolayı II. Abdülhamid tarafından sanayi-i nefise nişanı ve 200 şilin ile ödüllendirilmiştir (Ünal, 2015:343). Sinematograf'a ek olarak 19. yüzyılın sonlarında sarayda Batı kökenli tiyatro, opera, bale, resim, piyano resitali gibi pek çok disiplinden icralar gerçekleştiği bilinmektedir. Sinema sanatı da yaygınlaşma sürecinde Osmanlı coğrafyasına ve saraya oldukça hızlı giriş yapmış ve padişah II. Abdülhamid tarafından benimsenmiştir. Ancak bir diğer yandan II. Abdülhamid'in elektriğe gösterdiği temkinli yaklaşımın sinemanın yayılımını yavaşlattığı yönünde görüşler de mevcuttur. İlgili araştırmalardan çıkan sonuç, Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın kamusal alanda yaygınlaşma sürecini yavaşlattığı yönündedir. Sarayda yapılan gösterimi takiben kamusal alanda bilinen ilk gösteri, 12 Aralık 1896 tarihli Stamboul Gazetesi'nde yayınlanan habere göre 11 Aralık 1896'da Beyoğlu'nda

⁷ Bir tiyatronun oyuncularından oluşan tiyatro topluluğu. Dilimize Fransızca kökenli “*Troupe*” kelimesinden evrilerek geçmiştir. Kaynak: <https://sozluk.gov.tr/>

bulunan Sponeck Birahanesi'nde gerçekleşmiştir (Thomen, 2016:158). Gösterimi iyi eğitim almış bir ressam olan Jean Gabriel Henri Delavallée gerçekleştirmiştir (Erdoğan, 2017:75). Takiben bu dönemde Pera çevresinde birçok gösterim yapılmış, böylelikle Sinematograf, halk arasında bilinirliğini arttırmaya başlamıştır.



Şekil 2.5. Ressam Salih Erimez'in Sponeck Birahanesi'ndeki ilk film gösterimini betimleyen resmi

Delavallée'nin sinemanın yaygınlaşmasında attığı en önemli adımlardan biri, sinemayı gayrimüslim topluluğun yaşadığı Pera'dan, Müslüman yoğunluklu bir bölge olan Şehzadebaşı'na taşınmasıdır. Şubat ayının ilk haftası başlayan Ramazan ayı ile birlikte Henri, gösterimleri Sponeck Birahanesi'nden Şehzadebaşı'nda bulunan Fevziye Kıraathanesi'ne taşır. Gösterimler Ramazan ayından sonra Odeon Tiyatrosu'nda devam eder. Halkın gösterdiği yoğun ilgi sebebiyle Ramazan ayından sonra söz konusu döneme kadar Beyoğlu ve çevresinde yapılan gösterimler, Beyazıt, Sultanahmet, Kadıköy ve Bakırköy gibi semtlere de yayılır (Özuyar, 2017:22).

1900'lü yıllara gelindiğinde artık sinema daha uzun ve kapsamlı film gösterimleriyle, İstanbul'daki temaşa hayatının önemli bir parçası olmaya başlamıştır (Thomel, 2016:157). Osmanlı İmparatorluğu da bu sırada sinemaya daha fazla yaklaşmış durumdaydı. Delavallée gibi bir girişimci olan ve Pera'da birçok gösterim yapan Sigmund Weinberg de bu dönemde sinemanın toplum ve devlet nezdinde bilinirliğinin artmasında önemli bir karakterdir. Weinberg, önce Yüksekalkadım'da, ardından Grand Rue de Pera⁸ 467 numarada fotoğrafçılık malzemeleri satan Romanya uyruklu bir Polonya yahudisidir (Evren, 1995:27). Weinberg, başta Lumière Kardeşler olmak

⁸ Cadde- i Kebir, Cumhuriyet döneminde değişen adıyla İstiklal Caddesi.

üzere Avrupa'daki birçok fotoğraf makinesi ve fotoğraf malzemesi üreten firmanın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki temsilciliğini yapmaktaydı. Sinematograf'ın tüm hakları 1907 yılında Pathé tarafından satın alındığında Weinberg, Pathé'nin de temsilciliğini almakta gecikmemiştir. Ticari zekâsıyla bilinen Weinberg'in takip eden süreçteki girişimlerinden biri de rakiplerinin başvurmadığı bir yolu deneyerek sarayla iletişim kurmak olacaktır (Özuyar, 2007:34). Weinberg, 23 Ekim 1899 tarihinde padişaha iki adet sinematograf kataloğu göndererek Osmanlı ordusunun modernliğini gösterir bir şekilde ordunun çeşitli sınırlarının sinema görüntülerini ücretsiz çekmek için izin talep eder (Ünal, 2015:345). Ancak bu talebe cevap verilip verilmediğine dair kayıtlarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Osmanlı Devleti, Mösyö Jamin'in sinematograf için gümrükten lamba geçirme talebine istinaden yapılan tetkikler sebebiyle ilk bilgileri edinmiştir. Yayılım sürecinde ise özellikle gümrük noktasında artan talep sebebiyle sinematografa dair bilgi toplamaya devam edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu süreçte Berlin Sefareti'nden 12 Nisan 1902 tarihinde gelen bir cevap mektubu, sarayın, özellikle II. Abdülhamid'in sinematografın geldiği nokta ve eğlence dışında başka kullanım alanları olup olmadığı konusunda birtakım fikirleri olduğu yönünde yorumlanacak niteliktedir. Berlin Sefareti'nden gelen cevap yazısı, II. Abdülhamid'in Almanya'dan bazı filmler istediğini, ancak bunların bulunamadığını ifade etmektedir. Söz konusu yazıdan Almanya ve Avusturya imparatorlarının görüntüleri ile Almanya ordu ve donanmasına ait filmlerin talep edildiği anlaşılmaktadır (Ünal, 2015:347).

29 Mart 1903 tarihinde sinemacılıkla ilgilenen İbrahim ve Ahmet Efendi *Osmanlı Ülkesi'nde Sinema Gösterim Şartları* adında bir şartnameyi hazırlayıp sunarlar. 26 maddelik bu şartname, yayınlanmış arşiv kayıtlarına göre Osmanlı tebaasında gösterim yapmak isteyen kişilerin uyması gereken kuralları düzenleyen ilk şartnamedir (2015:351). Söz konusu şartnamede Sinematograf imtiyazı alan kişilerin bir defaya mahsus 10.000 lira ödemesi, yıllık gelirinden giderler çıkarılarak kalan meblağın %10'unu devletin belirleyeceği bir hayır kurumuna bağışlaması, hâlihazırda ödenen vergilerin yanı sıra herhangi bir yerde kurdukları çadır için de bölgenin belediyesine bu faaliyetin vergisini ödemesi, askerlerin, öğrencilerin ve öğretmenlerin Sinematograf gösteriminden indirimli yararlanması gibi ekonomik düzenlemeler bulunmaktaydı. Ayrıca şirketler ihtiyaç duydukları malzemelerin temini konusunda

gümrük vergisi ödemeyecek, ülke içinde çektikleri görüntüleri satma konusunda yetkili sayılacak ve söz konusu sözleşmeden önce yapılan satışlar hariç yeni görüntüler almaktan men edileceklerdi. Sinematografin devlet kontrolünde kullanılabilmesi ve gösterimlerden fayda sağlaması amacıyla ülkenin kalkındığını ve geliştiğini gösteren, bir anlamda padişahın tebaasına lütuflarını konu alan filmler yapılması, devlet tarafından inşa edilen eserlerin görüntülerinin çekilmesi, padişahın arzu etmesi durumunda terörizm, savaş ya da askeri manevra gibi olayların namuslu ve tarafsız şekilde çekilerek padişaha arz edilmesi ve onun onayladığı görüntülerin toplumla paylaşılması, gösterim yapılan yerlerde mimari estetiği korumaya dikkat edilmesi, tüm gösterimlerden önce izin alınması, yabancı ülkelere ait filmlerin genel gösterimin en fazla yarısını oluşturabileceği, kurulacak şirketin adının *Osmanlı Sinematograf ve Lantermajik ve Menâzır-ı Muhtelif İrâesi Şirketi* olarak İstanbul merkezli kurulması gibi maddeler de eklenmişti. Sinematograf şirketlerinin topluma karşı sorumlulukları askeri talim, avcılık, keşif ve emniyet ile ilgili konularda filmler çekip askerlere haftada bir izletilmesi, tarım ve hayvancılık konusunda görüntüler hazırlanıp köylülere izletilerek söz konusu mesleklerde bilgilerinin artırılması, sağlık, terbiye ve aile hayatını konu alan filmler ile toplum ahlâkına katkı sağlaması, Sinematograf kullanılmayan bölgelerde geçmişte kullanılan diğer görüntüleme cihazlarının kullanılabilmesi, imtiyaz sahiplerinin işe alımlarda Osmanlı tebaasına öncelik vermesi, istihdam edilen herkesin fes takarak ahaliyle sadece Türkçe konuşması, kurulan şirketlerin yazışmalarını Türkçe sürdürmesi gibi maddelerle koruma altına alınmaktaydı. Ayrıca bu şartname ile şehirlerde sinema salonlarının kurulması, köylerde ise çadırlar kurularak gösterimler yapılması da kararlaştırılmıştır. Sinema gösterimini düzenleyen bu şartnameyi imzalayan kişi buna göre 35 sene boyunca bu haklara sahip olacaktı ve 35 senenin sonunda hükümet imtiyazı tekrar verme yetkisine sahipti. İmtiyaz verilmediği takdirde ise kurulan şirketin tüm ekipmanı devlete ait olacaktı (2015:353). Birçok kaynakta bu şartnamenin ilk olduğunun yanı sıra uygulandığı ve II. Meşrutiyet'in ardından yürürlüğe giren Kanun-i Esasi ile birlikte kaldırıldığı yönünde görüş belirtilmişse de Osmanlı Arşivleri'nin yayınlanmış bölümüne göre söz konusu şartname "taslak" olarak geçer ve uygulandığına dair bir kanıt bulunmamaktadır.

Sinematograf 20. yüzyılın başında hemen her Avrupa şehrinde olduğu gibi İstanbul'da da varlık göstermekteydi. Bir diğer yandan aynı tarihte İstanbul dışında bazı Balkan vilayetlerinde de birtakım çalışmalar yapılmıştır. Makedonya'nın bugün Yunanistan sınırları içinde bulunan Avdella köyünde doğan Yanaki (1878 – 1954) ve Minton (1880 – 1964) Manaki Kardeşler'in 1905 – 1907 yılları arasında bazı bölgelerde çeşitli filmler çektikleri bilinmektedir. Manaki Kardeşler, *Padişah V. Mehmed Reşad'ın Selanik ve Manastır Ziyareti*, *Romanya Heyeti Makedonya'da*, *Karakaçan Göçebeleri*, *Prens Aleksandar Karagorgevik Manastır Ziyaretinde*, *Grevena Metropolitik Emiliyanos'un Cenaze Töreni* ve *Epifani Bayramı* gibi filmlerinin yanı sıra aynı dönemde köy ve şehir düğünlerini, halk gelenek ve göreneklerini, ritüellerini ve çeşitli politik konuları ele alan filmler de kayda almışlardır (Stardelov, 2014:66).



Şekil 2.6. Manaki Kardeşler

Bununla birlikte Manaki Kardeşler, Türkiye'nin sinema tarihi için de önemli bir tartışma konusudur. İlgili filmler Makedonya'nın Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde olduğu yıllarda çekilmiştir. Bir başka açıdan ele alındığında, kendi vatandaşları tarafından yapılan bu çalışmalar Osmanlı İmparatorluğu için bir ilktir. Günümüzde hala izlenebilen ve yerel sayılabilmek adına gereken tüm özelliklere sahip olan bu filmler Türkiye'nin sinema tarihi için de başlangıç noktası olarak yorumlanabilir. Fakat günümüze kadar gelen süreçte birtakım politik düşüncelerin de etkisiyle bu durum yeterince tartışılmamış ve dolayısıyla Türkiye'nin sinema tarihi için bir başlangıç olarak kabul edilememiştir.

Sinema; İstanbul, İzmir, Mersin ve diğer bölgelerde faaliyette olmasına rağmen henüz yerleşik düzene sahip değildi. Çeşitli mekânlarda ya da sirklerde gününbirlik ya da geçici programlar şeklinde düzenlenmekteydi. Devletin siyasal anlamda güç kaybetmesi nedeni ve her türlü iç, dış tehlikeyi önlemek amacıyla gösterdiği tutucu tavrı, sinema sanatının yerleşmesini zorlaştırmaktaydı. Söz konusu koşullar altında İstanbul'da yerleşik bir sinema salonu açma girişiminde bulunan ilk şirket Pathé olmuştur. Pathé sinema salonu açma kararından önce, kuruluşundan hemen ardından Osmanlı İmparatorluğu pazarına girmiştir. Şirket, salonun açılmasından önce Weinberg aracılığıyla Türkiye'deki Sinematograf gösterimi yapan şirketlere film satarak varlık göstermekteydi (Özuyar, 2016:68). Kendilerine geçmişte Sinematograf gösterimi yapılan ilk salonlardan biri olan Théâtre Des Petits - Champs'ı⁹ seçmişlerdir. Seçilen bu mekân o döneme kadar Şehir Tiyatroları'na ait bir tiyatro salonu olarak varlık göstermiştir. 1200 kişilik salon belediyeyle gereken protokollerin imzalanmasının ardından restorasyon sürecine girmiş, 30 Ocak 1908'de Sigmund Weinberg'in temsilciliği ve Stavros Papadopoulos'un yöneticiliğinde, dönemin sinema sektöründe oldukça büyük bir paya sahip olan Pathé tarafından *Cinémathéâtre Pathé* adıyla açılmıştır. Böylelikle Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk yerleşik sinema bir Fransız yapım şirketinin girişimiyle ortaya çıkmıştır (Özuyar, 2016:71). Pathé, 20. yüzyılın hemen başında dünyanın en büyük film şirketlerinden biri olarak tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da yatırımlarına İzmir ve Selanik'te salonlar açarak devam etmiştir. 1908 yılında İzmir'de açtığı salon da, bölgenin ilk sinema salonu olma özelliğini taşımaktadır (Özuyar, 2016:72).

1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet, devlet politikalarında da bir rahatlamaya sebep olur. Bu süre zarfında açılan sinema salonlarının fazlalığı, bazı araştırmacılar tarafından bu rahatlamanın birtakım kolaylıklar ortaya çıkarmasıyla ilişkilendirilmektedir. 1908 ile 1915 arasında pek çok sinema salonu hızla izleyici ile buluşmuştur. Bunlardan bazıları Ciné – Eclair (1909), Ciné – Oriental (1910), Cinéma – Théâtre (1910), Ciné – Central (1911), Cinéma Orientaux (1912), Cine Gaumont (1913), Ciné Lion (1913), Ciné Palace (1914), Ciné Magic (1914) ve Cinéma – Variétés de Péra (1915) olarak sıralanabilir (Özön, 1985:336). Bu sinemaların tümü azınlık vatandaşların yahut yabancı şirketlerin iştirakleri olarak göze çarpmaktadır. Bu anlamda 1914 yılında

⁹ Tepebaşı Tiyatrosu.

Şehzadebaşı'ndaki meşhur Fevziye Kırathanesi'nin sinema salonu haline getirilmesiyle açılan Emperyal Sineması, yerli sermaye ile açılan ilk sinema salonudur. Bir hukuk öğrencisi olan Cevat Bey ve ortağı Murat Bey tarafından açılan Emperyal Sineması, ilk gösterim programında Pathé filmlerine yer vermiştir (Özuyar, 2016:104).

İşgal yıllarına girmeden birkaç yıl önce Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın bir eğitim metodu olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Sinema sanatını yakından takip eden ve ilgi duyan bir kişilik olarak sinemanın okullara girmesi konusunda girişimlerde bulunan ilk isim Ali Fuat Uzkınay'dır. Uzkınay, Sinematograf'ı çalıştığı kurum olan İstanbul Sultanisi'ndeki¹⁰ öğrencilere tanıtma maksadıyla müdürü Ebulmuhsin Kemal Bey'e başvurur ve onun da ikna olmasını sağlar. Müdür Kemal Bey, Uzkınay'ı aynı kurumda öğretmen olan arkadaşı Şakir Seden ile birlikte filmleri seçmek ve düzenlemekle görevlendirir. Uzkınay bununla kalmaz, Weinberg'ten göstericiyi çalıştırmayı öğrenir ve filmleri okulda kendisi oynatır. Böylelikle sinema bir yandan ilk kez bir okula girdiği gibi, diğer yandan da Türkiye'nin sinema tarihi için önemli kişilikler olan Weinberg, Uzkınay ve Seden arasındaki tanışıklığın başlamasına vesile olur (Özön: 1970:6).

1910'lu yıllar, halkın birtakım konularda sesini yükseltmeye başladığı ve önemli kırılmaların yaşandığı bir dönem olarak bilinmektedir. Bu dönemde atılan “milli” adımlar, propagandist unsurlar katılarak halka moral vermek ve motivasyonu yüksek tutmak konusunda yarar sağlamaktaydı. Söz konusu adımlardan biri ise Türkiye'nin sinema tarihi için de oldukça sansasyonel bir konu olarak bilinen, Rusya'nın Balkan Harbi sırasında ordularını sokabildiği en uç nokta olan Yeşilköy'e yerleştiğinin ve egemenliğinin kanıtı olarak inşa edilen Ayastefanos Anıtı'nın yıkılmasıdır.

Anıtın yıkımına 14 Kasım 1914 sabahında başlanır. Söz konusu olayı kitlesel bir harekete dönüştüren unsur ise organize edilmiş bir yıkım olmasıdır. Devletin yönlendirmesiyle halk, sloganlar atarak alana yürür ve anıtın ahşap kısmını tahrip eder. Ardından Ayastefanos Anıtı, dinamitlerle patlatılarak yıkılır (Özuyar, 2017:174). Bu olayın filmini çekerek geniş kitlelere ulaştırmak, devlet için önemli bir propaganda

¹⁰ Günümüzde bilinen adıyla İstanbul Erkek Lisesi.

Kaynak: <https://www.ielev.org.tr/tr/istanbul-erkek-lisesi/iel-tarihcesi-yillara-gore/>

gücü olması açısından önem taşımaktaydı. Başlarda söz konusu iş için kamera operatörünün Türk olması şartıyla Avusturyalı bir yapım şirketiyle anlaşılır. Ancak takip eden süreçte her ne kadar anlaşılmış olursa da söz konusu iş Avusturyalı şirketten alınarak sinema alanında gösterdiği çaba ile bilinen Uzkınay'a verilir. Böylelikle kimileri tarafından Türkiye'nin sinema tarihindeki ilk film olarak kabul edilen, akıbeti, ilklği ve gerçekliği halen tartışılan *Ayastefanos Anıtı'nın Yıkılışı* (1914) filmi çekilmiş olur (Aytekin, 2017:63). Manaki Kardeşler'in bu çalışmadan yaklaşık 10 yıl önce ortaya koyduğu ve halen ulaşılabilir olan filmlerin aksine günümüzde hiçbir kopyasına erişilemeyen bu çalışmanın Türkiye'nin sinema tarihi için ilk sayılması tartışmaya açık bir durum olarak göze çarpmaktadır.



Şekil 2.7. Ayastefanos Anıtı'nın yıkılışı

İlerleyen dönemde Maârif-i Umûmiyye Nezareti başta olmak üzere bazı devlet kurumları da bu alanda girişimler yapmaya başladılar. Maârif-i Umûmiyye, Berlin Konsolosu Lütfi Bey'den 20 Mart 1916 tarihinde Almanya'dan sinema makinesi ve bu maksatla kullanılacak çeşitli malzemelerin yanı sıra sinema ve fotoğrafçılığa dair alınan eserlerden de birer nüsha göndermesini ister. (Ünal, 2015:397). Aynı bakanlığın 22 Eylül 1917'de *Kastomonu Vilayeti*'ne gönderdiği yazıda ise okullarda gösterilmek üzere tarihi ve coğrafya sinema filmleri çekmek ile görevlendirilen Necati Bey'e gereken kolaylığın gösterilmesi istenmiştir (Ünal, 2015:419). 21 Şubat 1917'de

Sinematograf alımı için Dersaâdet Polis Mektebi ile Selanik Bonmarşesi¹¹ arasında bir protokol imzalanır. Bu protokolda Sinematograf'ın markası, ek donanımları, elektrik akımı seviyesi, fiyatı ve nasıl ödeneceği gibi hususlar belirlenmiştir (Ünal, 2015:411). Takip eden süreçte Sinematograf'ın askerler üzerindeki etkisi ortaya çıktığından Weinberg'in bazı cephelere gönderilerek filmler çekmesi istenmiş ve söz konusu filmler askerlere izletilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından ülkelerin, sıcak savaşın dışında çıkarlarını korumak ve halkına moral vermek için sosyal alanda da çalışma yürüttükleri bilinen bir gerçektir. Halkın moralinin, birliğinin ve devlete olan desteğinin böylesine önemli olduğu bir dönemde devletler, sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlamışlardır¹². Sinemanın ilk denemeleri bir kenara koyulduğunda yıllar geçtikçe dönemin atmosferinden etkilenecek halkın ilgi duyduğu film konularının da değiştiği görülmektedir. Başka ülkelerin sosyal yapısını ve ordu gücünü konu alan filmlere duyulan ilgi, sinemanın savaş döneminde önemini artırarak devletlerin karşısına önemli bir propaganda unsuru olarak tekrar çıkmasını sağlamıştır.

Osmanlı Devleti'nde ise henüz bu gibi amaçları olan bir kurum bulunmamaktaydı. İtilaf Devletleri'nin sinema filmleriyle propaganda yapmaya başladığı dönemde Harbiye Nazırı Enver Paşa, sinemanın bu alandaki önemini gerçekleştirdiği Almanya ziyaretinde fark etmiştir. Alman cephelerinde çekilen filmlerden etkilenen Enver Paşa ülkeye döner dönmez orduda bir sinema kolunun kurulması emrini verir. Böylelikle Milli Ordu Sinema Dairesi, 1915 yılında kurulur ve kurumun başına, halen Pathé'nin Osmanlı temsilciliğine devam eden Sigmund Weinberg, onun yardımcılığına da Teğmen Fuat Uzkınay atanır (Evren, 1995:74). Milli Ordu Sinema Dairesi, başlarda kuruluşuna vesile olan Enver Paşa'nın özel isteklerini kayda alsa da kısa bir zaman sonra Aya İrini Kilisesi'nin bir bölümünü sinema salonu haline getirerek müttefiklerin çektiği propaganda filmlerini halka izletmeye başlar (1995:75).

¹¹ İçinde her türlü eşyanın ucuza satıldığı büyük mağaza. İyi, uygun fiyatlı anlamına gelen "Bon" ve market anlamına gelen "Marché" kelimelerinden türemiştir.

Kaynak: <https://tr.wiktionary.org/wiki/bonmar%C5%9Fe>

¹² 1915'te İngiltere tarafından bir düzen içinde üretilmeye başlayan propaganda filmleri kamuoyunda oldukça etkili olur. Bu durum Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerin de İngiliz modeliyle propaganda çalışmaları yürütmesine vesile olmuştur. Ayrıca Almanya da, UFA'yı kurarak propaganda çalışmalarını kurumsal bir çatı altında toplamıştır (İnceoğlu, 2015:72).

Sinemanın Osmanlı'ya ulaşmasından bugüne dek gösterilen ve çekilen filmlerin çok büyük bir bölümü maksatlı olmasa da belgeleme anlayışıyla kaydedilmiştir. Bu dönemlerde sinema henüz türlere ayrılmadığından, ele alınan konuların “kurmaca” bir yaklaşım gözetilmeden kaydedilmesini, bir diğer deyişle belgeleme yöntemiyle çekilmesini sağlamıştır. Film yapma güdüsünün doğasında tercih etmenin, dolayısıyla kurmacanın bir oranda olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunun yanı sıra uzunca bir dönem çekilmiş filmlerin büyük bir kısmının propaganda maksatlı yapıldığı da ortadadır. Ancak bu filmler gerçeklik ekseninde incelendiğinde “olaylara şahit olmaktan” öteye gitmediği de görülmektedir. Bu anlamda günümüzün yaklaşımıyla bu çalışmaları “belge film” olarak adlandırmanın yanlış olmayacağı ancak “belgesel film” olarak konumlandırılamayacağı ifade edilebilir.

Weinberg, söz konusu durumdan hareketle henüz ülkede görülmemiş konulu bir film yapma gayesiyle, Milli Ordu Sinema Dairesi'nin sınırları dışına çıkarak Milli Operet Kumpanyası sahibi Arşak Benliyan ile temasa geçer ve bu niyetini iletir. Şartları olgunlaştırır ancak işler bir türlü yolunda gitmez. Önce *Leblebici Horhor* adlı film projesi oyuncularından birinin ani ölümü, ardından *Zor Nikâh* isimli bir başka film projesi Fransa'nın Polonya'ya savaş ilan etmesinin ardından orduya çağırılan Fransız oyuncuların setten ayrılması sebebiyle yarım kalır. (Evren, 1995:76). İlerleyen dönemde *Zor Nikâh* filmi, yönetmen Reşat Rıdvan ve kameraman Fuat Uzkınay tarafından *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1918) adıyla savaştan sonra tamamlanır (Özön: 1970:14). Weinberg sinema alanında yükselen kariyerinin en büyük düşüşünü ise 1916 yılında Osmanlı ile Romanya arasında çıkan savaş sebebiyle yaşamıştır. Söz konusu savaş Romanyalı yani “düşman uyruklu” olan Weinberg'in ordudaki görevine son verilmesine neden olur (Evren: 1995:77). Bu yıldan itibaren Weinberg'in akıbeti hakkında çeşitli iddialar bulunur ancak hayatının devamında tam olarak ne yaptığı ve nerede yaşadığı konusunda hala bilinmezler mevcuttur.

İşgal yıllarında ülkenin her alanında kontrol, İtilaf Devletleri'ne geçmişti. Bu süreçte İstanbul'da kontrolü alan General Wilson'un, halkın bir araya geleceği eğlence alanlarının haklarını İtilaf Devletleri'nin çıkarlarına göre düzenleyerek toplumun motivasyonunu etkileyebilecek adımlar attığı görülmektedir. Söz konusu düzenlemelerden sinema sektörü de olumsuz etkilenir. Dağıtılan emirler arasında söz konusu sinema salonlarında İttifak Devletleri ile ilgili gösterimleri de yasaklayarak

buna uymayanların İtilaf Kuvvetleri'ne karşı gelmiş sayılacağı ve işletmelerin kapatılacağı da ifade edilmiştir (Ünal, 2015:431).

Birinci Dünya Savaşı sürecinde sinema faaliyetleri yürüten toplulukların çeşitlendiği görülmektedir. Bu toplulukların arasında varlık gösterenlerin başında cemiyetler gelir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Donanma Cemiyeti ve Malûl Gaziler Cemiyeti gibi organizasyonlar bu zaman diliminde maddi beklentiler dışında toplum bilincine katkı sağlamak gibi önemli misyonlar da edinmişlerdir (Önder, 2005:120). 1919 yılında Malûl Gaziler Cemiyeti, *Mürebbiye* ve *Binnaz* adında iki öykülü film için hazırlıklara başlar. *Mürebbiye* filminin yönetmenliğini üstlenen Ahmet Fehim Efendi, ülkede tiyatro sanatının kuruluşunda da önemli bir figürdür. Ayrıca Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlama olan bu filmin aynı ada sahip tiyatrosunu da birçok kez oynamış ve yönetmiştir. Nijat Özön, söz konusu filmin çekilmek istenen dönemdeki önemini şu şekilde vurgular:

Bu yapıtın seçilmesinde bir başka etkenin, işgal altındaki bir sinemanın istilâcılara karşı “sessiz direnmesi” olduğu da yanılmaksızın söylenebilir. Çünkü romanın konusu, basın, tiyatro ve sinemanın sansürüne doğrudan doğruya katılmaya başlayan işgal kuvvetlerinin hoş görülmeceği çeşittendi: Romana adını veren kadın kahraman, bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, ailenin bütün erkeklerini birbirine düşüren düşük ahlâklı bir Fransız yosmasıydı. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar'ın 1898 yılında yayımlanan, alafrangalığa düşkün bazı ailenin başlarına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan bu romanı 1919 yılının İstanbul'unda, bilinçli ya da bilinçsiz, bir protesto özelliği kazanıyordu. Nitekim film tamamlandığı vakit işgal kuvvetlerince güçlük çıkarıldı, hatta Anadolu'ya gönderilmesi yasaklandı (Özön, 1970:19).

Mürebbiye filminin çekimleri devam ederken Millî Mücadele resmen başlamış, yıllardır süregelen savaşlar ve işgallerden yorulan halk mitinglerde bir araya gelerek bu durumu protesto etmeye başlamıştır. Malûl Gaziler Cemiyeti de bu harekete kayıtsız kalmayarak *Mürebbiye* filmine ara verir ve halk arasında oldukça etkili olan Sultanahmet Mitingi'ni filme almaya girişir. İngilizlerin yasaklamasına rağmen birtakım çekimler yapmayı başaran kameraman Cemil Filmer, Ali Özuyar'ın aktardığına göre gerçekleştirdiği bu çekimleri bir gecede hazır eder. Ancak filmin gösterimi aynı hızla gerçekleşmez ve ilk kez 18 Ocak 1920'de Şehzadebaşı'ndaki *Malûl Gaziler Sineması*'nda seyirci ile buluşur (Özuyar, 2017:235). Takip eden süreçte *Binnaz*, *Bican Efendi'nin Yeni Maceraları* ve *Lale Devri* filmleri de dönemin ilk kurmaca filmleri olarak sıralanabilir.

Bilgin Adalı'dan aktaran Hakan Aytekin'e göre yapısı itibariyle bir belgesel olarak kabul edilebilecek ilk film, Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından 1922 yılında çekilen *İstiklâl* adlı filmidir (Aytekin, 2017:72). Bunları takiben 1923'te Fuat Uzkınay tarafından *Ordu'nun İstanbul'a Girişi* ve Türkiye'nin ilk özel film şirketi Kemal Film tarafından *Zafer Yollarında* adlı iki belgeselin çekimi gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda 1922 ve 1923 yılları, Türkiye'nin belgesel sinema tarihi için söz konusu tanım dikkate alındığında ayrıca önem kazanmaktadır. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle belgesel sinema başta duraklama sürecine girse de temelleri yeni atılmış bir ulusun büyümesine şahit olacak ve kendi içinde yeni bir yapılanma sürecine girerek içinde bulunduğu coğrafyada yeni aktörler ile başka bir anlam kazanacaktır.

Cumhuriyetin ilanı, sosyal, kültürel ve siyasi açıdan pek çok disiplini bir yenilenme hareketine soktuğu aşikârdır. Ancak sinema sanatı ve belgesel film yapıcılığı söz konusu dönemde beklenen yapılanmayı geçirememiştir. 1923 ile 1933 arası Bilgin Adalı'nın tabiriyle belge filmcilik için ölü dönemdir (Adalı, 1986:101).

1933 yılında Cumhuriyet'in ilanından hemen önce Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından çekilen *İstiklâl* filminin tekrar gündeme geldiği görülmektedir. Belgesel film kriterlerini taşıyan ilk yerel film olarak 1922 yılında çekilen *İstiklâl*, 1933 yılında birtakım eklemeler yapılarak, 1934 yılında Türkiye'yi ziyaret eden İran Şahı Rıza Şah Pehlevi şerefine Dolmabahçe'de gösterilir. Atatürk'ün, Kurtuluş Savaşı'nı ele alan bu filme ilgi göstermesi ve filmin genişletilmesi konusunda destekleyici bir tutum sergilemesi sebebiyle *İstiklâl*, 1936 yılında 12 bölüme çıkarılır. Atatürk'ün ölümünün ardından cenaze töreninin de eklenmesiyle film 13 bölüm olarak tamamlanır ve 21 sene sonra 1959 yılında İstanbul'da Bahar ve Çiçek Bayramı kapsamında düzenlenen Ordu Sergisi'nde gösterilir (Özön, 1962:232).

Özön, *Türk Sineması Tarihi* adlı eserinde Atatürk'ün söz konusu filme ilgisini malûl Yüzbaşı Hakkı Saygıner'in bir basın toplantısından alıntılararak şu şekilde aktarmaktadır:

(...) 1937 Trakya manevralarında Atatürk, Baransel'den filmin bitip bitmediğini sormuş, "Size ait sahnelerin ekserisi hareketsiz resimlerden ibaret olduğundan tamamlanamamıştır" cevabını alınca şöyle mukabele etmiştir: "Ben hayattayım. Millî Mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım ve çizmem halihazırda mevcut olduğuna göre çağırdığınız anda bana düşen vazife ve rolü yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hâtıraları canlandırırdım. Bu millî bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin

nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hâtıra bırakmak bu filmle mümkün olacaktır.” (Özön, 1962:233).

Aynı eserde Nijat Özön, Atatürk’ün ayrıca Münir Hayri Egeli ile *Ben Bir İnkılâp Çocuğuyum* adında bir senaryo üzerinde çalıştığını ve söz konusu filmde oynamak istediğini, ancak sağlık problemleri ve çalışmanın söz konusu dönemde yurtdışında olan Münir Hayri Egeli’yle yapılmasının bunun önüne geçtiğini de belirtir (Özön, 1962:233).

1923 yılında sinema sanatı üzerine yoğun çalışmalar yapan önemli isimlerden biri olan Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Bir Millet Uyanıyor*, Millî Mücadele’nin anlatıldığı, gerçek kişilerin oyuncu olarak kullanıldığı bir film olarak göze çarpmaktadır. Aynı yıl Ertuğrul, Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı romanından uyarlama olan, Kurtuluş Savaşı’nı ve devamındaki toplumsal hareketi konu alan *Ateşten Gömlek* filminde de benzer bir yaklaşım uygular. Simten Gündes’e göre her iki film de yapıları, dayandığı gerçek kişiler ve hikâyelerden dolayı belgesel nitelikler taşımaktadır (Gündes, 1998:108). 1928 yılında kurulan bir diğer özel film yapım şirketi olan İpek Film, 1933 yılında Nazım Hikmet yönetmenliğinde Bilgin Adalı’nın tabiriyle bir denemeye girer. Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce gibi ortaoyun ustalarının bir araya geldiği bir deneme olan *Düğün Gecesi (Kanlı Nigâr)*, Muhsin Ertuğrul’un filmi gibi dönemi içinde belgesel olarak adlandırılmamıştır. Ancak Adalı’ya göre geleneksel ortaoyuncululuğunun kaybolmaya yüz tutması sebebiyle adı geçen film belgesel nitelik taşımaktadır. İpek Film’in aynı yıl içinde Hâzım Kömrükçü yönetmenliğinde çektiği *Yeni Karagöz* adlı film de yine Adalı’ya göre Nazım Hikmet’in filmiyle benzer tasarıma sahip olduğundan belgesel nitelikler taşımaktadır (Adalı, 1986:101). Söz konusu filmler Şenol Çöm’e göre de bir ortaoyununu baştan sona kaydederek oluşturulmuş olduğundan belgesel niteliklere sahiptirler (Çöm, 2019:82). Dolayısıyla bu filmlerin belgesel film türüyle bazı benzerlikler taşıdığı ifade edilebilir ancak kendi başına bir belgesel film olarak sınırlandırılmadığı anlaşılmaktadır.

1920’li yılların sonuna gelindiğinde dünyada sinema konusunda bazı kutupların oluştuğu görülmektedir. New York, Moskova, Berlin ve Paris gibi bazı kentler bulundukları coğrafyada hatta kıtada sinema çalışmalarının başkenti haline geldiği görülmüştür. Söz konusu şehirlerden bazıları, birbirlerinden etkilenen yönetmenlerin

filmleriyle de anılmaktadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde “kent senfonileri” olarak tanımlanan filmler, dünyanın önemli kentlerinin gündelik yaşamı, dokusu ve ruhu hakkında nesnel bir anlatım sergilemekteydi. Bunlardan ilki 1908 yılında Pathé Kardeşler’in yapımcılığında Joseph-Louis Mundwiller tarafından çekilen *Karlar Altında Moskova* belgeselidir. Dört bölümden oluşan belgesel, Moskova şehrinin gündelik yaşantısı hakkında ilgi çekici görüntüler içermektedir. Kremlin Sarayı ve Marshall Köprüsü görüntüsü ile başlayan film, aynı yerlerin bir başka açıdan görüntüsü ile sona erer. *Karlar Altında Moskova*, dünyada “belgesel sinema” kavramının henüz emeklediği dönemde bu alanda çekilmiş önemli bir örnek olarak göze çarpmaktadır. Gerçek olayları bütüncül bir kurguyla bir omurga etrafında toplaması ve kent panoraması oluşturması bu filmi, herhangi bir olayı ya da konuyu doğrudan perdeye taşıyan belge filmlerinden ayırmaktadır.



Şekil 2.8. *Karlar Altında Moskova*.
filminden bir görünüm



Şekil 2.9. *Karlar Altında Moskova*.
filminden bir görünüm

Kent filmleri içinde bilinen bir diğer örnek Walter Ruttmann’ın *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi* (1927) filmidir. Söz konusu filmde Sovyet sineması ile ünlenen kurgu tekniği kullanılarak Berlin’in sahip olduğu tüm öğelerin kenti oluşturduğu kanısı, belirli görüntülerin peşi sıra sıralanışı aracılığıyla sembolize edilerek izleyiciye aktarılmaktadır. Berlin’in bir günü, sabahın ilk ışıklarından geceye kadar söz konusu kurgu tekniğiyle beş bölüm halinde ele alınmıştır. Film içinde kullanılan teknik Mundwiller’in filmine kıyasla daha gelişmiştir.



Şekil 2.10. *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi* filminden bir görünüm



Şekil 2.11. *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi* filminden bir görünüm

1934 yılında sinema alanında üretime devam eden Nazım Hikmet, Kemal Film adına *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adında iki belgesel çeker. Hikmet'in söz konusu iki belgeseli Ruttmann'ın 1927 yılında çektiği kent monografisinden aldığı ilhamla ortaya çıkardığı iddiaları mevcuttur. Bu tartışmaların yanı sıra söz konusu iki çalışma, bazı araştırmacılara göre Cumhuriyet Dönemi'nin ilk belgesel filmleri olarak nitelendirilmektedir (Aytekin, 2017:78).

Aynı yıllarda Matbuat Umum Müdürlüğü¹³ tarafından Türkiye'ye davet edilen yönetmenler Sergei Yutkeviç ve Lev Oscarovich tarafından çekilen belgesel *Türkiye'nin Kalbi Ankara* da döneme damgasını vurmuş önemli bir yapımdır. Cumhuriyet'in ilk 10 yılında kat ettiği gelişmeyi aktaran film bir diğer yandan Ankara'nın Cumhuriyet için önemini de vurgulamaktadır (Adalı, 1986:102). Filmin yapısı incelendiğinde kendinden sonraki birçok yapıma da örnek olacak yönetmen dokunuşlarına sahip olduğu ve belge görüntülerden belgesel sinemaya olan gelişimin iyi bir örneği olduğu anlaşılmaktadır. İşlenen konunun yanı sıra filmde yönetmenlerin coşkusu da izleyiciye geçebilmiştir. Bu sebeple bir yönetmen dili olduğu da rahatlıkla söylenebilir (Tuncer, 1996:166). Bir başka Sovyet yönetmen Ester Shub, Türkiye'de Ha-Ka Film ile birlikte bir belgesel film projesi üzerinde çalışır. *Türkiye*

¹³ Günümüzde T.C. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı adıyla faaliyet gösteren, ülkenin dış tanıtım, temsil faaliyetlerini yönlendirmek ve devletin tanıtımını yönetmekle yükümlü kamu kurumu. Kaynak: <https://www.iletisim.gov.tr/turkce/kurum-hakkinda>

Yürüyor adıyla çekimlerine başlanan film, üç yıllık çalışma sonucunda 1937 yılında *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* adıyla tamamlanır. Ancak film, işlenecek konunun azlığı sebebiyle Özön'den aktaran Adalı'ya göre üç yıllık çalışmayı gerektirecek titizlikte değildir (Adalı, 1986:102).

1937 yılında TBMM, *Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun* adında bir düzenleme ilan eder. Söz konusu kanun değişikliğiyle sinemanın, özellikle *öğretici ve teknik film* olarak tanımlanan ve kimi yorumlamalara göre belge unsurlarına sahip olduğundan belgesel türüne benzetilen bu filmlerin gösterimi ve ithali konusunda çeşitli düzenlemeler içermektedir. Yedi maddeden oluşan kanunun üçüncü maddesinde, filmlerin gösterimi hakkında şu dikkat çekici ifadeler kullanılır:

Sinemalarda esas filmlerle birlikte teknik ya da öğretici bir filmin de gösterilmesi mecburidir. Devlet daireleri tarafından memleket dahilinde yaptırılan veya memleket haricinden getirilen bu çeşid filmlerden tensib edilenlerini Hükümet, sinemacılara meccanen vermeğe salâhiyetlidir. Sinemacılar bunları yukarıki fıkrada yazılı teknik ve öğretici filmler yerine kaim olmak üzere göstermeğe mecburdurlar. (Öğretici ve teknik filmler, 1937).

İlgili maddeden anlaşıldığı gibi gösterimi planlanmış her “esas” sinema filminden önce bir “öğretici ve teknik film” gösterilmesi yasalarla korunur hale gelmiştir. Ancak burada tartışılması gereken ise, söz konusu filmleri toplum literatürüne sokma noktasında tercih edilen bu tutumun yerinde olup olmadığı hususudur.

Bu gelişmelerin ardından patlak veren İkinci Dünya Savaşı'nın uluslararası ve ulusal düzlemde etkisi başta olmak üzere dönemin şartları film yapımı için oldukça zorlaşmıştı. Böyle bir atmosferde Türkiye'de de duran film yapımının bir sonucu olarak ortaya çıkan boş salonlar, ithal haber belge filmleri ile dolmaktaydı. Berktaş'tan aktaran Aytekin'e göre söz konusu filmler 8-10 kısa öyküden oluşan 10 dakikalık filmlerdi (Aytekin, 2017:83). Bunun yanı sıra aynı dönemlerde yayınlanan yerli yapımlar arasında çoğunlukla Atatürk'ün cenaze töreni konulu filmler bulunmaktaydı (2017:84). Bu gibi irili ufaklı belge filmler dışında belgesel sinema yeni bir başlangıç için 1950'li yılların başını seçecekti.

1950'li yıllar, İkinci Dünya Savaşı'nın ve Türkiye'deki Tek Parti Dönemi'nin bitmesi sebebiyle dalgalı atmosferin kısmen geride kaldığı ancak tüm bu siyasi hareketliliğin etkisinin sürdüğü bir dönem olarak tanımlanabilir. Bu dönemde ortaya çıkan filmler incelendiğinde ise bazı konulara dönemin şartlarından dolayı ağırlık verildiği göze

çarpmaktadır. Bunlardan en önemlisi Türkiye'nin de taraf olduğu Kore Savaşı'dır. 1950-1953 yılları arasında süren savaş, aynı yıllarda ülke basını tarafından da yoğunlukla takip edilmekte ve bazı belge görüntüleri halka sunulmaktaydı. Bu dönemde Seyfi Havaeri'nin *Kore Gazileri* ve *Kore'de Türk Kahramanları* ile Kenan Erginsoy'un *Mehmetçik Kore'de* adlı filmleri öne çıkmaktadır. Halk Film'in yapımcılığını yaptığı bu üç filmi, Bilgin Adalı belgesel olarak tanımlar; ancak bir diğer yandan da propagandist amaçlar doğrultusunda çekilen bu filmleri *ilkel propaganda filmlerinin ötesine geçmiş çalışmalar* olarak nitelendirir. Söz konusu dönemde bir diğer önemli konu ise, İstanbul'un Fethi'nin 500. yıldönümüydü. Bu anlamda Atlas Film'in 6 bölümlük *İstanbul'un 500. Fetih Yılı Töreni* adlı çalışması, ilgili konuda bilinen en önemli filmidir (Adalı, 1986:103-104).

1954 yılında Türkiye'nin belgesel sinema tarihi için önemli bir film olan *Bir Şehrin Hikâyesi*, İpar International yapımcılığı ve İlhan Arakon yönetmenliğinde ortaya çıkar. Bilgin Adalı, *Bir Şehrin Hikâyesi* belgeselini “sanatsal yönü ağır basan, gerçek anlamda bir belgesel filmi” olarak nitelendirmektedir. Aynı yıl Münir Hayri Egeli'nin *Atatürk Sevgisi* adında bir belgesel film yaptığı da görülmektedir. Ancak söz konusu film hakkında yeterince başarılı tamamlanmadığı, zengin kaynağın harcandığı gibi yorumlar mevcuttur (Adalı, 1986:104).

2.2. Kültürel Hümanizma Dönemi (1956-1990)

1956 yılı, Türkiye'de belgesel sinema çalışmalarının bir kurum çatısı altında ve düzen içinde yürütülmeye başlaması sebebiyle oldukça önemli bir yıldır. Belgesel sinemanın niteliksel reformunu, belirli standartlara erişimini kolaylaştıracak kurum ve kuruluşların film üretimine pozitif katkısını ve geçirdiği değişimi incelemenden önce söz konusu *Kültürel Hümanizma Dönemi*'ni ele almak daha doğru olacaktır.

Dilimizde “İnsancılık” olarak anlam kazanmış *Hümanizm* kökünden türeyen bu tanım üzerinde düşünüldüğünde *Kültürel Hümanizma Dönemi* pratiklerinin de yüzünü insana, kültüre, doğaya dönen bir anlayışa sahip olduğunu görmek kolaylaşacaktır. Aytekin söz konusu dönemde çekilen filmlerin ortak özelliklerini şu şekilde tanımlamaktadır:

Belgesel sinemanın temel niteliklerinin belirginleştiği ikinci dönem olan Kültürel Hümanizma Dönemi'ndeki filmlerde tematik olarak ulusun türdeşleşmesi sorunsalı epeyce aşılmış; ulusun kökenine yönelinmiş, coğrafi anlamda yerellik tarihsel anlamda derinlikle buluşturulmaya çalışılmıştır. Dönemin belgesel filmlerinde Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde veya yakın çevresinde kalan eski uygarlıklar türdeşleş(tiril)meye çalışılan ulusun ve kültürün kökeni olarak kabul edilmiştir. (Aytekin, 2017:290).

Söz konusu Batı modeli yaklaşımın belgesel sinema ile tanışması ise 1954 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi mensubu akademisyenler Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından kurulan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ile mümkün olmuştur. Halikarnas Balıkcısı'ndan aktaran Berrin Avcı, Eyüboğlu ve arkadaşlarının Hümanizm'e olan bakış açısını şu şekilde tanımlar:

Türkiye'de "vatan" kavramını, zaman ölçüsünden kurtarıp, Anadolu'nun bütün tarihsel geçmişiyle, bugünüyle ve geleceğiyle tarafımızdan benimsenmesi ve böylece bir kültür kaynaşmasına gidilerek soyutluk ve şövenlikten somutluk ve insancılık aşamasına ulaşılması düşüncesindedirler (Avcı, 1999:20).

Türkiye'deki hümanist yaklaşımın bir diğer bilinen ismi olan Azra Erhat'ın, Eyüboğlu'nun belgesel sinemaya yaklaşımı hakkında yaptığı betimleme de oldukça önemlidir:

Sabahattin Eyüboğlu bilgi ve bilimin yalnız insanın mutluluğuna yarayanının gerçekliğine inanır. Onun içindir ki, kitapta kalmak istememiş, asıl çabasını canlı araçlarla insana seslenmeye harcamıştır. Büyük halk topluluklarına değinen sinemayı bu araçlardan biri yaparak, Anadolu'nun eşsiz kültür hazinelerini film yoluyla tanıtmaya girişir. Sonsuz güçlüklerle katlanarak çevirdiği belgesel filmler geleceğe çevrik birer anıttır. Dar ve kısır üniversite çevresinden çıkarıp da bütün Türk milletinin gözü önüne serilecekleri zaman bu filmler Eyüboğlu'nun Türk kültürüne hizmetini daha da belirgin bir hale getirecektir (Erhat, 1973:25).

Bu anlamda Türkiye'de Hümanizm akımının öncülerinden kabul edilen Eyüboğlu'nun belgesel çalışmalarına da bu perspektiften bakmak, filmlerini anlamak açısından daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bir diğer yandan Türkiye'deki hümanistlerin ortak inancı Anadolu'nun tüm Batı uygarlıklarının merkezi olduğu yönündedir. Bu sebeple Anadolu'ya duyulan hayranlık ve saygı, söz konusu filmlerden okunacak büyüklüktedir. Bu yaklaşım, benzer amaçlar ve başka aktörlerle film üretiminin sürdüğü ilgili dönemin *Kültürel Hümanizma Dönemi* olarak tanımlanması altındaki ana fikri de pekiştirmektedir.

Kültürel Hümanizma Dönemi'nde belgesel üretiminin, belgesel film alanında çalışmalar yapan yönetmenlerin ve destekleyen kurumların özellikle dönemin ortalarına tekabül eden 1970'li yıllardan itibaren çeşitlendiği görülmektedir. Bu açıdan

söz konusu dönemi değerlendirirken kurumlar ve kişiler alt başlıkları altında değerlendirmek daha uygun olacaktır.

Belgesel filmin kurumsal disiplin içinde üretildiği ilk girişim İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'dir. 1954'te kurulan film merkezinin kuruluşunun altında bazı Avrupa ülkelerindeki eğitim kurumlarının yardımcı ders malzemesi amaçlı filmler üreten film merkezlerinden alınan ilham yatmaktadır (Aytekin, 2017:126). Bu sebeple yoğunlukla bilinen, Anadolu'nun medeniyet tarihini ele alan film çalışmalarının yanı sıra arşivinde Göttingen, Almanya'da bulunan *Institut für den Wissenschaftlichen Film*'in yayın organı *Encyclopaedia Cinematographica*'dan Biyoloji, Etnoloji ve Teknik bilimler kategorilerine kayıtlı 300 bilimsel film de bulunmaktaydı (Sümer, 1979:3). Cenk Demirkıran'ın Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun İstanbul Üniversitesi Film Merkezi hakkındaki şu yorumu merkezin misyonunu idrak etme noktasında ilgi çekicidir:

Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun yaklaşımları "buralı" olmanın, Anadolu'nun tarih öncesinden çağımıza kadar olan birikiminden geçtiği; Anadolu topraklarında yaşamış bütün uygarlıkların iç içe geçmiş, birbiri üstüne konmuş kültürlerinin bugünkü Anadolu uygarlıklarının sanatının ve kültürünün akademik camianın dışına çıkıp Anadolu halkıyla bütünleşmesi, yurt dışı da dahil geniş kitlelere ulaşması gerektiği düşünceleriyle özetlenebilir (Demirkıran, 2011:6).

Yorumlamalar ve Hümanizma düşüncesi altında beslenen temel amaç incelendiğinde söz konusu düşünce yapısının belgesel sinema pratiklerine yeni bir yaklaşım getirdiği değerlendirilmesi kaçınılmaz olacaktır. Filmler sinematografik anlamda değiştiği ve geliştiği gibi, geçmişten farklı olarak dil ve üslup konusunda da önemli yenilikler barındırmaktaydı. Nazan İpşiroğlu'ndan aktaran Demirkıran'a göre filmlerde sanat yapıtlarına müze objeleri olarak yaklaşılmıyor, elden geldiğince yaratıldıkları doğal çevreleri içinde gösterilmeye çalışılıyordu (Demirkıran, 2011:7). Özellikle film dili hakkında Demirkıran'ın şu saptaması ortaya çıkan anlatının biçimsel boyutu bakımından oldukça önemlidir:

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin filmleri incelendiğinde yazılan seslendirme metnlerinin masal gibi, doğa ve doğaüstü varlıkları kişileştiren halkın merakla takip edilebileceği metinler olduğu net bir şekilde hissedilmektedir. Ayrıca günlük yaşamda kullanılan dile de seslendirme metinlerinde yer verilir. Bu haliyle filmler izleyiciye tepeden bakmaz, onun diliyle konuşarak, onun yanında yer alarak Anadolu uygarlıklarını tanıtır. Sanki filmi hazırlayanlar ve seslendiren Anadolu'nun bir köyündendir. Anadolu'nun derinliklerine doğru keşfe çıkmış ve bir gün çıkagelmiş, kendi köylüsüne gördüklerini anlatmaktadır. Sanki hikâyecisidir (Demirkıran, 2011:8).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, 1956 yılında ilk film çalışması olan *Hitit Güneşi*'ni tamamlar. Kurumun ilk filmi *Hitit Güneşi*, 1956 yılında düzenlenen Berlin Film Festivali'nde 54 film içinden ikinci olup Gümüş Ayı Ödülü'nü kazanarak Türkiye'de sadece belgesel sinema tarihinin değil, tümüyle sinema tarihinin de ilk uluslararası ödüllü filmi olarak kayıtlara geçmiştir (Aytekin, 2017:127). İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin bu vizyonu, dönemin belgesel sinema üretimindeki disiplin, ortaya çıkan filmdeki sanatsal kaygı ve bunun sonuca yansımaları ele alındığında Aytekin'in *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nin başlangıç tarihini *Hitit Güneşi*'nin tamamlandığı 1956 yılı olarak saptama gerekçeleri konusunda birtakım fikirler vermektedir.



Şekil 2.12. *Hitit Güneşi* filminden bir görünüm



Şekil 2.13. *Hitit Güneşi* filminden bir görünüm

Eyüboğlu-İpşiroğlu ikilisi takip eden süreçte 1957 yılında *Siyah Kalem* adlı filmi çekerler. *Siyah Kalem* de belgesel sinemada “yaklaşım” konusunda bazı önemli ilklerin ortaya çıktığı bir film olarak bilinmektedir. Aytekin, bu filmi belgesel sinemacıların bilinmeyen peşine düşmenin ötesinde “kaşif”liklerinin öne çıktığı bir film olarak tanımlamaktadır (Aytekin, 2017:127). Söz konusu filmde Mehmet Siyah Kalem'in Topkapı Sarayı Kitaplığı'nda bulunan ve hakkında o güne dek detaylı bir çalışma yapılmamış bazı murakka'alarının¹⁴ arasında yer alan çizimler incelenmekteydi. (Aytekin, 2017:128).

¹⁴ Farklı kişiler tarafından yapılan minyatür, hat, tezhip vb. gibi eserlerin bir araya geldiği bir çeşit albüm. Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/murakka>

Söz konusu iki önemli filmin ardından yine Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan ve III. Murad'ın oğlunun sünnet düğününü konu alan bir kitaptan uyarlanan, Eyüboğlu-İpşiroğlu ikilisinin ilk renkli filmi *Surname*, 1957-1959 yılları arasında çekilmiştir. Aynı tarihler arasında çekilen bir diğer film ise *Karanlıkta Renkler*'dir. Doğal afetlerin görünürlüğünü azalttığı ve yok olmak üzere olan bir kilisenin yeniden keşfini konu alan bu belgesel Sofya'da düzenlenen Balkan Film Festivali'nde Özel Ödül'e layık görülmüştür (Demirkıran, 2011:35). 1958-1959 yılları arasında çekilen film *Anadolu'da Roma Mozaikleri*'nin ardından Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun birlikte çektikleri son çalışma ise 1959 yılında tamamladıkları *Anadolu Yollarında* filmidir. (Aytekin, 2017:130).

Söz konusu tarihten itibaren ülkedeki siyasi dalgalanmanın sonucunda yaşanan 1960 darbesi, film merkezini de doğrudan doğruya etkilemişti. Milli Birlik Komitesi, kamuoyunda "147'ler" olarak bilinen bir tasfiye listesi oluşturmuş ve listedeki tüm akademisyenleri görevden almıştı. Söz konusu listede İpşiroğlu ve Eyüboğlu da bulunmaktaydı. Nazan İpşiroğlu'ndan aktaran Cenk Demirkıran'a göre, görevden alınan akademisyenlerden Mazhar Şevket İpşiroğlu, bazı konferanslara katılmak üzere Viyana Üniversitesi'nden, misafir profesör olarak ders vermek üzere ise Tübingen Üniversitesi'nden davet almıştı. Bu sebeple İpşiroğlu, ailesi ile üç ay Viyana'da kaldıktan sonra Tübingen'e gitmişti. 1962 yılında öğretim üyelerinin üniversiteye dönmesine karar verildiğinde İpşiroğlu, Tübingen ile anlaşmasını tamamlamasını da fırsat bilerek yurda dönmeye karar vermiştir. Ancak Eyüboğlu İstanbul Üniversitesi'ne geri dönmeyerek İstanbul Teknik Üniversitesi'nde çalışmalarına devam etme konusunda karar kılmıştır (Demirkıran, 2011:46).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin film yapımına verdiği aranın ardından ilk belgeseli bir keşif filmi örneği olarak anılabilecek *Aktamar: Doğu Anadolu'da Bir Dünya Tapınağı*'dir. 1960-1963 yılları arasında çekildiği düşünülen film, somut bir yapının keşfinden ziyade günümüzdeki adıyla Akdamar Adası'nda bulunan kilisede yer alan kabartmaların bir ışık oyunu aracılığıyla sahip olduğu hikâyeyi izleyenine aktarması üzerine kuruluydu. Filmin yönetmenliğini İpşiroğlu, kameramanlığını ise Aziz Albek üstlenmiştir (Demirkıran, 2011:48).



Şekil 2.14. Aktamar: Doğu Anadolu'da
Bir Dünya Tapınağı filminden bir görünüm



Şekil 2.15. Aktamar: Doğu Anadolu'da
Bir Dünya Tapınağı filminden bir görünüm

Eyüboğlu'nun ikinci dönem filmlerinin ilki olan *Nemrut Tanrıları*, aynı zamanda Aziz Albek için de İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına ilk yönetmenlik deneyimi olacaktır. Adıyaman yöresinde yaşamış Kommagene Devleti'nin kralı Antiochos'un mezarının da bulunduğu Nemrut Tümülüsü ve çevresindeki yapıların anlatıldığı filmin Türkiye'de belgesel sinema alanındaki önemini Aytekin şu şekilde dile getirmektedir:

Nemrut Tanrıları'nda Osman Hamdi Bey ile kazı başkanı Karl Dörner'in belge ve görüntülerine yer veren Eyüboğlu, bu filmde de Side kazılarını yürüten Arif Müfit Mansel ve Jale İnan'dan yararlanmış; bu bilim insanlarını kazı alanı, müze, kütüphane gibi mekânlarda çalışırken görüntülemiştir. Bilim insanlarına filmde yer vermek, onları danışman olarak kullanmak da Türkiye'de belgesel sinema alanında bir ilktir (Aytekin, 2017:131).

Takip eden süreçte Eyüboğlu ve Albek ikilisi 1965'te *Eski Antalya Surları*'nı, 1966'da *Ana Tanrıça*'yı, 1972'de ise film merkezinin son filmi olan *Karagöz'ün Dünyası*'nı çekerler. Kaybolmakta olan eski bir gelenek bağlamında Karagöz oyununu detaylıca ele aldığı bu film, İkinci Eğitici ve Bilimsel Sinema Festivali'nin Etnolojik Filmler Kategorisi'nde "Gümüş Kuğu Ödülü" kazanmıştır (Demirkıran: 2011:85). Film merkezinde söz konusu ikilinin yönetiminde olmadığı 1963 yapımı *Ben Asitavandas: Karatepe-Aslantaş Müzesi*, Adnan Benk tarafından çekilen, tanıtım filmi kalıplarında çekilmiş bir film olarak göze çarpmaktadır.



Şekil 2.16. *Karagöz'ün Dünyası* filminden bir görünüm



Şekil 2.17. *Ben Asitavandas: Karatepe-Aslantaş Müzesi* filminden bir görünüm

Karagöz'ün Dünyası filminin ardından Sabahattin Eyüboğlu 1973 yılında vefat eder. Eyüboğlu'nun vefatının ardından üretime devam eden kurum 1973'te İpşiroğlu ve Ünsal Yücel tarafından tekrar çekilen *III. Ahmet Surnamesi*, 1974'te Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Nazan İpşiroğlu yönetmenliğinde *Kapalı Çarşı*, 1978'de Aziz Albek'in çekimini ve yönetimini üstlendiği *Çini*, 1975-1976 tarihleri arasında Çetin Tunca ve Taner Öz yönetiminde *Haliç (Yaşayanla Yaşayacak Olan)* ve son olarak 1977-1978 tarihleri arasında Suzan Albek ve Jale Baysal tarafından yönetimi gerçekleştirilen kurumun tek "çizgi filmi" *Nasrettin Hoca* isimli film projelerini tamamlar. Söz konusu filmler İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin son projeleri olacaktır.

Eyüboğlu'nun Anadolu'nun medeniyet tarihine hizmeti İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ile sınırlı değildir. Eyüboğlu, film merkezi dışında Eczacıbaşı sponsorluğunda da bazı projeler gerçekleştirmiştir. Eczacıbaşı Fabrikaları, *Kültür Filmleri* olarak bilinen film dizisine maddi katkı sağlayarak bu dönemde önemli yapıtların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Mesleğine rağmen sinema sanatına olan ilgisi bilinen Şakir Eczacıbaşı'nın bu desteği, Türkiye'de özel kurum sponsorluğu konusunda yeni bir yol açmış, Aytekin'in tabiri ile belgesel sinemada sponsorluk kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Aytekin: 2017:132). Eczacıbaşı sponsorluğunda gerçekleştirilen *Kültür Filmleri* projesi kapsamında, 1962'de *Yaşamak İçin* filmi Şakir Eczacıbaşı ve Sabahattin Eyüboğlu; 1963'te *Renk Duvarları*, *Göreme*, *Kırkpınar* ve 1964 yılında *Tülü* filmleri ise yönetmen Pierre Birro tarafından çekilir. Bu dizi altında çekilen tüm filmlerin metin yazarlığını Eyüboğlu üstlenmiştir (Candan, 2010:76). *Renk Duvarları*

filmi, 1964 yılında Locarno’da düzenlenen film şenliğinin En İyi Kültür Filmleri yarışmasında Birincilik Ödülü kazanmıştır (Avcı, 1999:134).

Belgesel sinemaya verdiği destekle bilinen bir diğer kurum Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu’dur. 1974 yılından itibaren çok sayıda belgeselin sponsorluğunu üstlenmiş kurumun ilkeli duruşu Bilgin Adalı tarafından şu şekilde anılmaktadır:

Yönetmene oldukça geniş bir özgürlük tanıyan Turing Kurumu, bu tutumuyla Suha Arın’ın en başarılı filmlerini yapmasına olanak sağlamıştır. Kurumun sanata ve sanatçıya karşı bu, ülkemizde benzerine pek rastlanılmayan olumlu tutumunu saygıyla anmak isterim (Adalı, 1986:115).

Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, yönetmen Suha Arın’la olan iş birliği vasıtasıyla oldukça fazla sayıda filmin ortaya çıkmasına ve diğer *Kültürel Hümanizmacılar* gibi Arın’ın da Anadolu’nun medeniyet tarihinin keşfine büyük katkı sağlayacaktır. Söz konusu iş birliği aracılığıyla ortaya çıkan filmleri Şenol Çöm, “dizi belgeseller” ve “monografik belgeseller” olarak iki başlık altında toplamaktadır. *Hattilerden Hititlere* (1974), *Midas’ın Dünyası* (1975), *Urartu’nun İki Mevsimi* (1977) ve *Likya’nın Sönmeyen Ateşi* (1978) filmlerini dizi belgeseller başlığı altında konumlar; *Safrabolı’da Zaman* (1976), *İstanbul’un Çağırdığı Su* (1977), *Kapalıçarşı’da 40.000 Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1984) ve son olarak *Hüseyin Anka ile Sinan’ı Yeniden Yorumlamak* (1990) filmlerini monografik belgeseller başlığı altında konumlandırmaktadır (Çöm, 2019:91). Suha Arın’ın söz konusu filmleri, hayatı, ekolü, belgesel sinemaya bakış açısı ve diğer filmleriyle birlikte üçüncü bölümde detaylı biçimde ele alınacaktır. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Arın’ın belgesellerinin yanı sıra 1988 yılında Hasan Özgen’in *Bir Renk Demeti* adlı filmine de sponsor olmuştur.

Kültürel Hümanizma Dönemi’ne damga vurmuş söz konusu iki önemli kurumun yanı sıra Yapı ve Kredi Bankası, İş Bankası, Akbank ve Ziraat Bankası’nın da 1960’lı yıllarda çok sayıda filme sponsor olduğu görülmektedir. Bankaların yanı sıra Shell, Petrol Ofisi gibi enerji şirketleri de kendi ticaret alanları ile ilintili bazı belgesel projelerine destek vermişlerdir (Balkaya, 1993:52).

Söz konusu dönemde özel kuruluşların katkılarının yanında devlet kurumlarının da belgesel sinema alanında çeşitli faaliyetleri olduğu bilinmektedir. Bu anlamda belgesel

sinema alanında üretimlere başlayan ilk devlet kurumlarından biri Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı Film, Radyo, Televizyonla Eğitim Merkezi'dir. Merkezin filmleştirdiği konular arasında Anadolu'da varlığını sürdüren gelenekler, Türk büyükleri, Anadolu Beylikleri gibi folklorik öğelerin yanı sıra, evde konserve yapımı, kumaşa desen çizme teknikleri, dericilik ve dokumacılık gibi kişisel gelişim unsurları da yer almaktaydı (Balkaya, 1993:44). Önceleri "Öğretici Filmler Merkezi" olarak faaliyetlerini sürdüren kurum 1970'li yıllara kadar öğretici filmler, slayt serileri, ders levhaları ve radyo programları hazırlarken 1970'li yıllardan sonra televizyonun evlere girmesiyle televizyon programları hazırlamaya başlayarak Film, Radyo, Televizyonla Eğitim Merkezi adını almıştır (Esirgen, 1997:102).

Kültür ve Turizm Bakanlığı söz konusu dönem içinde, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Foto Film Şubesi sıfatıyla özellikle kültürel miras ana başlığı altında çok sayıda film çekilmesine katkı sağlamıştır. Buna paralel olarak Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü Sinema Şubesi de üretime destek veren bir diğer devlet kuruluşudur (Balkaya, 1993:58). Bu noktada 1960'lı yıllarda kariyerinin en üretken yıllarını yaşayan Behlül Dal'ı anmak gerekmektedir. Üretiminin en üst noktada olduğu yıllarda pek çok filmini devlet desteği ile çekmiş bir yönetmen olan Dal, diğer *Kültürel Hümanizmacılar*'dan farklı olarak yakın tarih ile ilgilenmekte, filmlerinde Türk, Osmanlı ve İslam başlıklarının baskın olduğu bilinmektedir. *Abant'ta Bir Gün* (1987) , *Egemenlik Kayıtsız Şartsız Milletindir* (1985), *Güneşin Battığı Yer* (1975), *Hasret* (1971), *Vurgun* (1970) ve *Taşların Aşkı* (1966) gibi önemli çalışmalarla yurtiçinde Kültür Bakanlığı Sinema Teşvik Ödülü ve Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Kısa Metrajlı Film Ödülü, yurtdışında ise Fransa Cumhuriyeti Sivil Liyakat Nişanı ve Avrupa Film Festivali Üstün Başarı Ödülü gibi önemli dereceler ve ödüller kazanmıştır (Aytekin, 2017:148).

Kültürel Hümanizma Dönemi'nin ortalarından *Çokkültürlülük Dönemi*'ne kadar Türkiye'de belgesel sinemanın geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan ve üretimin bir ölçüde düzen içinde sürdürüldüğü en önemli kamu oluşumlarından Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, 24 Aralık 1963 tarihli 359 sayılı *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Kanunu* ile temelleri atılarak 31 Ocak 1968 tarihinde Ankara'da yayın hayatına başlamıştır. TRT'nin yayın hayatına başladığı dönemdeki belgesel sinema yayını Aytekin şu şekilde tanımlar:

Belgesel sinemanın Kültürel Hümanizma döneminde başlayan yayınlarda TRT'nin ilk belgeselcileri belgesel sinemanın değişik yaklaşımlarını bir arada sergilemiştir. Bu anlamda “gecikmiş propagandacılar”, sayıları sınırlı olan “gerçekliğin peşindekiler” ve dönemin ana eğilimini sürdüren “kültürel hümanizmacılar” bir aradadır (Aytekin, 2017:150).

Her şeyden önce bir kamu yayıncısı olmanın ve dönemin politik atmosferinin getirdiği bazı zorluklara rağmen TRT, bu anlamda günümüzde ilgi çekiciliğini kaybetmiş ve demode bir yöntem olarak betimlense de belgesel sinema özelinde kurumsal bir hareket oluşturmayı başaramıştır. Kamu yayıncısı olması sebebiyle TRT'nin belgesel filmlere verdiği önemi, kurumun şimdilerde emekliye ayrılmış tecrübeli yönetmenlerinden Kerime Senyücel kendi belgesel film anlayışıyla birlikte yorumlayarak şu şekilde tanımlamaktadır:

(...) Kamu yayın kurumu ise klasik Batı müziği gibi, tabii bu arada belgesel gibi zaman zaman marjinal izleyici gruplarının izlediği ya da eğitime yönelik yayınları yapma görevine sahiptir. Ancak bir belgeselci olarak ben, belgeseli; gerçek hayatın içinden çıktığını düşünerek sadece marjinal değil, genel heterojen izleyici kitlelerini yakalamayı hedeflerim. (...) Kamu yayın kurumu, programın niteliği üzerinde yoğunlaşır ve izleyenlerine en fazla sayıda seçeneği en iyi kalitede sunmayı amaçlar. Tecimsel yayın kuruluşları içinse, izlenme oranı veya payı birinci önceliklidir. İzleme oranı ya da payının düşmesi reklam gelirlerinin düşmesi demektir. Kamu yayın kurumu %3'lük bir izlenme oranı için program yapabilir. Önemli olan hedeflenen izleyici grubunun göz önüne alınan gereksinimlerini en yüksek oranda tatmin etmektir (Senyücel, 1997:176-177).

Kuruluş yıllarının ardından TRT, Aytekin'in de bahsettiği değişik yaklaşımlar sonucunda ortaya çıkan bir çeşitlilik içinde yayıncılığını günümüze kadar sürdürebilmiştir. TRT mensubu birçok yönetmen özellikle *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nin sonuna doğru birçok konuda kendi anlatım diline sahip filmler üretmiş ve televizyon aracılığıyla kamuoyu ile paylaşabilmişlerdir. Bu anlamda ilk dönem belgesel programcıları Arsal Soley tarihi olayları filmlerinde işlerken, Ayla Erdemli özellikle sanatçıların ele alındığı biyografi programlarıyla hatırlanmaktadır. Türk-İslam sentezini işleyen Emel Uygur'un ve Atatürk, Cumhuriyet, Türk modernleşmesi gibi konulara odaklanan Filiz Ozankaya'nın *Propaganda Dönemi*'nin örneklerini hatırlattığı ifade edilebilir. Orhan Tuncel ise bu dönemde özellikle deniz ve deniz insanlarını işlemeyi tercih ederken, 2000'li yıllara kadar TRT ile çalışmaya devam ettikten sonra özel sektöre geçen Haluk Cekan'ın 1980'li yılların sonundan itibaren sualtı programlarına eğildiği görülmektedir (Aytekin, 2017:152). Belgesel sinemanın Türkiye'deki en önemli kurumsal çatısı olan TRT, bu anlamda bayrak taşıyıcı konumuna gelmiş ve 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren varlığını hissettirmiştir. Dönem dönem tartışılan bir estetik anlayışına sahip olsa da uzunca bir süre

televizyonun hüküm sürdüğü dönemde istikrarla yayın akışında belgesel sinemaya yer vermesi ve bu projelere fon yaratmış olması sebebiyle belgesel film yapımının sürdürülebilir olmasını sağlamıştır.

Kültürel Hümanizma Dönemi’nden *Çokkültürlülük Dönemi*’ne geçiş sürecinin başladığı 1980’li yılların sonlarına doğru üretilen öncü çalışmaların TRT’de oldukça ilgi gördüğü bilinmektedir. Bu anlamda Ertuğrul Karshoğlu ve Fatih Arslan bu değişimin izlerini barındıran ilk yönetmenler olarak göze çarpmaktadırlar. Arslan’ın *Karadeniz’den Çeşitlemeler* (1985), *Anadolu’dan Çeşitlemeler* (1986), *Göçerler* (1987), Karshoğlu’nun *Divandan Sandalyeye* (1986) ve *Keçenin Teri* (1987) filmleri bu değişimi hissettiren ilk çalışmalar olarak ifade edilebilir. Arslan’ın sinematografik diliyle fark yarattığı, Karadeniz yöresinin kültürel ve doğal zenginliklerini ele alan *Karadeniz’den Çeşitlemeler* adlı filmi 14 ülkeye satılarak döneminde büyük bir başarı göstermiştir. Aynı dönemde sinematografik diliyle fark yaratan bir diğer belgesel ise *Keçenin Teri*’dir. Filmde bir keçe ustasının yaşamı, herhangi bir anlatıcıya ve o dönemin en geçerli anlatım biçimi olan dış sese başvurmada, ses efektleri ve kurgunun gücüyle anlatılmaktadır (Aytekin, 2017:153).



Şekil 2.18. *Keçenin Teri* filminden bir görünüm



Şekil 2.19. *Göçerler* filminden bir görünüm

Kültürel Hümanizma Dönemi ile birlikte sinema eğitiminin temellerinin atıldığı ve üniversiteler çatısı altında yapılandığı da görülmektedir. Bu anlamda 1970’li yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi¹⁵ Sinema TV Enstitüsü’nü, Ankara Üniversitesi ise

¹⁵ Günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak faaliyetlerini sürdürmektedir.

Siyasal Bilgiler Fakültesi bünyesinde Basın Yayın Yüksekokulu'nu kurarak çalışmalara başlamıştır. 1980'li yıllardan itibaren Eskişehir Anadolu Üniversitesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi gibi üniversitelerin de sinema ve televizyon alanında lisans, yüksek lisans ve doktora programları kurduğu ve sinema eğitimi yaygınlaştırdığı bilinmektedir (Yıldız, 2000:62).

Kültürel Hümanizma Dönemi filmleri, ele aldığı konular açısından ortak bir anlayış göstermeleri sebebiyle yapısal bütünlüğe de sahiptirler. *Propaganda Dönemi*'nin politik atmosferinden kurtulan belgesel sinemanın yüzünü insanlığa ve kültürlere dönmesi, dönemin filmleri arasında bir bağ oluşmasına vesile olmuştur. Bu bağ, ilgili filmleri benzer yapımlar haline getirmediği gibi kültürel miras öğelerinin tanınip korunmasına da olanak sağlamıştır. Bu noktada, Ertuğrul Karslıoğlu'nun 8'er bölümlük *Suyla Gelen Kültür* (1987-1988) ve *Fırat'ın Türküsü* (1990-1991) adlı belgesel serileri, Suha Arın'ın *Anadolu Uygarlıkları'ndan İzler* dizisi (1974-1977) ile *Safranbolu'da Zaman* (1976) ve Hasan Özgen ile birlikte yönettikleri 10 bölümlük *Fırat Göl Olurken* (1986) adlı çalışmaları dönemin ortak odağını temsil eden önemli filmler olarak göze çarpmaktadır. Kültürel zenginliklerin bu denli önemli olduğu bir dönemde belgesel sinemanın İstanbul'a dokunması da kaçınılmazdır. Bu anlamda ise Sabahattin Eyüboğlu'nun *Surname* (1959), Ertuğrul Karslıoğlu'nun beş bölümlük *Bin Türlü Mavi Akar Boğaziçi'nden* (1986), Hasan Özgen'in *İstanbul Hatırası* (1989), Suha Arın'ın *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1983) ve *Topkapı Sarayı* (1991) gibi filmleri karşımıza çıkmaktadır. İstanbul konulu filmler ve "İstanbul imgesi" kavramı dördüncü bölümde kapsamlı bir biçimde ele alınacaktır.



Şekil 2.20. *İstanbul Hatırası* filminden bir görünüm



Şekil 2.21. *Safranbolu'da Zaman* filminden bir görünüm

Bir elin parmaklarını geçmeyecek dernekler ve öğrenci kulüplerinin oluşturduğu etkinlikler dışında neredeyse hiçbir mecrada özel olarak gösterilmeyen belgesel filmlerin televizyondan beslenmesi ve bu süreçte yaşadığı başkalaşım sonucunda melez türler doğurması kaçınılmaz olmuştur. Bir diğer yandan edinimi ve kullanımı kolaylaşan sinema teknolojisi, özel televizyon kanallarının açılmaya başlaması gibi sebepler 1990’lı yılların başında belgesel sinemada yeni bir reform yaşanmasına zemin hazırlayacaktır. Tüm bu gelişmeler, belgesel film üretimi pratiklerini önemli biçimde değiştirecek, söz konusu imkânları daha mütevazı kaynaklarla edinebilen ve üretim sürecini erişilebilir düzeyde yeniden yaratabilen “bağımsız” yönetmenler, *Çokkültürlülük Dönemi*’nin başlamasına da bir anlamda öncü olacaklardır.

2.3. Çokkültürlülük Dönemi (1990 Sonrası)

1990’lı yılları, “küreselleşme” kavramının şekillenmeye, toplumlararası iletişimin kolaylaşmaya ve toplumların kültürel çeşitliliğinin göz önüne gelmeye başladığı yıllar olarak betimlemek mümkündür. Söz konusu “küreselleşme”, teknolojinin de etkisiyle seyrini belirlerken, bir diğer yandan da gündelik alışkanlıkları ve büyük ölçekte toplumların yaşam dinamiklerini doğrudan etkileyerek yeni bir dönemin başlamasına vesile olmuştur.

Toplumların yaşam alışkanlıklarını derinden etkileyen küreselleşmenin, belgesel sinema alanında da kendisi göstermesi ve hatta reformlara sebep olması kaçınılmazdır. Dünyadaki bu değişim belgesel sinemaya yeni eğilimler, çok seslilik ve *Kültürel Hümanizma* kavramının ardında kalan yeni sorunsalların keşfi gibi meseleleri beraberinde getirmiştir. Günün sonunda küreselleşme hareketi belgesel sinemanın reformuna, *Kültürel Hümanizma Dönemi*’nin sonlanmasına ve *Çokkültürlülük Dönemi* olarak adlanan yeni bir sürece girilmesine olanak vermiştir.

Propaganda Dönemi ve *Kültürel Hümanizma Dönemi* gibi *Çokkültürlülük Dönemi* de bir bakıma toplumsal olaylar, akımlar ve değişimler sonucunda şekillenmiştir. Fakat sinemayı kökünden değiştirecek teknolojik gelişmeler ve bu gelişmelerin ortaya koyduğu yeni iletişim kanallarının toplumları bir global köy¹⁶ haline getirmesi,

¹⁶ Marshall McLuhan’ın, ilk kez 1962 yılında yayınladığı *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* adlı eserinde ortaya koyduğu bir kavramdır. McLuhan, televizyon ve radyo gibi

Çokkültürlülük Dönemi'ni diğer dönemlere göre kendini daha hızlı yenileyen bir yapı ile karşımıza çıkarmıştır.

Bu noktada *Çokkültürlülük* kavramının özünde taşıdığı anlam oldukça önem kazanmaktadır. Crowder'dan aktaran Yusuf Genç, söz konusu kavramı şöyle tanımlamaktadır:

Çokkültürlülük; kimliklerin birlikte yaşayabilme yetenekleridir. Çokkültürlülük bir nevi kültürel çeşitliliktir. Çeşitlilik iki yönlü bir kavramdır. Bir yönüyle o, modern toplumun genellikle türdeş bir bütün oluşturmadığı, aksine farklı bireysel tercihlerin, etnik, kültürel ve dini grupların karakterize ettiği bir tür çoğulluğu yansıtır. Çokkültürlülük aynı mekânda yaşayan insanların birbirlerine tasallutlarını engelleyen bir boyuttur (Genç, 2004:114).

Tanımda da bahsedildiği gibi *Çokkültürlülük* kavramı temelde “türdeş” olmayan bir bütünselliğe sahip olmasından dolayı çoksesli bir yapıya sahiptir. Başka şekilde ifade etmek gerekirse *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde aşılmaya başlanan “türdeşleşme” meselesi, bu dönemde toplumda dillerden uzaklaştığından dolayı belgesel sinemanın yeni döneminde de etkinliğini önemli ölçüde kaybetmiştir. Dolayısıyla bu bilgiler ışığında dönemin belgesel sinemasını incelemek daha yerinde olacaktır. Hakan Aytekin, *Çokkültürlülük Dönemi* olarak adlandırdığı periyodu şu şekilde tanımlamaktadır:

Türkiye’de belgesel sinemanın üçüncü dönemi, birinci dönemin “teklik”leri ve ikinci dönemin “geçiş”lerinin aksine “çokluk”lar dönemidir. Bu dönemde çok farklı temalar ele alınmış, değişik sinema dilleri ve teknikleri denenmiştir; finans, çoğaltım, gösterim olanakları ve tanıtım-halkla ilişkiler uygulamaları çeşitlenmiştir (...) Çokkültürlülük Dönemi, Batı’da olduğu gibi Türkiye’de klasik historisizmin, ilerlemeci tarih anlayışının eleştirildiği; sosyal bilimlerde alternatif tarih anlayışlarının öne çıktığı bir dönemdir. Bu bağlamda, genel ve resmi tarihin kahramanlık öykülerinin yerine, yerel tarih, sözlü tarih gibi mikro-tarihçilik alanlarının daha çok değer verdiği “küçük” insanlar ve “küçük” olaylar, “küçük” durumlar belgesel sinemacıların erken fark ettiği ve sinemaya taşıdığı alanlardır (Aytekin, 2017:298,301).

Söz konusu bilgiler ışığında 1990’lı yıllarda sayısı artan özel kanalların, film festivallerinin ve diğer gösterim mecralarının belgesel sinemaya çok seslilik kattığı ortaya çıkmaktadır.

görsel ve işitsel iletişim teknolojilerinin, basılı bir iletişim aracı olan matbaanın yerine geçeceğini ifade ederken bu durumun toplumları bir köyün karakterine büründüreceğini belirtmektedir. Burada McLuhan için “köy karakteri”, köylerde yaygınlıkla kullanılan, kaynağı ve hedefi belirsiz bir bilgi iletişimidir (Kırlı, 2015:139).

Aynı dönemi *Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış* adlı makalesinde ele alan Hasan Akbulut, özellikle 2000’li yıllarda yapılan filmlerin öznel bir yaklaşımla ele alındığını, genel ve büyük konuların yanı sıra üniversite sınav sistemi, bir konsomatrisin hayatı, bir grup köylü kadının kurduğu tiyatro gibi daha sıradan konuların yönetmenlerin ilgisini çektiğini, filmlerin diğer dönemlere göre yasakların azaldığı bir dönemde çekilmiş olmasından dolayı fazla dile gelmeyen siyasal ve kültürel sorunları ele aldığını, teknolojinin gelişmesiyle ucuzlaşan ekipmanlar kullanılarak yapılan filmlerin, görüntü titremesi ya da ses bozukluğu gibi çeşitli estetik sorunları ortaya çıkarsa da bir şekilde ilgiyi çekecek bir dil yakalayabildiğini ifade eder. Söz konusu dönemde genellikle “sözlü tarih” formatına sahip olan bu filmler, sayısı gittikçe artan yeni festivaller ve özel etkinliklerde gösterilmiştir. Akbulut, bunlara ek olarak filmin konusunun gösterim kanallarının şekillenmesinde de belirleyici olduğunu belirtmektedir (Akbulut, 2010:121-122). Adı geçen makalede Hasan Akbulut, söz konusu dönemde çekilen filmlerin yapısal özelliklerini şu şekilde nitelendirmiştir:

Yeni belgeseller, Bill Nichols’ın sınıflandırdığı biçimde (1991) daha klasik türde belgeselleri olanaklı kılan, bir dış sesin/anlatıcının eşlik ettiği ve konusu nesneleştirilen, merkezdeki izleyiciye anlatmak için araya giren sergileyici tarz yerine, konuya ve özneye kendi sesiyle konuşma olanağı veren, onu nesneleştirmeyen, teşhir etmeyen diyaloga çağırان, yerine göre gözlemsel, etkileşimsel ve de düşünsel tarzdadır. Yönetmen kendi varlığını, konuya ilişkin duruşunu, sesini gizlemez, tam tersine açık eder, varlığını keskinler (Akbulut, 2010:122).

Akbulut’un yorumlamasından yola çıkarak söz konusu dönemde yönetmenlerin ele aldığı konuya karşı duruşunun, *Kültürel Hümanizma Dönemi*’ne göre öznelleşen anlatım metodundan dolayı filmde daha belirginleştiği ifade edilebilir. Bir diğer yandan da Aytekin, *Çokkültürlülük Dönemi* olarak isimlendirdiği dönemin belgesel sinemada tema, teknoloji, finans olanakları, gösterim olanakları gibi pek çok alanda değişime sebep olduğunu belirtirken, tema ve içerikte çokkültürlülük olduğu gibi, teknik ve biçimsel özellikler açısından da çok çeşitlilik yaşadığını ifade eder (Aytekin, 2017:190). Bu anlamda Aytekin ve Akbulut’un yorumlamaları ele alındığında dönemin çokkültürlülüğünün belgesel sinemayı doğrudan değişime yönlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

İçinde bulunduğumuz *Çokkültürlülük Dönemi*'nde *Propaganda Dönemi* ve *Kültürel Hümanizma Dönemi*'ne göre belgesel sinemanın evreni yeniden keşfedilmiş olduğu kanısı, dönem hakkında çalışmalar yapan araştırmacıların ortak kanısıdır. Aytekin söz konusu keşif sürecini “yanı başımızdaki temaların görülmesi” olarak tanımlamıştır (Aytekin, 2017:193). Bu dönemde *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde sınırlı sayıda örneklerini gördüğümüz bazı yeni konu türleri ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Bingöl Elmas'ın *Komşu Komşu Huu* (2014), Aysim Türkmen'in *Selahattin'in İstanbul'u* ve İmre Azem'in *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (2012) adlı filmleri bu dönemde ilk kez değinilen kentsel dönüşüm ve çevre sorunları konusunu ele almışlardır.



Şekil 2.22. *Komşu Komşu Huu* filminden bir görünüm



Şekil 2.23. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* filminden bir görünüm

Funda Aras'ın *Gurbet Pastası* (2013), Hakan Aytekin'in *Yarına Bir Harf* (2007) ve *Enstantane* (2020) adlı filmleri ise dönemin bir diğer öne çıkan teması olan azınlık hakları ve etnik kimlik konusunu omurga edinmiştir. Bir diğer yandan Can Candan'ın *Benim Çocuğum* (2013) ve Metin Akdemir'in *Hayalimdeki Sahneler* (2020) adlı çalışmaları da yine *Çokkültürlülük Dönemi*'nde ortaya çıkan “cinsel kimlik” kavramını ele almaktadır. Bunların yanı sıra dinsel kimlik, toplumsal cinsiyet, doğal kaynakların korunması, doğada yaşam, kadın hakları gibi geçmiş dönemlerde tercih edilmeyen ve dile getirilmesi nispeten daha zor olan konularda da belgesel filmler üretildiği görülmektedir (Aytekin, 2017:194,210).

Çok kültürlü ve kozmopolit bir şehir olması sebebiyle İstanbul'un bu dönemde üretilen pek çok filmde farklı bir temayla izleyiciye sunulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak bu dönemin popüler temalarının *Kültürel Hümanizma*

Dönemi'nden ayrıştığı ve “küçüldüğü”¹⁷ hatırlandığında İstanbul’un daha çok bir arka plan unsuru olarak konumlandırıldığı görülmektedir. İstanbul bu dönemde üretilen filmlerde “küçük” insanlar, “küçük” olaylar ve “küçük” durumlar arayışında olan belgesel film yönetmenlerinin omurga yaratımı sürecinde kullandığı destekleyici bir öge konumundadır. Davutpaşa, İstanbul’da bulunan bir fabrikada çıkan patlamada yaralanan ve yaşamını yitiren insanların yakınlarının hukuk mücadelesini konu alan Ayten Başer imzalı *Davutpaşa’nın Külleri* (2011) ve Fatih Akın’ın İstanbul’un müzikal çeşitliliğinden hareketle toplumsal yapısına ışık tutan *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (2005) filmleri bu alanda *Çokkültürlülük Dönemi*’nin izlerini taşımaktadırlar. Bu dönemde ortaya çıkan filmlerin İstanbul’u kimi zaman bir edebi eserden kimi zaman kozmopolit yapısından hareketle imgeleştirdiği, doğrudan konu almanın ötesinde her türlü medeniyet ve kültürün içinde barındığı bir çatı olarak değerlendirdiği görülmektedir.



Şekil 2.24. *Davutpaşa’nın Külleri* filminden bir görünüm



Şekil 2.25. *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* filminden bir görünüm

Çok kültürlülüğün belgesel sinemada ortaya çıkardığı çok seslilik ve çok yönlülük biraz da teknolojinin desteğiyle mümkün olmuştur. Değişen, gelişen sinema ekipmanlarının yanı sıra internet gibi önemli bir iletişim aracının insan hayatının merkezine oturması ve televizyon kanallarının bazı türlere göre çeşitlenmesi, yönetmenlerin projelerini türüne göre sınıflandırılmış seyirci ile buluşturmasını kolaylaştırmıştır. Aynı dönemde belgesel sinemadan bazı örnekler sinema salonlarında gösterilebilmiş, bunlardan çok azı tatmin edecek seyirci sayılarına ulaşmıştır.

¹⁷ Hakan Aytekin, belgesel sinemada *Kültürel Hümanizma Dönemi*’nden *Çokkültürlülük Dönemi*’ne geçişte konuların büyük kahramanlık öykülerinden, “küçük” insanlar, “küçük” olaylar ve “küçük” durumlar haline geldiğini ifade eder (Aytekin, 2017:301).

Belgesel sinema günümüzde ulusal ölçekte sayıca az denebilecek film festivallerinin açtığı fonlama yarışmaları, kamu kuruluşları, sivil toplum örgütleri ve birtakım özel kuruluşlar tarafından fonlanma şansı edinebilmektedir. Devlet fonlarının çeşitli kanunlarla yasalaşmasına ve özellikle 2010'lu yılların ardından önemli ölçüde artmasına rağmen gelinen noktada belgesel film yapımcılarının fon ihtiyacını yeterli düzeyde karşılayamadığı görülmektedir. Belgesel sinema yurtiçinde Kültür ve Turizm Bakanlığı, Uluslararası TRT Belgesel Ödülleri, Uluslararası Documentarist Belgesel Film Festivali, Uluslararası Antalya Film Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali ve Uluslararası Altın Portakal Film Festivali gibi yarışmalarda açılan fon yarışmaları, Anadolu Kültür Vakfı gibi çeşitli sivil toplum kuruluşları ve desteklenmesi talep edilen filmin görev alanını kapsaması koşuluyla belediyeler tarafından desteklenmektedir. Uluslararası ölçekte bakıldığında ise European Cinema Support Fund (EURIMAGES), International Lab for Creative Documentary Production (EURODOC), AlterCiné Foundation, Creative Capital ve IDA Enterprise Documentary Fund: Development Grant gibi belgesel sinema adına oldukça önemli destek programları göze çarpmaktadır.

Çokkültürlülük Dönemi, sayısal olarak film yapımının en yüksek olduğu dönem olarak ifade edilebilir. Söz konusu dönemde üretilen filmler incelendiğinde tema çeşitliliğinin yeniden keşfedilmesiyle arttığı, sıradan olaylar ve sıradan insanların meselelerinin önem kazandığı, öznenin özgür bırakıldığı, teknoloji ve çok sesliliğin getirdiği rahavetle dramatik yapının unutulup estetiğin azaldığı, finansal kaynakların yeniden yapılandığı, toplumun iletişim yönteminin değişmesi sebebiyle filmlerin halkla ilişkiler faaliyetlerinin arttığı ve gösterim olanaklarının diğer dönemlere nazaran oldukça çoğaldığı gibi sonuçların ortaya çıktığını söylemek mümkündür (Aytekin, 2017:298,309).

3. BİR PORTRE: SUHA ARIN

Suha Arın 62 yıllık yaşamında altmıştan fazla belgesele yönetmenlik yapmıştır. Filmografisi genel hatlarıyla ele alındığında filmleri arasındaki en büyük bağın Anadolu kültürüne duyduğu ilgiden ve yaşadığı coğrafyaya gösterdiği saygıdan kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Buna paralel olarak sürdürdüğü eğitimcilik kariyeri boyunca kendi tabiri ile “yedi buçuk” kuşak yönetmen, akademisyen ve meslek profesyoneli yetiştirerek Türkiye’nin belgesel sinema topluluğunun oluşmasında da oldukça etkili olmuştur. Arın’ın her alanda yaptığı çalışmalar, belgesel sinemanın pratik beceri perspektifi yanında bir bilim alanı çatısı altında geliştirilmesi gerektiğine de inandığını ortaya koymaktadır. Bu bölümde Suha Arın’ın yaşamı ve çalışmaları kronolojik olarak ele alınırken bir diğer yandan da Türkiye’nin belgesel sinemasında yeri, belgesel sinema anlayışı ve “Suha Arın Ekolü” kavramı, akademik kaynaklardan ve kişisel görüşmelerden elde edilen bulgular perspektifinde değerlendirilecektir.

3.1. Yaşamı ve Çalışmaları

Suha Arın’ın Anadolu’da başlayan, Amerika Birleşik Devletleri’nde şekillenen, Ankara’da olgunlaşan ve İstanbul’da sonlanan yaşamına ilk bakışta çeşitli coğrafyalarda yaşadığını ve sinema kariyerini sürdürdüğünü görmek mümkündür. Buna ilaveten yaşadığı bölgenin dışına çıktığı ve Ege’den Doğu Anadolu’ya, Karadeniz’den Akdeniz’e Türkiye’nin hemen her bölgesinde pek çok yerel zenginliğin izinde ömür geçiren bir kültür işçisi olduğu da ortadadır. Bu sebeple Arın’ın filmleri daima yaşamakta ve bir anlamda Türkiye’nin kültür envanterinin görsel kataloğu görevi üstlenmektedir. Bu bölümde Suha Arın’ın yaşamı derlenerek başlıklar halinde aktarılacaktır.

3.1.1. Çocukluk, Gençlik Yılları ve Eğitim Öncesi Dönemi

Türk belgeselciliğinin en önemli aktörlerinden Suha Arın, 23 Aralık 1941 yılında Balıkesir’de doğmuştur. Babası Zekai Bey, İstanbul Üniversitesi mezunu yüksek orman mühendisi, annesi Bedia Hanım ise Bartın’ın en eski ailelerinden birine mensup, şiire ilgi duyan bir ilkokul öğretmenidir (Avcı Çölgeçen, 2006:15). Suha Arın, babasının askerlik görevi için geçici süreliğine aileden ayrılmasıyla annesi ve abisi Süreyya Arın ile birlikte çocukluk yıllarının bir bölümünü Bartın’da büyükannesi ve büyükbabasıyla geçirir. Berrin Avcı Çölgeçen, Suha Arın’ın büyükbabasıyla geçirdiği bu zaman diliminde ondan oldukça etkilendiğini ve kişiliğinin oluşmasında önemli bir yeri olduğunu belirtirken, diğer yandan da sanat ve edebiyatla ilk karşılaşmasını Bedia Arın’ın şu sözlerinden hareketle ifade etmektedir:

O zaman sinema yok, tiyatro yok Bartın’da. Televizyon zaten yoktu. Sadece bir radyomuz var, radyo dinliyoruz. Süreyya ile Suha tek eğlencemiz. Yalnız bizim değil, akrabaların, komşuların, eve gelen giden misafirlerin de eğlencesiydi. “Ne olur şunlara bir şiir okutun” derlerdi. Masanın üstüne çıkarır, sırayla onları dinlerlerdi... (Avcı Çölgeçen, 2006:17).



Şekil 3.1. Suha Arın (en sağda) ve ailesinin 1953 yılında çekilmiş bir fotoğrafı.

Zekai Arın, askerlik görevini tamamlamasının ardından Kızılcahamam, Ankara’ya tayin edilir. Eğitim çağına gelen Süreyya ve Suha kardeşler Kızılcahamam’da başladıkları ilköğrenimlerini Çankaya İlkokulu’nda tamamlarlar. Arın’ın çocukluk döneminde sanat ile olan yakınlığının görülebileceği bir diğer örnek ise burada, ilköğrenim yıllarında ortaya çıkmıştır. İlkokul birinci sınıftayken resim dersi işlendiği sırada bir bakanlık müfettişi sınıfa girer ve çocukların serbest resim çalışması

yapmalarını ister. Çalışmalar incelenirken Arın'ın yaptığı resim, öğretmen ve müfettişin büyük takdirini kazanır. Müfettiş giderken Arın'ın resmini çocuk dergilerine bastırmak için yanında götürür. Berrin Avcı Çölgeçen'e göre ilkokul çağında olan Suha Arın'ın bu yaşta ortaya koyduğu betimleme becerisi, yönetmen kişiliğinde öne çıkan özelliklerinden biri olan güçlü görsel dilinin ilk örneklerinden biridir (Avcı Çölgeçen, 2006:19).

Suha Arın'ın çocukluğunu geçirdiği 1950'li yıllar, hala kalkınma çağında olan genç Türkiye Cumhuriyeti için önemli olayların yaşandığı bir dönemeç olarak bilinmektedir. Ülkede 1950 seçimleri yapılmış ve Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Ülke çapında yaşanan iniş çıkışların ekonomiye yansımalarının kaçınılmaz olduğu bu ortamda anne Bedia Arın iş bulamaz hale gelmiştir. Bir diğer yandan bu yıllarda baba Zekai Arın, hem bölgesinde gerçekleşen bir orman yangınından psikolojik olarak oldukça etkilenmiş hem de meslek hastalığı olarak bilinen eklem romatizmasına yakalanmıştır. Bu gelişmelerden dolayı Süreyya ve Suha kardeşler çeşitli işlerde çalışmaya başlarlar. Berrin Avcı Çölgeçen, Arın'ın döneme olan yaklaşımını kendisinden şu şekilde iletir:

Ayakkabılarımız hep pençeliydi, elbise alacak paramız yoktu. Bunun için babamın elbiseleri ağabeyime, ağabeyimden de bana kalırdı. Genellikle de tornistan edilirdi elbiseler. Eskiden "tornistan" denilen bir kavram vardı. Bu, kumaşların ters yüz edilmesi işlemiydi. Terziler bu alanda uzmanlaşmışlardı. Tornistan edilen elbiseleri giyerdik biz. Ama çevremizdeki bütün memur çocukları böyleydi. Hatta birçok esnaf çocuğu da böyleydi. Türkiye'nin kalkınma yıllarıydı o yıllar... Biz Cumhuriyete inanmış kuşaklardık, bunu paylaşmayı da bilirdik. Onun için olağan gelirdi bize böyle şeyler. Savurganlık en büyük ayıptı. (Avcı Çölgeçen, 2006:22).

Bir yandan ailenin içinde bulunduğu ekonomik zorluk, diğer yandan da büyükanne ve büyükbabanın yaşlarının ilerlemesi ve torunlarına duydukları özlem sebebiyle Süreyya ve Suha kardeşler bir kez daha Bartın'a yerleşirler. Burada kaldıkları bir sene, özellikle Suha Arın'ın büyükbaba Aziz Ülker ile daha çok vakit geçirmesine ve kişiliğinin önemli ölçüde gelişmesine olanak tanımıştır. Suha Arın, doktor olan büyükbabası Aziz Ülker'in mesleğine olan bağından çok etkilenmiştir. Aziz Ülker'in mesleğiyle ilişkisine şahit olan Suha Arın, kendisiyle yapılan bir röportajda bundan hayranlıkla bahseder:

Hastayı muayene ederdi, Elleri titrerdi, ama iğne yapması söz konusu olduğunda, iğneyi alır almaz ellerinin titremesi kesilirdi ve iğneyi yapardı. İğneyi yaptıktan sonra ellerinin titremesi yeniden başlardı. Hayretle onu izlerdim, seksen yaşına yakındı o sırada. Sonra hastanın ilaçlarını yazardı. Hastanın bunları almaya durumu müsait değilse, cebinden para çıkarır, yastığının altına

koyardı. Emekli bir insandı ve emekli maaşıyla geçinmek zorundaydı. Her kuruşunu hesap ederdi ve o hesaba zaman zaman hastaların ilaç paralarını da katardı... (Suha Arın Belgeselleri, 2017).



Şekil 3.2. Suha Arın ve dedesi Aziz Ülker (1952).

Bartın'daki bir yılın ardından Süreyya ve Suha kardeşler tekrar Ankara'ya dönerler ve ilkokul eğitimini Çankaya İlkokulu'nda tamamlarlar. Ortaokul dönemi, ömürleri boyunca sürdürecekleri meslekleri ile ilk teması gerçekleştirmeleri açısından Süreyya ve Suha kardeşler için oldukça belirleyici bir dönemdir. Süreyya Arın, ilkokul çağında *Radyo Çocuk Saati* adlı radyo programının seçmelerini kazanarak radyo skeçleri ve temsillerinde performans göstermeye başlamıştır. Suha Arın ise kendisi için önemli bir rol model olan ağabeyinin bu başarısından oldukça etkilendiğinden onu devamlı desteklemekte ve takip etmekteydi. Ortaokul çağına geldiklerinde Arın, abisinin de teşvikleriyle sınava girer ve kendisi de *Radyo Çocuk Saati*'nde rol almaya hak kazanır. Böylelikle Arın, kitle iletişim araçlarıyla ilk teması radyo aracılığıyla kurmuş olur (Avcı Çölgeçen, 2006:27).

Süreyya Arın, özellikle çocukluk ve gençlik yıllarında Suha Arın için önemli bir figürdür. En küçük kardeş Reha Arın, kardeşler arasındaki bu yakınlığı aynı lisede eğitim almalarına ve yaşlarının birbirlerine yakın olmasına bağlamaktadır. Reha Arın Suha Arın'dan üç, Suha Arın ise Süreyya Arın'dan bir buçuk yaş küçüktür. Yaş

makasının çok açılmamış olması Reha Arın'a göre kardeş ilişkisinin yanında arkadaşlık ilişkisi kurulabilmesine de olanak sağlamıştır (Reha Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020). Bu yakın ilişkiye paralel olarak kardeşler arasında derin bir saygı da bulunmaktaydı. Lise döneminde bir sene başarısız olan ağabeyi ile aynı sınıfta eğitim almanın ona kötü hissettireceğini ve saygısızlık olacağını düşünen Suha Arın'ın bilinçli olarak sınıfta kalması, aralarındaki saygı adına verilebilecek en önemli örneklerden biridir (Evren Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020).

Suha Arın, babası, ağabeyi ve kardeşi gibi Ankara Atatürk Lisesi'ni kazanmış, burada geçirdiği yıllarda da ağabeyinin izinden giderek aynı sosyal faaliyetlere yakınlık göstermiştir. Lise yıllarının sonuna geldiğinde, halen devam etmekte olduğu *Radyo Çocuk Saati* adlı programı sürdürürken, o sırada üniversite eğitimine başlamış olan ağabeyiyle birlikte *Ansiklopediden Sayfalar* adında yeni bir programa da başlarlar. Bu programdaki başarıları bir taraftan Arın kardeşlerin iş ilişkilerinde kendi yolunu çizmelerine, diğer yandan da Suha Arın'ın sinema kariyeri adına ilk adımları atmasına vesile olacaktır.

Ansiklopediden Sayfalar adlı programın elde ettiği başarı, Süreyya ve Suha Arın kardeşlerin tanınırlığını artırır. Artan bu tanınırlık sonucunda Arın kardeşlere yeni bir iş teklifi gelir. Suha Arın, ağabeyinin kabul etmediği bu teklifi Berrin Avcı Çölgeçen'in yönettiği "Bir Türkiye Sevdalısı: Suha Arın" adlı belgeselde şu şekilde anlatmaktadır:

Bir gün bir telefon geldi. Telefondaki ses "Ben Tevfik Kumaş. Öğretici Filmler Merkezi'nden arıyorum sizi. Bizim Öğretici Filmler Merkezi'nde senariste ihtiyacımız var. Araya araştıra sizi bulduk, sizin peşinize düştük." dedi. Sonra ağabeyimle birlikte Öğretici Filmler Merkezi'ne gittik. Bana çok çarpıcı geldi. Film dünyasına ilk defa giriyordum. İşte o yıl, sanıyorum 1964'tü, orada göreve başladım. (Suha Arın Belgeselleri, 2017).

Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı Öğretici Filmler Merkezi'nde¹⁸ göreve başlayan Arın'dan ilk iş "trafik emniyeti" konusunda bir senaryo yazması istenir. Suha Arın'ın kaleme aldığı senaryo yetkililer tarafından beğenilir ve birtakım aksaklıklar sebebiyle filmi yönetecek biri bulunamadığından yönetmenliğini de kendisinin yapması istenir.

¹⁸ Günümüzde YEĞİTEK (Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü) olarak faaliyetlerini sürdürmektedir. 1951 yılında kurulan merkez, görsel ve işitsel eğitim araçlarının üretilmesi ve çoğaltılması amacı ile kurulmuştur.

Kaynak: <https://yegitek.meb.gov.tr/www/tarihce/icerik/15>

Teklifi kabul eden Suha Arın, kariyerinin ilk yönetmenliğini 1964 yılında *Trafik Emniyeti* adlı filmle yapmış olur. Aynı yıl Öğretici Filmler Merkezi'nde Ankara'nın tanıtımını amaçlayan ve şehrin tarihini ele alan *Başkent Ankara* adlı film çalışmasının da senaryosunu ve yönetmenliğini üstlenir. Bu sırada lise eğitimini tamamlayan Suha Arın, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kaydolur. Ancak kısa bir süre sonra pek de başarılı gitmeyen hukuk ihtisasının kendisini memnun etmediğine kanaat getirir ve okulu bırakır. Bu dönemlerde benzer sebeplerle Süreyya Arın da hukuk fakültesini bırakmış, kariyerinde yeni bir adım atarak Türkiye Radyosu ve Amerika'nın Sesi Radyosu'nun düzenlediği spikerlik sınavına girmiştir. Sınavda başarılı olan Süreyya Arın, iki yıl çalışmak ve radyoculuk hakkında teknik bilgisini arttırmak amacıyla Türkiye Radyosu tarafından Washington, Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderilir (Avcı Çölgeçen, 2006:40).

Amerika Birleşik Devletleri'nde kariyerine başlayan Süreyya Arın, kısa bir zaman sonra Suha Arın'a bir mektup yazar. Süreyya Arın mektupta Suha Arın'a yakın bir zamanda TRT'nin kurulacağını, bununla birlikte televizyonun da Türkiye'ye geleceğini, Amerika Birleşik Devletleri'nde bunun eğitimini almasını söyler ve böylelikle Türkiye'de öncü olabileceğini anlatır. Teklifi kabul eden Suha Arın 1965 sonbaharında Amerika Birleşik Devletleri'ne gider (Suha Arın Belgeselleri, 2017). Suha Arın, televizyonla ilk karşılaşmalarını şu şekilde aktarmaktadır:

İlk televizyonu Roma'da uçak durup mola verdiğinde gördüm. Ve de heyecanlandım. Sonra başkent Washington'da, ağabeyimin evinde gördüm. Ve hayatın bir parçasıydı orada televizyon bütün insanlar için. Bir sürü kanal seçeneği vardı. O beni çok şaşırttı. Sabaha kadar elimde kumanda aleti, ilk gece hiç unutmam sabaha kadar televizyon kanallarında gezindim heyecanla. (Suha Arın Belgeselleri, 2017).

Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmesinden bir süre sonra Suha Arın, Howard Üniversitesi'ne kaydolur. Howard Üniversitesi radyo televizyon alanında eğitim vermesinin yanı sıra bünyesinde bir televizyon stüdyosu da barındırmakta ve Washington çevresine yayın yapmaktaydı. (2006:43).

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk aylarının ardından İngilizcesini de geliştiren Suha Arın, öğrenciliği sırasında Kapital Film Laboratuvarları'nda projeksiyonist¹⁹ olarak işe başlar. Arın'ın buradaki görevi, ses bandı tasarlanacak filmleri makinelere

¹⁹ Film gösteren kişi, makinist.

taktır. Arın bu dönemde birlikte çalıştığı tonmayster Clinck'ten çok şey öğrendiğini, tonmaysterliğin ve ses örgüsünün bir film için ne kadar önemli olduğunu onun sayesinde gördüğünü ifade eder. Clinck, Suha Arın'a mesleki katkılarının yanı sıra ilerleyen dönemde önemli iş fırsatları da tanınmasına vesile olacaktır. Arın, görevindeki başarısından dolayı bir süre sonra ses kayıtçısı olarak şirket dışındaki işlere de gönderilmeye başlanır (2006:48).



Şekil 3.3. Suha Arın'ın Kapital Film Laboratuvarları'nda projeksiyonist olarak çalıştığı yıllardan bir görüntü (1967).

Kapital Film Laboratuvarları'nda tecrübesinden faydalandığı bir diğer isim de Silvia Beths'tir. Stüdyosuna film ruloları götürüp getirmeye başladıkları diyalogu zaman içinde ilerleten Arın, bir gün Beths'e kendisinden kurgu öğrenmeyi çok istediğini söylediğini ifade eder. Beths, Arın'ın bu isteğini geri çevirmez ve boş zamanlarında gidip gelebileceğini söyler. Berrin Avcı Çölgeçen, Silvia Beths'in yaklaşımını Suha Arın'dan şu şekilde anlatmaktadır:

(...) Okuldan ve Kapital Film Laboratuvarları'ndan arta kalan zamanlarımda, beş-altıdan sonra, çoğu zaman da Cumartesi ve Pazar günleri, ibadet eder gibi onun evine taşınmaya başladım. Onun yanında oturur, sorular sorardım. O da hiç bıkmadan benim sorularımı yanıtlar, açıklamalarda bulunurdu: "Niye o planı ona bağladınız, niye öbürünü attınız, kullanmadınız, niye onu o kadar kısalttınız?" gibi... Bir keresinde, dünyaca ünlü bir dansözün film eşlemesini ve kurgusunu yapıyordu. Belgesel bir çalışmaydı bu, hiç unutmam. Filmle ses, eşlemeli olarak gidiyordu. Ama o bilime karşı geldi ve sesi birkaç kare kısalttı. Bir yerde dedim ki: "Bayan Beths! Nasıl olur, bu yaptığınız doğru mu, sesi öne aldınız burada." "Sinemada bilimsellik olmaz bu alanda. Gözün ve kulağın neyi görüyorsa, doğru olan odur. Sonuçta göz önemlidir. Onun için ben bunu iki kare kısalttım" dedi. Baktım hakikatten öyle. İki kareyi ekleyince ses geç gibi geliyor. (...) Bu benim için çok önemli bir dersti. Aylarca onun yanına gittim, kurguyu öğrendim. Kurgunun püf noktalarını öğretti bana (Avcı Çölgeçen, 2006:53).

Arın'ın üniversite öğrenimi devam ederken 1967 yılında ağabeyi Süreyya Arın'ın stajı ve Amerika'nın Sesi Radyosu'ndaki görevi tamamlanır ve ülkesine döner. Suha

Arın'ın eğitimin devam ettiği bu yıllar, Arın kardeşler için yeni ve önemli bir dönemeçtir. Suha Arın artık kariyerini sinema televizyon alanında sürdürmeye hazırlanırken, ağabeyi radyo programcılığı ve spikerlik üzerine kurduğu kariyer yolculuğuna devam eder. Takip eden yıllarda aralarındaki iş ilişkileri, Süreyya Arın'ın ani vefatına kadar Suha Arın yönetmenliğinde gerçekleştirilen tüm filmleri seslendirmesi şeklinde devam edecektir.

Amerika'nın Sesi Radyosu, Süreyya Arın'ın ayrılmasının ardından boşalan görevi Suha Arın'a teklif eder. Suha Arın, eğitimini aksatmayacak bir görev alma koşuluyla bu teklifi kabul eder. 1967 yılında başladığı görevi ve 1973 yılına kadar sürdürür (Avcı Çölgeçen, 2006:56). Ayrıca 1969 yılında TRT'nin kurulmasıyla Arın, TRT kanalına da gönüllü hizmet etmeye başlar (Suha Arın Belgeselleri, 2017). Suha Arın, Amerika'nın Sesi Radyosu'ndaki görevi sırasında oldukça eşsiz bir olayı Türkiye radyolarına geçme şansına erişmiştir. Suha Arın, Amerikan Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi'nin²⁰ Temmuz 1969 yılında gerçekleştirdiği aya yolculuk görevini Türkiye radyolarına naklen iletir. Suha Arın'dan aktaran Berrin Avcı Çölgeçen, görevli spikerlere verilen kitapçıktaki kısaltmaları iki ay boyunca çalışan Arın'ın kalkış sırasında yaşadığı heyecanı şu şekilde iletmektedir:

(...) Naklen yayın başladığında insanoğlunun aya ayak basma anını, bütün Türkiye benden dinledi. Geriye doğru sayımı yapmaya başladım: “9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0... Aydayız sayın dinleyiciler!” diye bağırdım. Kulaklıktan uzay üssü ile Apollo 11 uzay aracı arasındaki konuşmaları dinliyor, bir yandan da tercüme ediyordum. Geriye sayımı tekrarlıyorlardı. Neil Armstrong da aynı şeyleri söylüyordu. Armstrong'un kalp atışlarını yüzün üzerinde, yüz otuz olduğunu söylüyorlardı kulaklıktan. Aynı şekilde benim kalbim de yüz otuz atıyordu o sırada. O heyecanı Türkiye'deki dinleyicilerime de aktarabilmişim ki, daha sonra gelen gazetelerde okudum; kalp krizi geçirenler olmuş o sırada. Ölen birkaç kişi olmuş. Buna çok üzüldüm tabii (Avcı Çölgeçen, 2006:59).

²⁰ NASA.



Şekil 3.4. Apollo 11'in aydan getirdiği taşları inceleyen “Ay muhabirleri” Suha Arın ve İlhan Kaya (1969).

Buradaki görevine devam ederken eğitimi de sürdüren Arın, bu sırada öğrencilik haklarından birini kullanarak Amerikan Üniversitesi'nde televizyon haberciliği dersi almaya başlar. İlgili dersi veren Edward Bliss, Amerikan televizyon kanalı CBS'te çalışan, dönemin tanınmış yöneticilerinden biridir. Arın, dönemin öğrencilerinin tabiriyle *Edbiliss*'ten ve dersinden oldukça faydalandığını ifade eder (Avcı Çölgeçen, 2006:60).

Howard Üniversitesi, bölgesel yayın yapan televizyon stüdyosu sebebiyle öğrencilerin derslerdeki teorik eğitimin yanı sıra pratik becerilerini geliştirmesi konusunda önemli bir avantaja sahipti. Bunun yanı sıra akademisyenleri de yukarıda belirtildiği gibi “üretim içinde eğitim” geleneğini benimsemiş, kendi alanlarında kariyerlerini sürdüren kişilerdi. Bu akademisyenlerden biri olan Nicholas Reed, Arın'ın etkilendiği bir diğer isimdir. Arın, Reed'in yılda bir belgesel yaptığını ve belgesel çalışmalarına öğrencilerini götürdüğünü, Reed'in üretim içinde eğitimi önemseyen biri olduğunu ve bunun eğitimleri için ne denli önemli olduğunu sayesinde anladığını ifade eder (Suha Arın Belgeselleri, 2017). Arın'ın bu yaklaşımı incelendiğinde ve akademisyen kişiliğinde öne çıkan özellikleri ele alındığında, Howard Üniversitesi'nin ve hocalarının etkisi olduğu sonucuna varılabilmektedir.



Şekil 3.5. Suha Arın'ın, Howard Üniversitesi Stüdyoları'nda stüdyo şefliği yaptığı yıllardan bir görünüm (1966).

1970 yılında Howard Üniversitesi'nden mezun olan Suha Arın eğitime devam etme kararı alır ve Amerikan Üniversitesi'nde Kitle Haberleşmesi yüksek lisans programına kaydolur. Bu eğitimi sırasında, Amerika'daki ilk belgesel çalışmasını tamamlar. *Pride* (1968) adındaki bu belgeselin yönetmenliği kendisine şu şekilde teklif edilmiştir:

Washington DC'de "Pride" adlı zenci bir kuruluş faaliyete geçmişti. Bu kuruluş, zencilere iş bulma, işe yerleştirme, onları eğitime, işe yerleştirmeden önce eğitime ve iş başında eğitime olanakları sağlayan bir tür vakıf idi. Pride'in anlamı gurur demektir. Bu kuruluş, kendileriyle ilgili bir belgesel yapılması için üniversiteye başvurdu. Üniversitenin döner sermayesi de kabul etti. Hocalarım filmi, benim yönetmemi istediler. Ben de seve seve kabul ettim. "Pride" orada yönettiğim ilk belgesel filmimdi. Zannediyorum, Washington DC ve çevresine yayın yapan Metro-Media diye yerel bir televizyonda da yayınlanmıştı o sırada... (Avcı Çölgeçen, 2006:65).

Amerikan Üniversitesi'nde aldığı eğitimi tamamlayan Arın, Kapital Film Laboratuvarları'nda birlikte çalıştığı Clinck'in önermesiyle Amerika'nın en büyük televizyon kanallarından biri olan NBC'den bir iş teklifi alır. Şartları oldukça iyi olan bu iş teklifi Suha Arın tarafından kabul edilmesi zor bir iştir. Bu teklifi zorlaştıran en önemli husus ise NBC'de Amerikan vatandaşlarının öncelikli olarak işe alınmasıdır. İlgili dönemde çifte vatandaşlık uygulaması da bulunmadığından Arın'ın teklifi kabul edebilmesi için Türk vatandaşlığından çıkması ve Amerikan vatandaşlığına geçmesi gerekmekteydi. NBC'nin vatandaşlık işlemlerini hızlıca tamamlayabileceğini taahhüt etmesine rağmen Suha Arın, bu teklifi kabul edemez ve geri çevirir. Yaşadığı bu gelişmenin ardından "birdenbire vatan hasreti yüreğimi dağlar hale geldi" der ve Amerika'nın Sesi Radyosu'ndaki görevini de bırakarak Türkiye'ye kesin dönüş yapar (Suha Arın Belgeselleri, 2017).

3.1.2. Türkiye'ye Dönüş ve Basın Yayın Yüksekokulu Dönemi

1973 yılında Türkiye'ye dönüş yapan Suha Arın, belgesel sinema alanındaki çalışmalarını sürdürme hayali kurarken, bir diğer yandan bildiklerini öğrencilere aktarma hevesi ile Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın Yayın Yüksekokulu'na iş başvurusu yapar. Başvuru sonucunda kendisine bu dönemde devam eden darbe iklimi sebebiyle güvenlik soruşturmasını beklemesi gerektiği iletilir. Bu sürecin uzayacağını anlayan Arın, bir diğer başvurusunu da TRT'ye yapar. Kuruma yaptığı başvurusu incelendiğinde kendisine özgeçmişinin o dönem yeni kurulan ve idaresinde emekli askerlerin bulunduğu TRT'deki hemen herkesten iyi olduğu, ancak yine de birinin emrine verilmesi gerektiği ve bu durumun bir tersliğe yol açabileceği iletilir. Buradan da olumsuz sayılabilecek bir yanıt alan Arın, kısa bir çöküş dönemi içine girer (Suha Arın Belgeselleri, 2017). İlerleyen yıllarda birkaç haber belgeseli çekmesi istense de Arın'ın TRT ile ilişkisi kariyeri boyunca beklediği düzeyde gerçekleşmemiştir. Yaşanan bu olumsuz gelişmeler, Suha Arın ile filmlerinin büyük bir bölümünün destekçisi olan Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu arasında bir sponsorluk ilişkisinin başlamasına vesile olacaktır.

1974 yılında TRT, Suha Arın'ı ilk haber belgeselini yapması için görevlendirir. Takip eden süreçte Suha Arın TRT'ye dört haber belgeseli yapar. Bu haber belgeselleri, Arın'ın eğitiminden sonra ülkesinde yaptığı ilk belgeseller olması açısından önem taşıdığı gibi, bir diğer yandan da ileride ele alınacak Suha Arın Ekolü'nün ve Türkiye belgesel sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Hasan Özgen ile tanışması açısından da değerlidir. Suha Arın'ın Hasan Özgen ile tanışması, TRT için yaptığı ilk film olan *Sessiz Emekçiler* (1974) ile gerçekleşir. Özgen, aynı yıl işe başladığı TRT tarafından bu filmde kameraman olarak görevlendirilmiştir. Sosyal güvenceden yoksun bir biçimde çalışan tarım-orman işçilerinin ve gündelikçilerin problemlerini ele alan bu film 16mm formatında ve siyah beyaz çekilmiştir. Arın'ın 1974 yılında Hasan Özgen ile birlikte çektiği ikinci çalışma ise *Affin Ardından* adlı belgeselidir. Bu çalışma, 1974 yılında ilan edilen genel affın ardından çok kısa bir süre içinde hapisaneye geri dönen cezalılarının dönüş nedenlerini inceler. Hasan Özgen kameraman olarak sunduğu katkının yanı sıra, 12 Mart Muhtırası olarak bilinen askeri müdahale döneminde yaklaşık 3 yıl hapis yatmış olduğundan, Arın'ın odaklanacağı

verileri seçmesini kolaylaştırmış ve filmin etkisini arttırmasına da vesile olmuştur (Aytekin, 2008:236-237).

1975 yılında Suha Arın, yine Hasan Özgen kameramanlığında üçüncü haber belgeseli olan *Kaygı Kuyuları*'nı çeker. Zonguldak yöresinde kömür madenlerinde çalışan işçilerin sorunlarını ele aldıkları bu filmde Arın, bölgede yaptığı keşif çalışmaları sırasında yöneticiler tarafından teftişler ve bürokrat gezileri için düzenlenen güvenli galerilere yönlendirilir. Fakat bu durumdan hoşnut kalmaz ve işçilerin gerçek çalışma ortamlarında çekim yaparak belgeseli tamamlar. Hakan Aytekin'e göre bu film, Suha Arın'ın belgesel(cil) inadı ve etiği açısından önemli bir örnektir (2008:237). Arın'ın Özgen ile birlikte 1975 yılında gerçekleştirdiği bir diğer haber belgeseli *Bir Yuva Dağılıyor* adlı çalışmadır. Bu filmde Atatürk'ün kurduğu ve Çocuk Esirgeme Kurumu sorumluluğunda bulunan Ankara Keçiören Atatürk Çocuk Yuvası'nın üst düzey kamu yöneticilerinin çocukları için kreşe döndürülmesi ve yuvadaki çocukların Anadolu'daki diğer yuvalara gönderilmesi olayı ele alınmıştır. Filmin 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı'nda izleyici ile buluşmasının ardından duruma pek çok bürokrat tepki göstermiş, tüm bunlar sonucunda Çocuk Esirgeme Kurumu bir basın toplantısı düzenleyerek olayı yalanlamak durumunda kalmıştır. Günün sonunda görüntülerle sabit olan bu durum, Çocuk Esirgeme Kurumu'nun yöneticilerinin istifası ve yuvanın dağılmaktan kurtulmasıyla sonuçlanmıştır (2008:237). Bu aynı zamanda Arın'ın TRT'ye çektiği son haber belgeselidir. Arın'ın TRT'ye çektiği bu dört filminden hiçbirisi günümüze kadar ulaşamamıştır. Hasan Özgen'den aktaran Şenol Çöm, söz konusu filmlerin günümüze ulaşamamasını şu şekilde açıklamaktadır:

Reversal film negatif film gibi çoğaltılmıyordu, bugünkü fotoğrafların pozitif çekimlerinde olduğu gibi bir teknikle çekilirdi. Yani tek kopya çekim olur, çekilen film yıkanır ve doğrudan yayına bu kopyayı gönderirsiniz. Haber dairesi olduğu için hızlı olmak gerekiyordu ve bu filmler ses kuşağından ayrı olarak hazırlanır ve özel cihazlarla ses ve görüntü kuşağı birleştirilerek yayınlanırdı. Buna rağmen bu filmlerin de saklanma imkânı olmasına rağmen o yıllarda arşiv bilinci oluşmadığı için örneğin Kaygı Kuyuları filminden görüntüleri başından sonundan kesip "Kömüre Zam Geldi" haberinde kullandılar (Çöm, 2019:94).

1974 yılında Suha Arın'ın kariyerinde yaşanan bir diğer önemli gelişme ise Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu (TTOK) ile olan ilişkisinin başlamasıdır. Arın'ın ülkeye dönüşünün ardından yaşadığı hayal kırıklıkları sebebiyle ailesi de Suha Arın için bir çözüm yolu aramaya başlar. Bu çözüm yollarından biri de aile dostları dönemin TTOK Genel Müdürü Çelik Gülersoy'a danışmaktır. İlk görüşmenin ardından Suha Arın ve

Reha Arın İstanbul’da bulunan genel müdürlüğe gelirler. Reha Arın görüşme gününde yaşananları şu şekilde anlatmaktadır:

Şişli’deydi Turing’in yeri. Dedim ki “Ağabey ben arabada bekleyeyim”. Çünkü arabayı park edecek yerimiz yoktu orada. “Sen yukarı çık” dedim. (...) Geldi yüzü gülüyor, mutlu. “Hayırdır?” dedim. “Tamam Reha!” dedi. “Nasıl?” dedim. Çelik Gülersoy dinlemiş, (Suha Arın) demiş işte “Böyle böyle, Türkiye’nin kültür değerlerini tanıtmak için belgeseller yapmak istiyorum”. Çelik Gülersoy hemen telefonu çevirmiş. Sekreterine “Biz bugün toplantıda ne konuştuk?” demiş, “İşte beklediğimiz adam ayağımıza geldi!”. Ve startı o verdi (Reha Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020).

Bu görüşmenin ardından TTOK bünyesinde bir bilim kurulu kurulur. Kurulun aldığı karar doğrultusunda Suha Arın yönetmenliğinde *Anadolu Uygarlıkları’ndan İzler* adlı bir belgesel serisi başlatma kararı alınır (Suha Arın Belgeselleri, 2017) Şenol Çöm, Suha Arın’ın bu tarihten sonra çektiği belgesel filmleri dizi belgeseller ve monografik belgeseller olmak üzere iki başlık altında toplar (Çöm, 2019:91). *Anadolu Uygarlıkları’ndan İzler* dizisi Arın’ın ilk dizi belgesel projesi olmasının yanı sıra yönetmen olarak öne çıktığı özelliklerinin belirginleşmeye başladığı ilk proje olarak da hatırlanacaktır.

1970’li yılların ortası, Suha Arın için zorlu bir dönem olduğu kadar, kariyeri ve hayatı için oldukça iyi gelişmeler de yaşadığı önemli bir periyottur. Bu gelişmelerden biri de yaklaşık bir yıllık bekleyişin ardından olumlu sonuçlanan güvenlik soruşturmasıdır. Arın, soruşturmanın tamamlandığı haberini alır almaz Ankara Üniversitesi’ne gidip gerekli işlemleri tamamlayarak 1974-1975 ders yılında akademisyen olarak göreve başlar (Avcı Çölgeçen, 2006:86).

1970’li yıllarda Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu, sinema televizyon ve gazetecilik gibi programların henüz yaygınlaşmamış olması ve sektörün her dalına istihdam sağlaması sebebiyle Suha Arın için olduğu kadar, dönemin sinema televizyon topluluğu için de önemli bir kurumdur. Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde bulunan Basın Yayın Yüksekokulu’nda, ilk iki sene fakülte genelinde tek müfredat uygulanırken, son iki senede gazetecilik ve sinema televizyon temelli bir eğitim anlayışı benimsenmişti (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020). Suha Arın’ın eğitimcilik kariyerindeki ilk öğrencilerinden biri olan ve takip eden süreçte filmlerinde de görev almış yönetmen ve akademisyen Kemal Sevimli, Arın’ın ilk dersini şu şekilde ifade etmiştir:

Yönetimdeki hocalar bize dediler ki “Amerika’dan gelmiş olan bir hoca gelecek, iki üç hafta sonra derse başlayacak”. Biz de büyük bir merakla beklemeye başladık. Geldi hoca; çok mütevazı, şık, siyah bir “bond” çanta var elinde. Açık mavi gömlek, kravatı ceketi var kusursuz. Böyle baktığımızda iyi bir hoca, temiz bir adam var karşımızda. Gayet güzel, müthiş güzel bir konuşması var. Olağanüstü söylediklerini anlıyorsunuz, cümleleri kusursuz, tonlamaları mükemmel harika bir hoca. Biz büyülenmiş gibi kendisini izliyoruz ve son noktasına kadar “balı emmeye çalışıyoruz” kendi yaklaşımımızla (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020).

Suha Arın’ın Ankara Üniversitesi’ndeki eğitim kariyeri, kendi metotlarını geliştirmesi, öğrencilerle geliştirdiği diyalog tarzı ve onların kişisel yeteneklerini bulması konusunda gösterdiği yaklaşımların şekillenmesi konusunda önemli yollar kat ettiği bir dönemdir. Aynı kurumda eğitim verdiği öğrencilerden biri olan Hakan Aytekin, Arın’ın istekli ve yetenekli olan kişilere daima kapıyı açık tuttuğunu ifade ederken öğrencilerle ilişkisinde önem verdiği diğer noktaları şu şekilde sıralar:

İzlerdi, takip ederdi. İstek ve yaratıcılık, özellikle edebi yanı olan insanları daha çok seçerdi. (...) Yani kalemi sağlam olan, belki de günün moda tabiri ile “auteur”leşebilecek insanlar üzerinden giderdi. (...) Öğrenciler Suha Hoca’dan bu açık kapıdan girer, deneyimler, Suha Hoca eğer bırakmak istemiyorsa veya öğrenci bu yolda devam etmek istiyorsa Suha Arın’ın yanında kalırdı ve Suha Arın’la bir sene iki sene veya daha fazla oyalanan, üreten, birlikte olan, farklı kulvarlarda öğrenciler olurlardı. Bunların içinden de giderek sayılar azalır, o azalan en son elinde kalanlarla da film yönetme ilişkisi içine girerdi (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 10 Ekim 2020).

Bir diğer öğrencisi Nurçay Türkoğlu ise Arın’ın öğrencileri ile arasındaki empati gücünü şu şekilde açıklar:

(...) Birlikte çalıştığı insanların ve öğrencilerinin kapasitelerini, niteliklerini anlıyor ve ona göre yönlendiriyordu. Siz hiç farkına varmazsınız ama sizin bir özelliğinizi o fark edebilir ve onu ortaya çıkartabilir. İnsanın böyle gözünün içine bakan bir eğitimci, bu çok bulunabilen bir şey değildir. Gözünün içine bakar; “Bunun neye ihtiyacı var ve kendisinde kapasite olarak ne var onu ortaya çıkartayım...” der. (...) Daha çok sorular sorarak, o soruları öğrencinin kendisinin bulmasını sağlayan, daha “Sokratesvari” diyalog geliştirici bir eğitimci olduğunu söyleyebilirim (Nurçay Türkoğlu, kişisel görüşme, 14 Ekim 2020).

Suha Arın, öğrencilerinin de ifade ettiği üzere duruşu ve karakteriyle kısa süre içerisinde saygınlık kazanmış, dersleri merakla takip edilen bir eğitimci olmuştur. Arın ve öğrencileri için eğitim sadece derste değil, hocaların okulda bulunduğu süre boyunca ders ya da mola fark etmeksizin devam etmekteydi. Bu durum öğrenciler arasında gizli bir rekabet doğurmuş, hoca ile vakit geçirmek bir anlamda “prestijli” bir eyleme dönüşmüştür (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020). Suha Arın bir diğer yandan öğrencileri ile arasındaki mesafeyi doğru yönetebilmiştir. Arın’ın öğrencilerinden Turhan Yavuz, bu durumu şu şekilde örneklemektedir:

Okuldaki odası bizim film çalışmalarına katılan öğrencilerin buluşma yeri gibiydi. Anahtarı bile bizde vardı. İstedğimiz zaman açıp girerdik çıkardık. Odada çay kahve içerdik, onun hesabına yazılırdı. Onların parasını bize ödetmezdi mesela. O dönem için öğrenciyiz biz. (...) O “çay içtiniz”, “tost yediniz” demezdi. Belki maaşının hepsini tost çay parasına veriyordu, bilmiyoruz; iyi bir paraydı. (...) Bizim dönemimizde hocaların odasına girmek, çıkmak öyle çok kolay bir şey değildi. Randevu alacaksın, hocanın odasına gideceksin. Ama Suha Hoca’nın odasına öyle değil. Kapıyı vurup girerdik biz. (Turhan Yavuz, kişisel görüşme, 27 Kasım 2020).

Öğrencileriyle okulda geliştirdiği bu diyalogu Arın, onlara özel hayatında da her zaman yer açmıştır. Suha Arın’ın yeğeni olan ve günümüzde Suha Arın Arşivi’nin yönetimini sürdüren Evren Arın, bu dönemlerde öğrencilerin evlerindeki yerini şu şekilde aktarmaktadır;

(...) İlk kuşak öğrencileriyle olan ilişkilerini, onlarla toplantılarını -ki babaannemin, dedemin evinde toplanırlardı, ailenin de merkezi orasıydı- hatırlıyorum gayet güzel şekilde. Bu insanların gençlik hallerini hatırlıyorum. Nesli (Çölgeçen) ağabeyin, Kemal (Sevimli) ağabeyin, Yalçın (Yelence) ağabeyin... (...) Bir oda vardı babaannemlerde; “AFA Odası”ydı o odanın ismi. Yani üç odalı evin bir odasını amcamın film projelerine ayırmışlardı (...) (Evren Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020).



Şekil 3.6. (Sol baştan) Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Suha Arın ve Nesli Çölgeçen, Arın Ailesi ile Ankara Kavaklıdere’deki evlerinde çekilen hatıra fotoğrafı (1976).

Kemal Sevimli, aynı evde Suha Arın’dan ve Arın Ailesi’nden gördükleri yakınlığı şu şekilde ifade etmiştir:

Evinde adeta yeni çocuklar olduk biz. Onlar dört kardeşlerdi; Süreyya Arın, Suha Arın, Semra ve Reha. Biz de üç yeni evlat olarak adeta girdik ve ailede öyle benimsendik. Hemen neredeyse öğle yemeğinden itibaren evlerine gidiyoruz ve gece yarısına kadar evde kalıyoruz. (...) Espirili bir aile, özellikle babası çok neşeli bir adamdı. Annesi tam olarak bir anne hepimize yemekler yedirirdi içirirlerdi. Benim annem gibi bakıyordu yani bana (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020).

Suha Arın'ın öğrenciliğinde en çok etkilendiği metotlardan biri hiç kuşkusuz “üretim içinde eğitim” modelidir. Üniversite eğitimine devam ederken diğer yandan üniversite içindeki televizyon stüdyosunda aldığı eğitimi pekiştirme şansı bulan Arın, Türkiye’ye döndüğünde mevcut şartların yetersizliğini görür ve birtakım kendine has yöntemler uygulamaya karar verir. Önce öğrencilerin ders esnasında film ekipmanlarıyla buluşmasını ve pratik yapmasını sağlar. Bunun yanı sıra onları üretimin içine sokmaya karar verir. Bunu da girdiği derslerde sınıftan bazı öğrencileri seçeceğini belirtip bir çeşit yarışma haline getirir. Seçtiği öğrencileri o dönem hazırlamış olduğu *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) projesinde görevlendirir (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020). Böylelikle başlamış olan bu gelenek, üretimde söz sahibi olan öğrencilerin eğitim dönemlerinde kendilerini tanımasını kolaylaştırmış ve onları günümüzün yönetmenlerine, akademisyenlerine ve diğer meslek profesyonellerine dönüştürmüştür. Turhan Yavuz’a göre öğrencilerin Suha Arın’ın setlerinde kendilerini tanımasının en önemli sebebi, onlara bir döngü içerisinde görev vermesidir. Yavuz’a göre bu döngü, set sürecinde birden fazla kolda görev yapan öğrencinin ilgi alanını bulması kolaylaşmıştır (Turhan Yavuz, kişisel görüşme, 27 Kasım 2020).

Suha Arın’ın, TTK ile iş birliği sonucunda ortaya çıkan ilk projesi *Hattiler’den Hititler’e* (1974) adlı belgeseldir. Berrin Avcı Çölgeçen, oldukça mütevazı²¹ bir film ekibiyle çalışmalara başlayan Arın’ın filmin ön hazırlık sürecinde Hititler hakkında edindiği önemli bir bilgiyi şu şekilde aktarır:

Hattiler’den Hititler’e diye çektim belgeseli. Çünkü çok çarpıcı bir olgu ile karşılaştım. Hattiler’miş aslı. Ama Tevrat’ta bu kavme “hit oğulları” deniliyormuş. O yüzden Hattiler’e hit oğulları denmiş yıllarca. Onlar hiçbir zaman “Hititler” ya da “Etiler” dememişler kendilerine. Hitit yazıları çözülüp devlet arşivlerindeki belgeler ve pişmiş toprak üzerindeki yazılar okununca bu kavmin kendilerine Hattiler dediği anlaşılmış. (...) İşin gerçeği ortaya çıkınca bilim adamları ve tarihçiler artık çok geç olduğu için geriye dönememişler. (Avcı Çölgeçen, 2006:84-85).

Hattiler’den Hititler’e filmi çekimleri sırasında tamamlanan güvenlik soruşturması ve akabinde Arın’ın akademisyenliğe başlamasının ardından, *Anadolu Uygarlıkları’ndan İzler* serisinin ikinci çalışması *Midas’ın Dünyası* (1975), aynı yıl TRT için çektiği *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) filminin ardından Suha Arın’ın öğrenciler arasından seçtiği

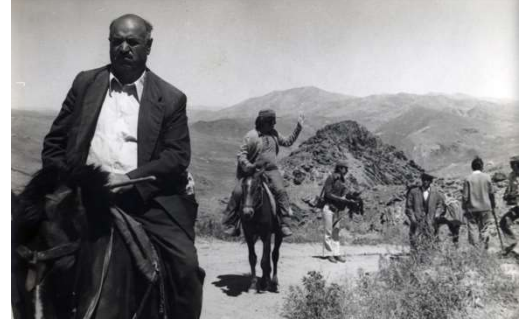
²¹ Film ekibi kameraman Tankut Arıkça, Arın’ın kardeşi Sema Arın, babası Zekai Bey’in bir köy yangını sonrasında evlat edindiği Ayşe Karadirek ve onun eşi Murat Karadirek’ten oluşmaktaydı.

kişilerle gerçekleştirdiği ilk projelerdendir. Arın, bu projede set arasında İstanbul'a dönen kameraman Tankut Arıkça'nın sete geri dönememesi üzerine kameramanlık görevini Nesli Çölgeçen ve Kemal Sevimli'ye vermiş, görevi başarıyla tamamlayan bu öğrencileri cesaretlendirerek önlerini açmıştır. *Midas'ın Dünyası* filminde yine başarılı bir ön araştırma sonucunda ortaya çıkan Frig Kralı Midas'a ait olduğu sanılan kafatası ilk kez kamuoyuna sunulmuştur. Filmin hatıralardaki yerini sağlamlaştıran bir diğer özelliği ise, özgün müzik bestecisi Ferit Tüzün'ün Arın'ın tavsiyesinden hareketle Frig makamında tasarladığı film müzikleridir (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020).

1976 yılında *Anadolu Uygarlıkları'ndan İzler* serisinin üçüncü filmi *Urartu'nun İki Mevsimi* için kollar sıvanır. Suha Arın, Anadolu'da ilkbahar ve sonbahar gibi mevsimlerin neredeyse hiç yaşanmadığını bildiğinden yaz mevsimi paralelinde uygarlığın yükselişini, kış mevsimi paralelinde ise çöküşünü anlatabileceğine inanır ve filmi bu iki döneme yaymaya karar verir. Bu pratikten hareketle *Urartu'nun İki Mevsimi* adını verdiği film çalışmasının ilk çekimlerini kış aylarında gerçekleştirir (Avcı Çölgeçen, 2006:112-113).



Şekil 3.7. *Urartu'nun İki Mevsimi* filminin setinden bir görünüm (1976).



Şekil 3.8 *Urartu'nun İki Mevsimi* filminin setinden bir görünüm (1976).

Bahar döneminde yaz çekimleri için hazırlık yapıldığı sırada Arın, film toplantısı sırasında aniden rahatsızlanır ve hastaneye kaldırılır. Yapılan tetkiklerden sonra ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'nde farkına vardığı rahatsızlığı mitral kapak darlığı sebebiyle kalbinin pıhtı attığı anlaşılır. Çeşitli yöntemlerle üstesinden gelinemeyeceği ve durumun ciddiyeti anlaşılınca Suha Arın, 17 Mayıs 1976 yılında başarıyla tamamlanan bir açık kalp ameliyatı geçirir (Avcı Çölgeçen, 2006:116-117). Dinlenme sürecinin tamamlanmasının ardından ağustosta tekrar Van'a doğru hareket ederler. Yörede yapılan çekimlerin ardından belgesel 1977 yılında tamamlanarak izleyici ile

buluşur. Film, 1978 yılında Sedat Simavi Vakfı tarafından düzenlenen yarışmada “kültürel yönden kitleye katkısı olması” sebebiyle Kitle Haberleşmesi dalı ödülünü kazanır (“Sedat Simavi Vakfı Ödüllerini Kazananlar Belli Oldu”, 1978, s.9). Bir diğer yandan Ulusal Altın Portakal Kısa Film Yarışması’nda yarışan film bu festivalde de Birincilik Ödülü kazanmış, ancak yarışmadaki yönetmenlerin bazıları tarafından yapılan itiraz sonucunda birinciliği iptal edilmiştir. İlgili iptal kararı, “filmin kısa film yarışması yönetmeliğinde belirtilen süre sınırını geçmiş olması” şeklinde gerekçelendirilmiştir (Avcı Çölgeçen, 2006:145).

Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Suha Arın’dan çekmeye devam ettiği dizi belgesel serisinin yanı sıra bazı monografik çalışmalar da yapmasını istemiştir. Kurumun kendisinden çalışmasını istediği ilk konu, kariyerinin belki de en önemli çalışmalarından biri olan *Safranbolu’da Zaman* filmini ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu dönemlerde Safranbolu, bir yandan şehir merkezinde yeni kurulan demir çelik fabrikasında iş bulmak isteyen yerlileri tarafından terk edilirken, diğer yandan kültürel ve mimari dokusunun en önemli parçası olan konutlarını ilgisizlikten dolayı yitirmekteydi. Korumacılık kültürü henüz kentte yerleşmediğinden yapıların onarımında tuğla ve beton kullanılmakta, gelenekselliği bozulmaktaydı. Bu gibi gelişmeler, TTOK’un ve o dönem *Urartu’nun İki Mevsimi* filminin kurgu aşamasında olan Suha Arın’ın harekete geçmesine vesile olmuştur.

Suha Arın, kentteki ilk keşif çalışmasını kalp ameliyatından birkaç ay sonra Mayıs 1976’da yapar ve bundan hareketle filmi sonbahar aylarında çekmeye karar verir. Kemal Sevimli’ye göre Suha Arın filminde Safranbolu’ya yaşlı bir insan edasıyla yaklaşmak ister. Sonbahar renklerinin de bu dramatik anlatıya etki etmesini amaçladığından böyle bir karar verir (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020). Bununla birlikte keşif çalışmalarında görüp etkilendiği saat kulesinden de hareketle filmi “zaman” imgesi üzerine kurgular (Suha Arın Belgeselleri, 2017). Bu veriler incelendiğinde *Safranbolu’da Zaman* filmini, “zamanın bir kentten aldıkları üzerine şiirsel bir ağıt” olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. *Safranbolu’da Zaman*, 1977 Ulusal Altın Portakal Kısa Film Festivali’nde En İyi Belgesel Film ödülünü kazanmıştır.



Şekil 3.9. Suha Arın, Yalçın Yelence (en sol), Nesli Çölgeçen (sol orta) ve Kemal Sevimli'nin (en sağ) En İyi Belgesel Film Ödülü anısına çektiikleri hatıra fotoğrafı (1977).

Safranbolu'da Zaman filmi TRT tarafından *prime-time* denilen televizyon kullanımının en yaygın olduğu saatlerde gösterilmiş ve yitip giden Safranbolu'ya dair kamuoyunda ciddi bir bilinç oluşmasına sebep olmuştur. Bu bilinç Safranbolu'nun 1977 yılında Kültür Bakanlığı tarafından sit alanı ilan edilmesini, 1995 yılında ise UNESCO Dünya Miras Listesi'ne eklenmesini sağlamıştır. Bu gelişmelerin sit alanı ilan edilen kentin tadilatına ve imarına ciddi kısıtlamalar getirmesinden ötürü Safranbolu halkı tarafından önceleri hoş karşılanmadığı bilinmektedir. Ancak kentin yükselen bir değer haline gelmesiyle birlikte Suha Arın'ın da zaman içinde tanınıp sevilmesine, 2000 yılından bu yana devam eden bir belgesel film yarışmasının ortaya çıkışına, Suha Arın'ın ölümünden sonra adına müze açılmasına ve eski kentin merkezinde bir meydana adının verilmesine vesile olmuştur. Günümüzde Safranbolu kenti, Türkiye'deki tarihi kentler içinde belki de en iyi korunan ve en çok bilinen kentlerin başında gelmektedir.



Şekil 3.10. Suha Arın, Safranbolu, Karabük'te adının verildiği meydanın açılış töreninde (2001).

Anadolu Uygarlıkları'ndan İzler dizisine verdiği arada Suha Arın, 1977 yılında *İstanbul'un Çağırdığı Su* adında ikinci monografik film çalışmasını tamamlar. Film, İstanbul'daki tüm su yapıları kapsamlı bir şekilde izleyiciye aktarırken bununla birlikte İstanbul'un yüz yıllardır devam eden su sorunun sebeplerini de düşünmeye sevk etmektedir. Arın, bu filmde yine öğrencilerinden kurulu ekibiyle çalışmış, metin yazarlığında TTOK Genel Müdürü Çelik Gülersoy'dan faydalanmıştır (Avcı Çölgeçen, 2006:148).

Bu iki monografik çalışmanın ardından *Anadolu Uygarlıkları'ndan İzler* serisinin dördüncü filmi olan *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* için çalışmalar başlar. Likya Uygarlığı sınırları içerisinde gerçekleştirilen çekimler sonucunda film iki bölüm halinde tamamlanır. Suha Arın'ın bu döneme kadar çektiği hemen her filmi TRT'de en popüler saatlerde yer bulmuşken *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* yayınlanmamıştır. Yayınlanmama sebebi ise denetçilerin filmi izlemeden “Likya” adında bir kadın hakkında olduğunu sanması ve “Ateşi sönmeyen Likya” şeklinde genelleyerek bağlamından oldukça uzak bir müstehcenlik taşıdığını düşünmesidir (Avcı Çölgeçen, 2006:152).

1978 yılında Suha Arın, TRT yapımcısı Filiz Ozankaya tarafından uzun metraj kurmaca film yapması için bir teklif alır. Arın'ın ilgilendiğini öğrenen Ozankaya, kendisine dört adet Orhan Asena imzalı senaryo gönderir. Arın, aralarından *Yörük Elif* adında olanı beğendiğini ve teklifi kabul ettiği iletir. Obada yaşayan Yörüklerin hayatını ve kalıcı bir memleket hayalini anlatan film beş haftalık bir çekimin ardından

tamamlanır (Avcı Çölgeçen, 2006:153). Tamamlanan *Yörük Elif*, televizyonda yayınlanmaya hazırlanırken 12 Eylül Darbesi patlak verir. Her alanda olduğu gibi televizyonda da sıkılaştıran denetimler sonucunda film yayınlanamaz (Suha Arın Belgeselleri, 2017). Berrin Avcı Çölgeçen, “subaşıları tutulmuş” diyerek kurmaca sinemaya sırtını dönen Suha Arın’dan filmin negatiflerinin akıbetini şu şekilde aktarmaktadır:

Filmin negatifleri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı Sinema-TV Enstitüsü’ndeydi, müfettişleri yollamışlar oraya. Sami Şekeroğlu dostumuz da filmin negatiflerini müfettişlere vermiş. Bana kendisi söyledi bunu. “Nasıl yaparsınız bunu!” dediğimde, “basiretim bağlandı, verdim” dedi. Sonra o film ne oldu bilmiyorum. Birtakım duyumlar aldım. İlk yakılan film diye. 1978 yılında çektiğim bu filmin akıbetini hala öğrenebilmiş değilim. (Avcı Çölgeçen, 2006:163-164).



Şekil 3.11. *Yörük Elif* filminin setinden bir görünüm (1978).

Çektiği ilk ve tek kurmaca filmin daha izleyici ile bile buluşmadan ortadan kaybolması, Arın’ın kariyeri içinde yaşadığı en üzücü hadiselerden biridir. Ancak *Yörük Elif* filminin Suha Arın için en büyük kazanımı, hiç kuşkusuz Toros Dağları eteklerinde yaşayan Tahtacılar adlı toplulukla tanışmış olmasıdır. *Yörük Elif* filminin keşif çalışmaları sırasında karşılaştığı Tahtacıların işlerine ve doğaya olan saygısından, insani gelişmişliklerinden ve yaşam tarzlarından oldukça etkilenen Suha Arın, Tahtacıların zor yaşamları ve mesleki koşullarının durumunu gözler önüne serecek filmi *Tahtacı Fatma*’yı çekmeye karar verir. Çocuk yaşta olmasına rağmen orman işçiliği yapan babası ve ağabeyine yardım eden Fatma Şimşek’in bu yaşam tarzına gösterdiği masumane yaklaşım, filmde “omurga” olarak konumlandırılmıştır.

Tahtacı Fatma (1979), Arın'ın kendi öz kaynaklarıyla gerçekleştirdiği ilk film projesi olacaktır.



Şekil 3.12. *Tahtacı Fatma* filminin setinden bir görünüm (1978).

Tahtacı Fatma, Suha Arın'ın kariyerindeki önemli dönüm noktalarından biri olduğu kadar Türkiye'nin belgesel sinema tarihi için de aynı önemi taşımaktadır. Dönemin belgesel sinema pratikleri göz önünde bulundurulduğunda “insan” temalı ilk belgesel örneklerinin başında geldiği ve Tahtacılar ile ilgili yapılan ilk projelerden biri olduğu sonucu çıkarılabilmektedir. 12 yaşında bir çocuk olan Fatma'nın perspektifinden Tahtacıları ve orman işçiliği mesleğinin zorluklarını anlatan film, 1979'da, başka bir deyişle UNESCO tarafından ilan edilen Uluslararası Çocuk Yılı'nda tamamlanır. *Tahtacı Fatma*, 3. Balkan Film Şenliği ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kısa Film Yarışması'nda Birincilik Ödülü, Uluslararası Şam Film Festivali'nde Gümüş Kılıç Ödülü ve Antalya Film Festivali'nde Altın Portakal Ödülü'nü kazanmıştır.

1980 yılında çekimlerini tamamladığı *Bir Uygarlık Tarihi Dersi*, Suha Arın'ın darbe iklimi sebebiyle *Yörük Elif*'ten sonra yarım kalan bir diğer filmidir. Arın, yazar Server Tanilli'nin hayatını konu alan projenin çekimlerini tamamladıktan sonra filme el koyulmasından duyduğu endişe ile bu çalışmayı da Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Enstitüsü'ne teslim eder. Berrin Avcı Çölgeçen, başka bir takma ad belirleyerek kuruma teslim ettiği filmin başına gelenleri Arın'dan şu şekilde aktarır:

Filmi teslim edip “Ben para bulana kadar enstitüde saklayın.” dedim. Ama kurguya başlayamadan 12 Eylül ihtilali oldu. (...) Askeri tehlike kalktıktan sonra, filmimin peşine düştüm. Ama kimse bilmiyordu. Onu başka bir başlık altında karıştırdılar ya da kasten adını değiştirdiler diye düşünmeye başladım. Aradım, sordum, kimse bulamadı. (Avcı Çölgeçen, 2006:176-177).

1980 yılı, Suha Arın için oldukça verimli bir yıl olmuştur. İlk olarak TTOK'un isteği üzerine 1979 yılında başladığı *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* adlı çalışmasını tamamlar. Film, Arın'ın Kapalıçarşı'da keşif yaptığı sırada karşılaştığı şerbetçinin kendi tabiri ile “günde kırk bin” adım atarak tamamladığı mesaisi üzerine inşa edilmiştir. Şerbetçinin perspektifinden Kapalıçarşı'nın bir gününe şahit olduğu bu film, 1985 yılında Viyana Turizm Filmleri Yarışması'nda Jüri Şeref Ödülü'ne layık görülmüştür. (Avcı Çölgeçen, 2006:177). 1980 yılında çektiği diğer iki filmin ortak noktası ise müziktir. Suha Arın 1980'de Aşık Ali İzzet Özkan ve Cemal Reşit Rey'in hayatları ve eserlerini ele aldığı iki film daha hazırlar. Sanatçıların kendi adlarını taşıyan bu filmler izleyiciye hayat öykülerini ve eserlerini kendi ağızlarından aktarmaktadır.

TTOK ve Suha Arın iş birliğinin 1981 yılındaki örneği ise *Dolmabahçe ve Atatürk* filmidir. Berrin Avcı Çölgeçen'e göre bu film, 12 Eylül Darbesi'nden özerkliğini neredeyse yitirmiş olarak çıkan TTOK'un cunta ile arasındaki barış projesi olarak algılanması kaçınılmazdır (Avcı Çölgeçen, 2006:180). Film, Dolmabahçe Sarayı'nın Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine Atatürk'ün varlığı ile değişen işlevlerini karşılaştırmaktadır.



Şekil 3.13. *Dolmabahçe ve Atatürk* filminin setinden bir görünüm (1981).

Arın, 1982 yılında bir yakıt kuruluşu olan Shell'in sponsorluğunda *Anadolu'nun Petrol Yolu* adlı belgesel çalışmasını tamamlar. *Anadolu'nun Petrol Yolu*, Arın'ın öğrencileriyle gerçekleştirdiği bir diğer çalışmadır. Aynı yıl içinde hazırlıklarına başlanan bir diğer film ise *Kula'da Üç Gün*'dür. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın

“kültürel değerleri belgeleyip gelecek kuşaklara aktarmak” amacıyla açtığı belgesel film senaryosu yarışmasını kazanan öğrenciler Sevinç Çor, Zafer Kiraz ve Ziya Kerim Altınışik’in bu projesi, 1982 yılında neredeyse tümü öğrencilerden oluşan 40 kişilik bir ekiple çekilmiştir (Avcı Çölgeçen, 2006:183). Üniversite yönetimi kararıyla yönetmenliğini Suha Arın’ın yaptığı *Kula’da Üç Gün*, 1983 yılında tamamlanarak izleyici ile buluşmuştur.



Şekil 3.14. *Kula’da Üç Gün* filminin setinden bir görünüm (1982).

Kula’da Üç Gün filminin görev almış herkes tarafından hatırlanan bir diğer önemli yanı ise, Arın’ın aynı zamanda öğrencileri olan ekip arkadaşlarıyla kurduğu yakın ilişkidir. Suha Arın ekipte bulunan her öğrenciye söz hakkı ve sorumluluk vermiş, yaratım sürecinde, üretim sürecinde ve kurguda onların görüşlerinden yararlanmıştır. Arın’ın sette öğrencilere gösterdiği yaklaşımı görüntü yönetmeni Turhan Yavuz şu şekilde örneklendirmiştir:

Kula’da Suha Hoca herkese bir kutu film verdi. Bugün 120 metre yani dört dakika olan bir kutu filmin fiyatı yaklaşık herhalde 400-500 dolar. (...) Bakın kendi bütçesinden bize 10 kutu film ayırdı. O zaman on kutuyla millet Yeşilçam’da uzun metraj film çekiyor, düşünebiliyor musunuz? Bize birer kutu film verdi ve neler çekeceğimizi toplantıda anlattı. Biz 36 öğrenciydik Kula’da ve öğrencilerle bu işi yaptı hoca. (Turhan Yavuz, kişisel görüşme, 27 Kasım 2020).



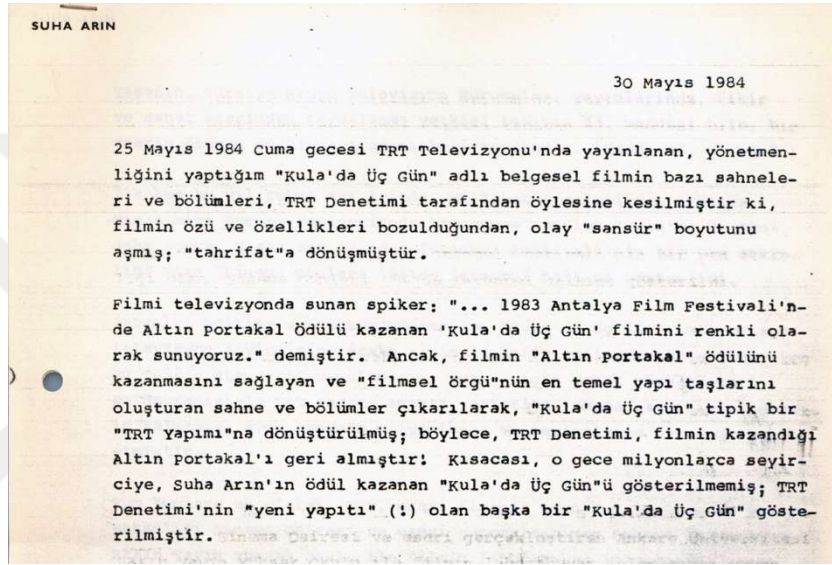
Şekil 3.15. Suha Arın'ın, *Kula'da Üç Gün* filminin setinde öğrencileriyle çektiği hatıra fotoğrafı (1982).

Turhan Yavuz ve sette bulunan bir diğer öğrenci Hakan Aytekin, yaşanan bir anlaşmazlık sonucunda seti terk etmeye karar verirler. Turhan Yavuz, bunun üzerine kendileriyle görüşme yapan Suha Arın'ın anlattıklarını da şu şekilde ifade eder:

(...) Bir şehir kulübü vardı. Oraya oturup konuştuk, çay kahve içtik. Ondan sonra bize niye gitmememiz gerektiğini anlattı orada. “Masanın dört tane bacağı vardır” dedi. “Masanın bacaklarından birisi kırılırsa bu masa ayakta durmaz. Eğer ki siz giderseniz masanın iki ayağı birden kırılır. O yüzden ben gitmenizi istemiyorum.” (...) Ve bize şunu söyledi: “Bu davranışınız aslında olumsuz bir davranış ama ben şunu sevdim; demek ki idealleriniz için ya da yapmak istediğiniz için bir karar verebiliyorsunuz ve bunu, kararlılığınızı gösteriyorsunuz protesto ediyorsunuz. Ben bunu çok sevdim ve bu konuda sizi takdir ediyorum”. (Turhan Yavuz, kişisel görüşme, 27 Kasım 2020).

Evren Arın'a göre de Suha Arın, bildiği ve inandığı doğrular konusunda taviz vermeyen ve gerekirse zarar görmekten çekinmeyen bir insandır (Evren Arın, kişisel görüşme, Ağustos 2020). Arın'ın kendisine karşı da olsa gösterilen kararlılığa duyduğu saygı ve hassasiyet, ilkeli bir karaktere sahip olduğu konusunda önemli bir işarettir. Bu ilkeli duruş, *Kula'da Üç Gün*'ün TRT denetimi sonucunda final sahnesi kesilerek yayınlanmasından sonra da ortaya çıkmıştır. Suha Arın, bir köy düğünü perspektifinde Kula'nın mimari, kültürel ve sosyal yönlerini izleyiciye aktaran, çiftin imam nikahı kıydırdığı ve ilgisizlikten çürüyüp yıkılan evlerin bulunduğu sahneyle tamamlanan filminin bu iki sahnesinin kesilmesi üzerine basın yoluyla kınama mesajları göndermiştir. Bu müdahalenin eserin ve yönetmenin şeref ve itibarı ile oynamak olduğunu ve eserin içeriğini bozduğunu aktaran Arın, gösterilen keyfi

davranış sebebiyle ilgililere idari soruşturma açılmasını ve filmin tekrar yayınlanmasını talep eder. Talebin karşılanmaması durumunda da tazminat davası hakkını kullanacağını belirtir ("Arın: "Kula'da Üç Gün tahrif edildi'", 1984, s.7). Bu gelişmeler üzerine Suha Arın, diğer sanatçılara da örnek olması gerektiğini düşünerek kanala iki ayrı dava açmış ve kazanmıştır. Arın'ın bu filminden sonra yine öğrencileriyle ve oldukça kalabalık bir grupla başladığı bir diğer çalışma ise Trabzon'da gerçekleşecektir. 110 kişilik öğrenci grubuyla çekilen belgesel, ekonomik sebeplerden dolayı kurgu sürecini tamamlayamaz (Avçı Çölgeçen, 2006:197).



Şekil 3.16. Suha Arın'ın, *Kula'da Üç Gün* filmine uygulanan sansürden dolayı yeniden yayınlanmasını talep ettiği mektubundan bir bölüm.

1980'li yılların başından bu yana süregelen darbe ikliminin etkilerinden biri de çeşitli kamu kurumlarında ve üniversitelerde devam eden tasfiyelerdi. Ankara Üniversitesi'nde de tasfiyeler sürerken *Kula'da Üç Gün*'ün kurgu sürecinde bulunan Suha Arın, kurgunun yarım kalacağı endişesi içinde görevine devam eder. Günün sonunda istifa haberini alan Arın, annesinin 12 Eylül Darbesi'ni gerçekleştiren beş generalden biri olan Orgeneral Nurettin Ersin'e yazdığı mektup sayesinde 15 gün daha görevde kalır (Suha Arın Belgeselleri, 2017). Aradan geçen on beş günün ardından filmi tamamlayan Suha Arın, 1974 yılında başladığı görevinden 1983 yılının Nisan ayında istifa ederek ayrılır ("İki öğretim üyesi görevden alındı, biri istifa etti", 1983, s.7). Bu ayrılığın sonucunda hayatında önemli bir dönem kapanacak ve hayatının geri kalanını İstanbul'da sürdürecektir.

3.1.3. İstanbul ve MTV Film Dönemi

1983 yılında dönemin ünlü medya şirketlerinin sahibi Aydın Doğan, Suha Arın'a yeni bir teklifle ulaşır. Ankara Üniversitesi'ndeki görevinden ayrılan Arın, o dönem henüz ortaya çıkmamış özel televizyonların ülkede faaliyet gösterebileceğini öngörür. Bununla ilgili altyapı çalışmaları yapıp öncü olmak hedefiyle Aydın Doğan ile birlikte aynı yıl Milliyet Televizyon Video Sanayi ve Ticaret Anonim Şirketi'ni (MTV Film) kurarlar. Yüzde 44 Aydın Doğan, %44 Suha Arın, %7 Tarhan Erdem ve %5 Metin Sözen ortaklığında kurulan şirket, İstanbul'un Gayrettepe ilçesinde sinema olarak işletilmiş bir mekânın stüdyoya çevrilmesiyle aynı yıl faaliyete başlar (Reha Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020).



Şekil 3.17. Suha Arın'ın MTV Film'de çalışmalarını sürdürdüğü sırada çekilen bir görüntüsü (1986).

MTV Film, Suha Arın ve sinema kariyeri için belki de en önemli gelişmelerden biridir. Şirketleşme öncesindeki hayatında akademisyen ve yönetmen olarak kariyerine devam ederken, bu girişim ile birlikte artık genel müdür ve yönetmendir. İşletme yönetimine harcadığı enerji, Arın'ın film pratiklerinin ve öğretmenlikten gelen insan ilişkilerinin değişmesine sebep olmuştur. Suha Arın ve sinema kariyeri için bu dönem, yöneticilik gerektiren rasyonel düşünceyi ve estetik gerektiren hayal gücünü eşit bir şekilde kullanması gerektiğinden zorlu bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Bir diğer yandan geçmişteki sponsoru TTOK, Arın'ın belgesel film anlayışına saygı duymakta ve yapım sürecine müdahil olmamaktaydı. Bu noktada MTV Film, bir yandan Arın için bir iş ve garanti bir finansal kaynak olsa da diğer yandan yatırımının ticari boyutunu

önemsenmesi sebebiyle Arın'ın film yapımındaki özerkliğine eski sponsorlar kadar dikkat etmemekteydi. Bu durum Arın'ın MTV Film'in kuruluşundan sonraki projelerine yaklaşımında belli başlı farklılıklara yol açmıştır. Berrin Avcı Çölgeçen, bu ikilemi Hakan Aytekin'den şöyle aktarmaktadır:

(...) MTV'den önceki çalışmalar, bir sponsora dayalı ve proje bazında çalışmalardı. Burada mutlaka altın çizmek gerekiyor, projeyi asla manipüle etmeyen, yaratımı, üretimi sonuna kadar destekleyen bir sponsor, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu vardı. Verdiği paranın hesabını, kültürel olarak ne ürettiğinle soran bir kuruluş vardı. MTV öncesinde, bizim böyle bir rahatlığımız vardı. (...) O dönemde Suha Arın, MTV'de farklı bir sponsorluk ilişkisine girmişti ve sponsorlar artık içeriğe de müdahale eden sponsorlardı. Burada hem sponsorluk ilişkisi değişmişti, hem de Suha Arın, yönetmen vasfının yanına bir de yönetici vasfını eklemek zorundaydı. İki birbiriyle çelişen bir durum oldu. Çünkü, yönetici, işi ekonomik olarak, hem zaman hem para açısından çözmek ister. Yönetmen de işi sonuna kadar yaratıcılığını kullanacağı ve lafını en doğrudan söyleyeceği bir alan olarak görür. Bizim en temel çalışma noktamız da bu oldu. Suha Arın'ın da kendisiyle çatışma noktası bu oldu (Avcı Çölgeçen, 2006:201-202).

Suha Arın, 1983 yılında ortaklıkla kurulan şirketin 1984 yılında tamamen sahibi olur. Bir diğer yandan da İstanbul'daki üniversitelerde yarı zamanlı hocalık yapmaya devam eder.

Arın'ın MTV Film bünyesinde çektiği ilk proje *Kariye* (1984) adlı çalışmasıdır. Bir turist kafilesinin müze içerisindeki gezilerine paralel olarak kurgulanan film 1984 yılında tamamlanır (Avcı Çölgeçen, 2006:206). Suha Arın'ın "İstanbul" temalı belgeselleri, dördüncü bölümde kapsamlı olarak ele alınacaktır.

MTV Film bünyesinde gerçekleştirilen bir diğer proje ise iki bölümlük *Anadolu'da Konutun Öyküsü* adlı belgeseldir. "İlk İzler" ve "Yeni Umutlar" adını taşıyan bölümlerde Anadolu'da Türklerden önceki uygarlıkların ve Türklerin konutları çeşitli yönleriyle ele alınmaktadır. *Anadolu'da Konutun Öyküsü*, filmde yönetmen yardımcısı olarak görev yapmış Hasan Özgen'e göre sette bulunamayan Arın ile yaşanan iletişim problemleri, ekibe inisiyatif verilememesi ve bu sebeple bir omurgaya oturtulamaması sebebiyle Suha Arın Sineması'nın başarılı örneklerinden biri olamamıştır (Avcı Çölgeçen, 2006:210). Ayrıca çalışma, bir anlamda "işveren" olan Kent Koop'un yakın takibiyle gerçekleşmiş, yapım sonrası süreçte süre ve bölümler kurum ile görüşülerek kararlaştırılmıştır. Bu durumun geride de belirtildiği gibi Arın'ın belgesel sinema pratiklerine zarar verdiği söylenebilir.

1985 yılında Şişecam Fabrikaları, MTV Film'e ellinci yıldönümü olması sebebiyle bir belgesel film ısmarlar. Bu iş birliğinin sonucu olan *Camın Teri* adını verdiği film projesinde 1985 yılının aynı zamanda UNESCO Genç Yılı olarak ilan edilmesi sebebiyle hikâyeyi üç gencin hayalleri üzerinden kurgular ve çalışmayı tamamlar. Ancak işçilerin hayallerinden hareketle yazdığı senaryo beğenilmez ve film hiç yayınlanmadan rafa kaldırılır. Bu durum, Suha Arın'ın bir sonraki projesi olan on bölümlük *Fırat Göl Olurken* (1986) adlı belgesel serisinde de karşısına çıkar. Fırat Nehri üzerine kurulan iki barajın nehrin akışını durdurmasından hareketle *Fırat Göl Olurken* ismini verdiği proje, Ziraat Bankası aracılığıyla TRT tarafından ısmarlanmıştır. Hasan Özgen'in ilk yönetmenlik deneyimini Suha Arın'la ortak yönetim formatında gerçekleştirdiği bu projenin içinde sıklıkla kullanılan "Anadolu İnsanı" betimlemesi ve bir Anadolu uygarlığı olan Kommagene Krallığı'na gereğinden fazla yer verildiği sonucuna varılmasından dolayı TRT tarafından hoş karşılanmaz ve tıpkı *Camın Teri* gibi yayınlanmadan rafa kaldırılır (Avcı Çölgeçen, 2006:214).

MTV Film'in 1986 yılında çalışmalarına başladığı bir diğer proje ise *Eski Evler Eski Ustalar* adını verdikleri dizi belgesel çalışmasıdır. Emlak Bankası'nın talebi üzerine gerçekleştirilen bu dizinin *Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca* (1986), *İç Anadolu I: Ozanlar ve Evler* (1987), *İç Anadolu II: Erciyes'in Bereketi* (1987), *Batı Karadeniz: Ağacın Türküsü* (1988) adlı bölümleri Suha Arın tarafından yönetilmiştir. Dizinin diğer bölümleri olan *Ege: Efeler ve Bacalar*, *Doğu Anadolu: Ateşin Göçü*, *Kilit Taşı*, *İstanbul Hatırası* adlı bölümleri Hasan Özgen, *Karlı Dağların Ardı* ve *Yaşayan Gölgeleler* adlı bölümleri Hakan Aytekin, *Kıbrıs* adlı bölümü Cahit Seymen, *Eski Konaklar Yeni Konutlar* adlı bölümü ise Bilgin Adalı tarafından yönetilmiştir (Avcı Çölgeçen, 2006:219).



Şekil 3.18. *Anadolu'da Konutun Öyküsü* dizisinin birinci bölümü olan *Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca*'dan bir set görünümü (1986).

UNESCO'nun 1988 yılını Uluslararası Mimar Sinan Yılı ilan etmesiyle Suha Arın, Ankara Üniversitesi döneminden bu yana üzerine çalışmak istediği Mimar Sinan hakkında bir film yapmaya karar verir. Türkiye Bankalar Birliği'nin sponsorluğunda çalışmalar 1987 yılında başlar. *Dünya Durdukça* adı verilen 6 bölümlük belgesel dizi Uluslararası Mimar Sinan Yılı etkinlikleri kapsamında tamamlanır ve izleyici ile buluşur.



Şekil 3.19. *Dünya Durdukça* filminin setinden bir görünüm (1987).

Suha Arın'ın Mimar Sinan'a duyduğu ilgi, kendi sinema kariyerinde eşi benzeri bulunmaz derecede büyüktür. MTV Film bünyesinde kurulan Mimar Sinan Araştırma Merkezi, ön hazırlık sürecinde film için gerekli olan yazılı ve görsel materyallerin

araştırılması ve filmin omurgasının oluşturulmasına öncülük etmişlerdir. Suha Arın ve bilim kurulunun elde ettiği verilerin derinliği, *Dünya Durdukça* filminin yanı sıra bir dizi monografik belgesele daha imza atılmasına vesile olur. *Dünya Durdukça* filminin yapım süreci sırasında Arın, belki de hayatının en sarsıcı haberlerinden birini alır. Filmin çekimleri sırasında ağabeyi Süreyya Arın aniden rahatsızlanır ve vefat eder. Arın'ın o döneme dek tüm filmlerini seslendiren Süreyya Arın, *Dünya Durdukça*'nın da iki bölümünü seslendirebilmiş, vefatının ardından bu görevi Sacit Onan devralmıştır (Avcı Çölgeçen, 2006:226-227).



Şekil 3.20. Prof. Dr. Suphi Saatçi ve Suha Arın'ın, MTV Film bünyesinde kurulan Mimar Sinan Araştırma Merkezi'nde çalıştıkları sırada çekilmiş bir görüntü (1989).

Sai Mustafa Çelebi tarafından Mimar Sinan'ın anılarının kaleme alındığı *Tezküretü'l Bünyan* (1596) adlı kitaptan hareketle senaryosunun yazıldığı *Mimar Sinan'ın Anıları*, 1990 yılında tamamlanmıştır. Mimar Sinan'ın doğumunun beş yüzüncü yıldönümüne denk gelen bu yılda gerçekleştirilen bir diğer çalışma ise dramatik yapısı bakımından eşsiz bir örnek olan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* adlı belgesel film çalışmasıdır. Mimar Sinan'ın ilk heykel çalışması altında imzası bulunan Hüseyin Anka'dan, Mimar Sinan Araştırma Merkezi'nde gerçekleştirilen araştırmalardan elde edilen veriler ışığında yeni bir anıtsal heykel yapması istenir. Bu heykelin yapımı sırasında Hüseyin Anka'nın Mimar Sinan'ın belli dönemlerini ve yaşlılığını ayrı ayrı tasvir ettiği görülür. Hayatının ve Osmanlı İmparatorluğunun önemli dönüm noktaları da bu görüntü paralelinde izleyiciye aktarılır.



Şekil 3.21. Suha Arın'ın, Mimar Sinan'ın büstü ile çekildiği hatıra fotoğrafı (1990).

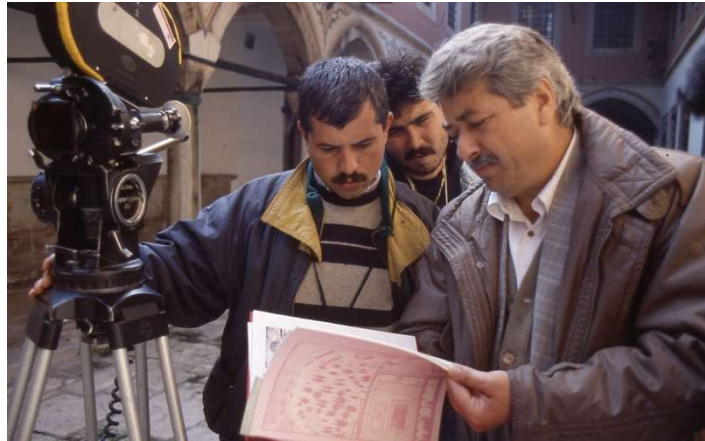
Suha Arın, MTV Film'in kurulduğu yıllardan itibaren akademik ve sanatsal faaliyetlerine ek olarak Türkiye'nin kültürel mirasının korunması ve tanıtılmasına yönelik çalışmalarda da aktif rol almıştır. Bu kapsamda Kültür Mirasımızı Koruma Kampanyası Danışma Kurulu üyesi olarak bu alanda uzmanlaşmış akademisyenler, bürokratlar ve sanatçılar ile birlikte sürdürülebilir bir kültürel miras korumacılığı programı oluşturulması için çalışmalar yapmıştır ("Kültür Mirasımızı Koruma Kampanyası Danışma Kurulu yarın toplanıyor", 1984, s.10).



Şekil 3.22. Suha Arın, konuşmacı olarak katıldığı Kültür Mirasımızı Koruma Semineri'nde (1984).

Buna ek olarak Paris’te düzenlenen Kanuni Kolokyumu’nda da *Dünya Durdukça* filminin sunumunu üstlenmiş, Halil İnalçık, Nurhan Atasoy, Filiz Çağman gibi kültürel miras üzerine çalışmalarıyla bilinen akademisyenlerle birlikte bir dizi çalışmalar yapılmasına katkı sağlamıştır (“Paris’te Kanuni kolokyumu”, 1990, s.12). Bu gibi kültürel miras ve korumacılık çerçeveli çalışmalarının yanı sıra Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı (TÜRSAK), Tarih Vakfı, İletişim ve Sanat Araştırmaları Vakfı (İSAV) gibi sivil toplum kuruluşlarına da kurucu üye olarak katkı sağlamıştır. Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası Safranbolu Altın Safran Film Festivali, Sedat Simavi Vakfı Ödülleri gibi ulusal ve uluslararası birçok yarışmada Jüri Üyesi olarak görev almıştır.

Kültürel belleğe katkılarının bir yenisini eklemek üzere Suha Arın, 1991 yılında *Türkiye’nin Kültür Hazine*leri adında yeni bir belgesel serisine başlama kararı alır. MTV Film bünyesinde gerçekleştirilecek bu dizinin ilk filmi 1991 yılında tamamladığı *Topkapı Sarayı* adlı belgesel çalışmasıdır. Topkapı Sarayı’nın tarihi ve kültürel işlevinin konu alındığı bu film *Genel, İç Köşkler ve Enderun, Kutsal Emanetler, Harem I, Harem II, Hazine ve Koleksiyonlar* adında yedi bölümden oluşmaktadır (Avcı Çölgeçen, 2006:234). Serinin ikinci filmi *Ayasofya* da aynı yıl içinde tamamlanarak izleyici ile buluşur.



Şekil 3.23. *Topkapı Sarayı* filminin setinden bir görünüm (1990).

1996 yılında İstanbul, Uluslararası Habitat II Zirvesi adında önemli bir etkinliğe ev sahipliği yapmıştır. Düzenleme kurulu tarafından etkinlik sırasında dünyanın her yerinden gelecek katılımcılara İstanbul’un tarihi ve kültürel zenginliklerini konu alan

bir film gösterilmesi kararlaştırılır. Suha Arın'da karar kılan yetkililer kendisine ulaşır ve teklif yaparlar. Arın'ın da kabul etmesiyle çalışmalar başlar ve dramatik yapısıyla öne çıkan bir diğer çalışması olan *Altın Kent İstanbul* (1996) adlı belgesel film tamamlanır. Hakan Aytekin ile ortak yönetim olarak gerçekleştirilen bu film “altın” imgesi merkezinde İstanbul'un tarihten gelen ve günümüzde sahip olduğu kültürel değerleri izleyiciye aktarılır. *Altın Kent İstanbul* (1996), katılımcılarının dünyanın çeşitli yerlerinden geldiği bir etkinlikte gösterileceğinden dolayı diyalog ve anlatıcı kullanılmadan kurgulanır. Görsellerle bir dil oluşturulma çabası içinde tasarlanan bu film Habitat II Zirvesi etkinlikleri kapsamında gösterilir (Avcı Çölgeçen, 2006:237).

Suha Arın, 1997 yılında Kıbrıs Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olduğu sırada yörede iki belgesel film çalışması gerçekleştirir. Bunlardan ilki üç bölümden oluşan *Kıbrıs'ta bir Özgürlük Anıtı* (1997) adlı belgesel film çalışmasıdır. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Rauf Denktaş'ın anlatıcı olarak katkı sunduğu belgesel filmde Kıbrıs adasında kurulan devletin siyasi tarihi konu alınmaktadır. Bir diğer belgesel film projesi olan *Denktaş'ın Fotoğrafları* (1997) ise Rauf Denktaş'a bir armağan niteliğinde olup, hayatını konu almaktadır (Avcı Çölgeçen, 2006:239).

Artan rahatsızlıklarından dolayı yönetmenlik kariyerine zorunlu bir ara vermek durumunda kalan Arın, 2000 yılından itibaren çeşitli üniversitelerde öğretim görevlisi olarak çalışır ve öğrenci yetiştirmeye devam eder. Bununla birlikte yine 2000 yılında TÜRSAK Vakfı iş birliğiyle yabancı film yapımcılarına rehber olması hedeflenen *Küçük Asya'nın On Rengi – Türkiye Film Yapma Kılavuzu* adlı albüm kitap çalışmasına koordinatörlük yapar. Kitapta on renk üzerinden on farklı doğal plato bölgesinin otellerinin, yerleşimlerinin, film çekimleri için kullanılabilecek yapılarının ve coğrafi özelliklerinin ele alındığı veriler derlenerek yapımcılara sunulmuştur.

2004 yılı başlarında rahatsızlıkları ciddi ölçüde artan Suha Arın, Haseki Hastanesi'nde tedavi altına alınır. Tedavi sürecinde öğrencileri tarafından yalnız bırakılmayan ve mevcut koşullarda bilgi birikimini paylaşmaya devam eden Arın'ın bu yaklaşımını Evren Arın şu şekilde örneklendirmektedir:

(...) Babaannem “Bizzat tanık oldum.” diyor. Kollarının altında VHS, monitör hastaneye kuruyorlar; “Hocam lütfen yorumlar mısınız? Görüşlerinizi bildirir misiniz?” diyorlar. Adam

gıkını çıkarmadan seyrediyor, önerilerini söylüyor falan... Yani böyle bir insandı (Avcı Çölgeçen, 2006:201-202).

Rahatsızlıkları gittikçe ilerleyen Suha Arın, 1 Şubat 2004 tarihinde İstanbul'da vefat eder. Bebek'te kılınan cenaze namazının ardından kendi deyimi ile yetiştirdiği “yedi buçuk” kuşaktan öğrencilerinin katılımıyla cenazesi Aşiyan Mezarlığı'na defnedilir.

3.2. Suha Arın Sineması

Suha Arın Sineması, içinde Anadolu'nun kurtarılmayı bekleyen kültürel hazinelerini ve Anadolu halkını oluşturan topluluklardan örnekleri barındıran önemli bir bilgi kaynağıdır. Ancak günümüzün popüler yaklaşımının aksine söz konusu bilgi yoğunluğu “belgesel sinema” estetiğini esir almaz, Arın'ın kurmuş olduğu sinematografik atmosfere hizmet eden bir kilit taşı görevi görür. Suha Arın'ın “bilgi” ve “estetik” kavramlarına verdiği bu rol, onun belgesel sinema anlayışının bir ekol olarak benimsenmesine ve Türkiye'nin belgesel sinema tarihinde yeni bir başlangıç olarak anılmasına vesile olmuştur. Bu bölümde Suha Arın'ın belgesel sinema anlayışı ve Türkiye'nin belgesel sinema tarihindeki yeri incelenirken bir diğer yandan da “Suha Arın Ekolü” kavramı ele alınacaktır.

3.2.1. Belgesel Sinema Anlayışı ve Türkiye Belgeselciliğindeki Yeri

Suha Arın'ın belgesel sinema anlayışının nasıl şekillendiğini incelemek için öncelikle “belgesel sinema” ve “kurmaca sinema” kavramlarına olan bakış açısına ve bunların arasındaki ilişkiye nasıl yaklaştığını ele almak daha doğru olacaktır. Suha Arın, 1990 yılında verdiği bir röportajda belgesel sinemayı “gerçekler ve doğrular konusunda dürüst olmak koşuluyla mizansenli veya mizansensiz çekimler” olarak tanımlamaktadır (Kuruoğlu, 1990). Arın'a göre belgesel sinema, konusunun hareketsiz olması sebebiyle kurmaca sinemaya göre uygulaması daha zor bir disiplindir. Gerçeklik kavramı ile dirsek temasında olan belgesel sinema, her ne kadar özünde yönetmene has bir anlatı taşısa da Arın'ın da belirttiği gibi “gerçekler ve doğrular konusunda dürüst kalması” gerektiğinden seyir zevkini arttıracak unsurları devreye sokmakta kurmaca sinema kadar özgürlüğe sahip değildir. İzlenebilir bir belgesel film yaratımı için konuyu iyi araştırmak, iyi planlamak ve ona hayat vermek gerekmektedir (Balcıgil, 1984:90). Bununla birlikte türler arasındaki benzerlikler ve farklılıkları da

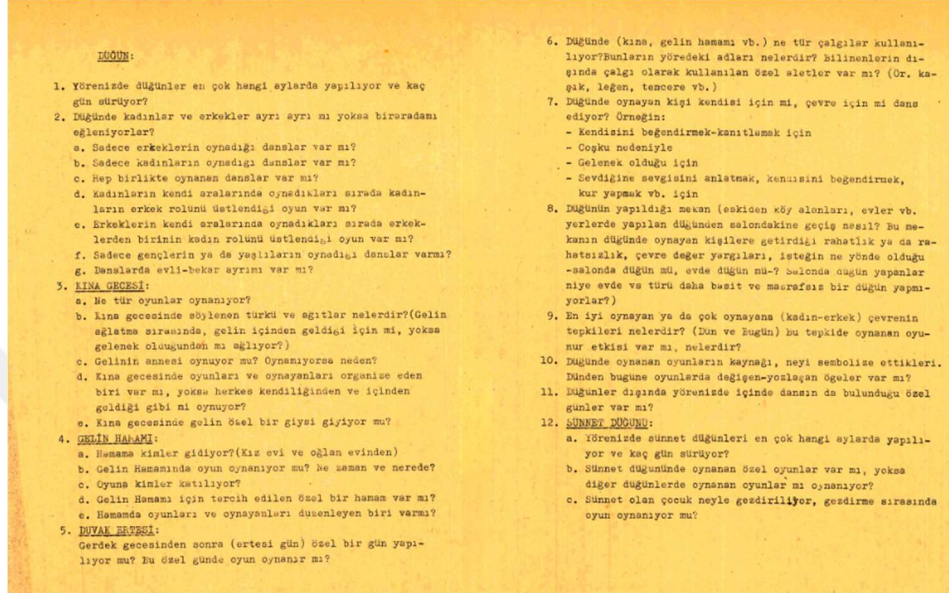
önemseyen Suha Arın, 1992 yılında verdiği bir diğer röportajda ise film türleri hakkında şu şekilde yaklaşım göstermiştir:

(...) Türkiye’de sinemacılar dâhil, bu işi mektebinde okuyanlar dâhil filmleri başlıca ikiye ayırıyorlar: konulu film ve belgesel diye. Bu ayırımın Türkiye dışındaki diğer ülkelerde bu şekilde olduğuna ben hiç rastlamadım, böyle olduğunu sanmıyorum. Çünkü dünyada sinema ayrımı genel olarak “non-fiction” ve “fiction” diye ikiye ayrılır. Yani hayali-hayali olmayan, kurmaca-kurmaca olmayan veya benim tabirimle imgesel-imgesel olmayan diye. İmgesel filmler, yönetmenin, senaristin, hayal gücüyle oluşturduğu filmlerdir. Mesela piyasa filmleri, çizgi filmler, animasyon filmler, kukla filmler gibi. Bunun dışındaki imgesel olmayan filmler de üç alt başlıkta incelenir, belgesel filmler, sinemaverite ve haber filmleri. (Yel Kavaklı, 1992:18-19).

Suha Arın, tüm sanatçıların toplum üstünde birleştiricilik görevi olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple çektiği filmlerde Anadolu’nun kültürel zenginliğini sıkça ele aldığı ve *Kültürel Hümanizma* döneminin en önemli aktörlerinden olduğu düşünülürse filmlerini sözünü ettiği birleştiricilik üzerine inşa etme çabası içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Arın, *Urartu’nun İki Mevsimi* filminde Urartulu, *Hattiler’den Hititlere* filminde Hititlidir; bu coğrafyada yaşayan her toplum onun için Anadolu tarihinin oluşmasında önemli bir figürdür (Kuruoğlu, 1990). Dolayısıyla belgesel anlayışında *Kültürel Hümanizma* döneminin tüm aktörlerinde olduğu gibi “insancılık” faktörünün etkili olduğu ifade edilebilir. Buna ek olarak Arın, 2001 yılında verdiği röportajda, belgesel sinemanın ve belgesel sinema yönetmeninin taşıması gereken özellikleri beş başlık altında ele almıştır. Arın’a göre belgesel film yönetmeni yaratıcılığı, sinema dilini, bilimsel veriyi, ele aldığı konu karşısında dürüstlüğü ve evrenselliği önemsemelidir (Suha Arın’la Bir Röportaj, 2001).

Arın’ın belgesel sinema kavramı hakkında yapmış olduğu tanım ve belgesel film yönetmeninde aradığı özellikler incelendiğinde bilgiyi kutsallaştırdığını, ancak dokunulmaz hale getirmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Arın’ın anlayışına göre söz konusu bilgi, belgesel filmin konusunu ve senaryosunu oluşturmada kendince bir önem taşır, ancak tek başına yeterli değildir. Belgesel film, bilginin yanı sıra estetik bir bakış açısına da ihtiyaç duyar. Dolayısıyla bu dengeyi kuramayan yapımlar Arın için belgesel olmaktan öte “bilgisel” yapımlardır. (Suha Arın’la Bir Röportaj, 2001). Arın filmin akışını genellikle film ile ilgili araştırmalar sonucunda ortaya çıkan veriyi inceleyerek oluşturmayı tercih eder. Böylelikle ilgili belgesel film projesi bir yandan ele aldığı konu hakkında bilimsel ve kültürel değerler açısından zenginleşirken diğer yandan bu değerleri didaktik bir anlatı oluşturmada izleyiciye aktarır. Bununla

birlikte Suha Arın, belgesel projeleri için hazırlık sürecinde hatları çizilmiş bir senaryo yazmayı da sıklıkla tercih etmez. Filmin kaba çatısını belirledikten sonra çekim sürecini başlatarak kendine set sırasında yaşanan rastlantıları da değerlendirebileceği bir alan bırakır (Kuruoğlu, 1990). Arın’a göre çekimlerine konu ya da mekân olan alan sürprizlerle doludur (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 17 Temmuz 2020).



Şekil 3.24. Kula'da Üç Gün filmi için hazırlanan röportaj soruları.

Arın'ın sinemasında öne çıkan bu bilimsel başarının temelinde ise ilgili sürecin müsebbibi tarafından yönetilmesini sağlamak yatmaktadır. Arın, her projesinin ön hazırlığında bilgiyi kaynağından almaya özen gösterir. Kemal Sevimli Suha Arın'ın bu hassasiyetini şu şekilde örnekler:

(...) Urartu bölgesi Van, Hakkâri, Erzincan'dan, Kars'tan, Gürcistan'a kadar uzanan bir bölgedir. Gürcü bir bilim adamının, arkeoloğun yazdığı önemli bir kitabı, daha basılmamış adamcağızın el yazısıyla yazdığı notları defter olarak getirttik ve ondan yararlandık Urartu'nun İki Mevsimi'nde. Yani bilimselliğe, bu derece taze bilgilere ve uzmanlığa önem veriyordu (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020).

İsmet Arasan ise Suha Arın'ın bilgiyle olan ilişkisinin filmlerine “sakinlik ve serinlik” olarak yansıdığını belirterek şu şekilde detaylandırır:

(...) Dalgalanması yoktur. Sakindir. Bilim dalının bilmediğimiz gerçeklerini uyandırır. Seyircide büyük heyecanlara yol açmaz fakat bizi heyecanlandıracak bilgiler verir. Bu nedenle Suha Arın'ın sineması bilgiden ruha doğru yol alan muhteşem bilgilerin parıltılarıyla donanmış fakat atı çok temkinli koştuğu için seyircide büyük heyecanlar uyandırmayan bir sinematografik dile sahiptir, iddia ediyorum. (İsmet Arasan, kişisel görüşme, 17 Ağustos 2020).

Arın, filmlerinin hazırlık aşamasında bilim insanlarıyla çalışmayı da oldukça önemsemiştir. Pek çok projesinin altyapısını bilim insanlarıyla hazırlamış, özellikle MTV Film'in kurulmasının ardından projelerini bir bilim kurulu nezaretinde gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Bilim kurulundaki akademisyen ve uzmanlara literatürü genişletmek için alan açmış ve gerektiği yerde tüm imkânları seferber ederek veri toplamalarını kolaylaştırmıştır. Bu durumla ilgili en iyi örnek ise MTV Film bünyesinde kurduğu Mimar Sinan Araştırma Merkezi'dir. Suha Arın'ın bu merkezin çalışmaları sonucunda elde ettiği veri öylesine büyüktür ki, araştırmaların yapılmasına sebep olan *Dünya Durdukça* filminin ardından yine Mimar Sinan konulu üç film çalışması daha gerçekleştirmiştir. Ayrıca araştırma merkezi bünyesinde görüşlerinden yararlandığı Prof. Dr. Suphi Saatçi önderliğinde Sai Mustafa Çelebi'nin *Mimar Sinan'ın Anıları* kitabını Türkçeleştirmiş ve basılmasına vesile olmuştur. Arın, kariyeri boyunca Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal, Prof. Dr. Enver Bostancı, Prof. Dr. Mustafa Cezar, Prof. Dr. Kazım Çeçen ve Prof. Dr. Semavi Eyice gibi alanında saygın pek çok bilim insanı ile çalışarak filmlerinin sanatsal değerinin yanında bilimsel değer kazanmasını sağlamıştır.



Şekil 3.25. Suha Arın, MTV Film'de gerçekleştirilen bir ekip toplantısında (1984).

Suha Arın'ın belgesel sinemayı tanımlarken dile getirdiği “mizansen” kavramı, belgesel sinema anlayışındaki bir diğer önemli elementtir. Film yapımında salt verinin bir elekten geçirilmeden doğrudan izleyiciye aktarılmasını doğru bulmadığı gibi, bağlamından kopmuş kurmaca unsurlarının da belgesel filmin yapısına ve etik kurallarına zarar vereceğini düşünür. Arın bu noktada, mizansen ile gerçeği bir arada kullandığı *Kula'da Üç Gün* filmini örnek olarak gösterir. Filmde izleyiciye aktarılan

köy düğünü yönetmen tarafından planlanmıştır ancak bütün aşamalar gerçeğe uygun şekilde kurgulanarak çekilmiştir (Kuruoğlu, 1990).



Şekil 3.26. *Kula'da Üç Gün* (1984) filminden bir görünüm.

Arın'ın *Yörük Elif* adlı uzun metraj kurmaca filmi dışında neredeyse tüm çalışmaları kısa metrajdır. Arın, tek parça veya bölümlü olarak tasarladığı filmlerinde genellikle kısa metrajı tercih etmesini şu şekilde açıklar:

Hem kısa hem uzun metrajlı filmler yapmak isterim. Ama, koşullar şimdi kısa metrajlı filmler yapmak için daha elverişli. Bir de kısa metrajlı çalışan yok. Bu bir hizmet. Ülke kültürü için çaba göstermek bir anlamda. Birilerinin bu işi yapması gerekiyor. Yapan yok. Her zaman ticari kaygılar öne çıkıyor (Balcıgil, 1984:90).

Hasan Özgen, Suha Arın'ın sinema anlayışını tanımlayabilmek için öncelikle bir zaman saptaması yapılması gerektiğini ifade ederek bu dönemi Türkiye'nin "televizyon devrimi" olarak niteler (Özgen, 2008:228). Bununla birlikte Özgen, Arın'ın belgesel sinema anlayışı tanımlanırken seyretme eyleminin klasik seyirci deneyimi şeklinde olmadığını, izleyici ile film arasında karşılıklı bir iletişim kurulduğunu belirtir. Bu karşılıklı iletişim, filmin somut ve soyut varlıklarının bir denge içinde kurgulanmasıyla mümkündür. Filmin görsel dili, kullanılan mekânlar, müzik ve mizansen gibi "görülebilir ve duyulabilir" varlıklar filmi estetik açıdan zenginleştirirken, elde edilen veri, omurga ve filmsel zaman gibi soyut unsurlar ise ortaya çıkan estetik yaklaşımı gerçeklik ekseninde tamamlamaktadır. Hasan Özgen, Suha Arın'ın belgesel sinemasını bu dengenin özel kıldığını düşünmektedir (Özgen, 2008:230-231).

Arın'ın yapım öncesinde kazandığı tüm deneyimin şekillenmesi ise filmin omurgasında gerçekleşir. Bu noktada Arın, söz konusu çalışmanın “bilgisel” bir yapıta dönüşmemesi adına omurga yaratımı sürecinde bilgiyi estetik bir görünüme dönüştürür (Aytekin, 2017:145). Bu yöntem sonucunda omurga, Suha Arın filmlerinde görüntülenebilir bir kavram olarak göze çarpar. Arın'ın omurga oluşturma süreci içerisinde gerçekleştirdiği bu mutasyona verilebilecek en önemli örneklerden biri *Safranbolu'da Zaman* filminde görülmektedir. “Zaman” kavramı üzerine kurulu olan bu filmde Arın'ın en önemli göstergeleri Safranbolu'nun meşhur saat kulesi ve çeşmeden akmaya devam eden sudur. Zamanın bir kentten götürdüklerini ele aldığı bir omurganın görselleştirilmesi için tercih ettiği bu görüntüler ana kavramı destekler niteliktedir (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 10 Ekim 2020).



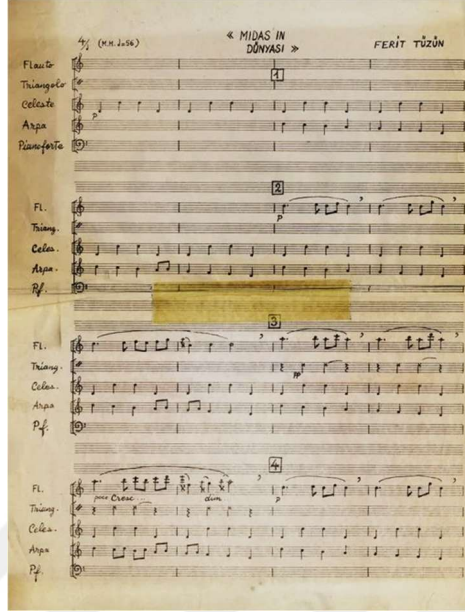
Şekil 3.27. *Safranbolu'da Zaman* (1976) filminin başında görülen saat kulesi manzarası.



Şekil 3.28. *Safranbolu'da Zaman* (1976) filminin sonunda görülen ev avlusunda akan çeşme.

Çeşitli disiplinlerden uzmanlarla kurduğu ilişkiler sayesinde filmlerinde oluşturduğu bilimsel altyapı, Arın'ın çalışmalarının güzel sanatların yanı sıra mimarlık, arkeoloji ve tarih gibi diğer önemli alanlarda da değer taşımasını sağlamıştır. Söz konusu filmler Harvard, Massachusetts Institute of Technology, University of California, Los Angeles ve University of North Carolina gibi büyük üniversitelerin muhtelif bölümlerinde ders malzemesi olarak kullanılırken, British Film Institute ve Library of Congress gibi önemli kurumların arşivinde de yer almaktadır (Nurçay Türkoğlu, kişisel görüşme, 14 Ekim 2020). Tüm bunlara ek olarak Arın, bilimsellikte gösterdiği bu hassasiyeti sanatsal unsurlarda da göstermiş, alanında uzman sanatçılardan da somut destekler almıştır. Ferit Tüzün, Nevit Kodallı, Turgay Erdener ve Timur Selçuk gibi bestekârlar eserleriyle Arın'ın filmlerine işitsel değer katmışlardır (Büyük Usta Suha Arın..., 2006). Böylelikle filmlerinde ses ve müzik üzerinde de detaylı

çalışabilmiş, şitsel eserleri filmin bütünlüğüne katkı sağlayan bir enstrüman olarak kullanabilmiştir.



Şekil 3.29. Ferit Tüzün'ün *Midas'ın Dünyası* (1975) filmi için yaptığı beste.

Suha Arın için filmin akışı, inişli çıkışlı bir kalp ritmine benzemelidir (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 17 Temmuz 2020). Bu dinamizmi yakalamak, araştırma ve omurga yaratımı sürecinin başarısıyla doğru orantılıdır. Bununla birlikte Arın, evraklar üstünde başlayan film projesini zihninde tasarladığı şekilde hayata geçirmek için teknolojik imkânlardan da faydalanmıştır. Teknolojiyle kurduğu yakınlık, filmlerinin sinematografisine pozitif yansımış, dönemin kurmaca ve belgesel sinema pratiklerinde birtakım yeniliklerin görülmesine vesile olmuştur. Özel televizyon kanallarının olmadığı, film stüdyolarının ise henüz yaygınlaşmadığı dönemde MTV Film stüdyosunu kuran Arın, aynı zamanda Kodak Film'in distribütörlüğünü de almıştır. MTV Film Stüdyoları faaliyetlerine devam etmiş ve teknik zenginliğini koruyarak uzun yıllar sektöre hizmet edebilmiştir. Ancak Kodak Film distribütörlüğü ham madde erişimi açısından her ne kadar avantaj olsa da ekonomik başarısızlık ile sonuçlanmıştır. Arın, ilerleyen dönemlerde teknolojinin gelişmesiyle birlikte filmlerinde bilgisayar efekti ve animasyonlara da yer vermiştir (Evren Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020).

Filmlerinde yardımcı ekipmanları kullanmaktan geri kalmayan Arın, özellikle şaryo²² hareketleriyle filmlerinde akılda kalan sekanslar üretebilmiş ve söz konusu kamera hareketini sık sık tercih etmesi sebebiyle projeleri arasında bir bütünlük oluşturmayı başarmıştır. Buna ek olarak Arın'ın geleneksel sinema ekipmanlarının yanı sıra çevresel faktörlerden de yararlanmayı tercih ettiği bilinmektedir. Filmlerini yoğunlukla kırsal bölgelerde çeken Arın'ın çevresiyle etkileşim halinde olması ve şartlara ayak uydurabilmesi, senaryo için önemli olanı görebilmek açısından değerlidir. Bu durumu *Dünya Durdukça* filmi setinde Selimiye Camii'ni çekebilmek için Türk Hava Kurumu'ndan kiraladığı balonla örneklemek yerinde olacaktır. Arın bu çekimde, dar alanda hareket kabiliyetsizliği, alçak irtifada kayıt yapamama ve görüntüdeki titremeyi engellemenin zorluğu gibi sebeplerle helikopter yerine sıcak hava balonu kullanmayı tercih etmiştir (Evren Arın, kişisel görüşme, 14 Ağustos 2020). Bu sebeple anlatımına katkı sağlayacağını düşündüğü görüntüyü almak için ekonomik aygılları bir kenara koyabildiğini ve teknolojiyi sonuna kadar kullanmakta hevesli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



Şekil 3.30. Suha Arın'ın *Dünya Durdukça* filminin Selimiye Camii, Edirne'de gerçekleştirilen setinden bir görünüm (1987).

Kültürel Hümanizma dönemi, sosyokültürel açıdan ele alındığında çeşitli toplumsal dalgalanmaları da içinde barındıran bir dönemdir. Bu dalgalanmaların hayatın her alanında hissedilebildiği gibi film yapımını da belirli ölçüde zorlaştırdığı düşünüldüğünde, dönemin yönetmenlerinin yaratıcılıklarını ve üretkenliklerini koruması için ciddi bir gayret göstermesi gerektiği söylenebilir. Böyle bir atmosferde

²² Yatay kaydırma hareketi.

yenilikçi olmak, beklenenin üstünde çaba göstermekten ve istikrarlı olmaktan geçmektedir. Türkiye'nin belgesel sinema tarihinde bunu başarabilen ilk kişiler İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bünyesinde çalışan Sabahattin Eyüboğlu ve çalışma arkadaşlarıdır. Türkiye belgesel sinemasının Anadolu'nun kültürel derinliğiyle tanışmasını sağlayan bu anlayış, aynı zamanda *Propaganda Dönemi*'nden çıkmış belgesel sinema topluluğu için yeni bir bakış açısıdır. 1950'li yıllarda başlayan *Kültürel Hümanizma* döneminin en önemli aktörlerinden biri de hiç kuşkusuz Suha Arın'dır. Suha Arın, çalışmalarını yaptığı dönemde pek çok yeniliğin öncüsü olmuş ve bu topraklara özgü bir biçim oluşmasına katkı sunmuştur. Suha Arın'ı, yakın dönemde ve aynı bilinçle çalışmalar yapan Sabahattin Eyüboğlu'ndan ayıran en önemli özellik ise sinema alanında akademik uzmanlığa sahip olan biri olarak bu alanı meslek edinmesi ve bununla birlikte Türkiye'de kurumsal bir anlayış benimseyen ilk kişi olmasıdır (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 17 Temmuz 2020). Eyüboğlu ve arkadaşlarının akademik uzmanlığının sanat tarihi alanında olduğu düşünüldüğünde Suha Arın'ın Türkiye belgesel sinemasının ilk profesyoneli olduğu sonucu çıkarılabilmektedir. İsmet Arasan da bu yaklaşımı "sinemayı öğrenmiş olarak ve sinematografik dili kullanarak dünyadaki çağdaş belgesel sinema seviyesinde ürünler veren ilk kişi Suha Arın'dır." şeklinde açıklamaktadır. (İsmet Arasan, kişisel görüşme, 17 Ağustos 2020). Arın'ın belgesel sinemayı bir alan olarak benimseyip gösterdiği bu yaklaşım, bu alanda verilen eğitimi de etkilemiştir. Arın'ın Amerika yıllarında gördüklerinden ilhamla oluşturduğu eğitim modeli, bu alanda kendi öğrencilerinin yanı sıra diğer okullardan da yeni bireyler yetişmesinin önünü açmıştır. İsmet Arasan, dönemin koşullarında eğitim kalitesini korumak ve geliştirmek adına Arın'ın tercih ettiği yöntemlerin Türkiye'nin belgesel sinema topluluğu açısından önemini şu şekilde ifade etmektedir:

(...) Suha Arın, Türk belgesel sinemacılığında bir tür "Türk Belgesel Sineması'na Giriş" dersidir. Canlı bir derstir, atölye dersidir ve hala da eserleriyle hem seyirci için hem akademisyenler ve belgesel sinemayı dert edenler için bir okuldur. Çağdaş Türk Belgesel Sineması'nın kurucusudur ve onun hala akmakta olan temiz pınarından herkes su içer ve beslenir. Bizim köylerde şöyle bir laf vardır, Anadolu'da: "Bazı sular doyurur." Suha Arın'ın belgesel sineması, belgesel sinemayı sanat olarak, meslek olarak seçen veya genel olarak sinemayı dert eden ve onun üzerine düşünecek olan insanlar için gerçek bir pınardır, çok doyurucudur ve her zaman öyle kalacaktır. Bir kaynaktır. (İsmet Arasan, kişisel görüşme, 17 Ağustos 2020).

Suha Arın, belgesel sinemanın finanse edilmesi konusunda da önemli adımlar atarak öncü olmuştur. Belgesel film yapımının desteklenmesi konusunda usul ve esasların

belirlenmesi gerektiğini belirten Arın, katıldığı her etkinlikte bu durumdan bahsederek özel ve kamu kuruluşlarının kültür sanat faaliyetlerine bir yasa çerçevesinde sponsor olması gerektiğini vurgulamıştır (Arın, 1984:83). Bu konuda yapılmış çalışmaları yetersiz bulan Arın, var olan yasanın eksikliklerini kendisiyle yapılan bir röportajda şu şekilde açıklamaktadır:

(...) Maalesef (yasa) uygulanmıyor. Sinemacı cezası neyse verip kurtuluyor. Bu da çok cüz'i bir rakam, 50 lira. Yerine reklamları koyuyor, dünyanın parasını kazanıyorlar. Kısa metrajlı filmlerin ve belgesel sinemanın kurtuluşunun tek yolu televizyondan geçiyor. (...) Yapılacak çok şey var kuşkusuz. Mesela; bankalar her yıl şu kadar milyon reklam ödüyorlar. Bir yasa çıkartılarak, bankalar reklam giderlerinin yüzde ellisini kültür programlarına ayırmak zorunda bırakılabilirler. Yahut; teşvik uygulamasında olduğu gibi özendirici önlemler alır. "Türkiye'nin tanıtılmasında, milli kültür değerlerinin ortaya çıkartılmasında katkıda bulunanlara şu kadar vergi indirimi yapılacaktır" denilebilir. Bunun yararları muhtelif olacaktır. (Balcıgil, 1984:90).

Arın, neredeyse tüm filmlerini başta Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu olmak üzere çeşitli kamu ve özel kuruluşların katkılarıyla tamamlamıştır. Kendi imkânlarıyla finanse ettiği tek film *Tahtacı Fatma*'dır (Aytekin, 2017:139).

Suha Arın sinemasının bileşenleri incelendiğinde, mesleki becerilerini geliştirmek ve sinema kariyerini sürdürmek için farklı disiplinlerden, teknolojiden ve kendi alanlarında uzmanlaşmış isimlerden faydalanmak gibi hususları önemseyen Arın'ın bilimsellik kavramını oldukça önemseyen Arın'ın göstermiş olduğu çaba, belgesel sinemanın bir bilim alanı olarak olgunlaşmasına katkı sağlamış ve öğretileri kuşaktan kuşağa aktararak günümüzde bir "ekol" haline gelmiştir.

3.2.2. Suha Arın Ekolü

Suha Arın'ın çevresiyle ilişkilerine ve yönettiği film çalışmalarına bakıldığında, dışa dönük ve toplumcu bir karakter yapısına sahip olduğunu söylemek zor olmayacaktır. Gerek öğrencileriyle olan usta-çırak ilişkisi gerek toplumu oluşturan kültürlere ve insanlığa duyduğu saygı gerekse belgesel sinema çevresinin gelişimi için gösterdiği çaba, Arın'ın camiadaki yerinin değer kazanmasına ve mesleki pratiklerinin önemsenmesine yol açmıştır. Bununla birlikte Arın'ın bir eğitimci olarak benimsediği yöntemlerin başarılı olması onu rol model olarak konumlandırmış ve yöntemlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır. Suha Arın'ın herhangi bir şekilde

yörüngesinden geçmiş bireylerde ortaya çıkan bu devinim, zaman içinde bir ekol olarak anılmaya başlamıştır.

Ekol kelimesine etimoloji ve anlam ekseninde bakıldığında, Fransızca'dan dilimize geçen, genellikle “okul” ve “disiplin” anlamında kullanılan bir kelime olduğu görülmektedir²³. Bunun yanı sıra Nurçay Türkoğlu, bir bireyin düzen ve sınırlama içinde gösterdiği davranışların ekol olarak konumlanabilmesi için belli başlı özelliklere sahip olması gerektiğini ifade eder. Bunlar özgünlük, yerele ve küresele hitap edebilmek, eğiticilik, sürdürülebilirlik ve disiplinler arası çalışmalara uygunluk şeklinde sınıflandırılabilir (Nurçay Türkoğlu, kişisel görüşme, 14 Ekim 2020). Bu bağlamda Suha Arın'ın belgesel sinema anlayışı incelendiğinde söz konusu başlıklarla olan yakın ilişkisi göze çarpacaktır. Bilgi ve mekânsal şartlar ekseninde yarattığı film dili, yapım ve yönetim alanında tercih ettiği metotlar ve benimsediği kurumsal anlayış Arın'ı özgünleştiren bazı faktörlerdir. Bir Hümanist olarak değerlendirildiğinde ise Arın'ın yerel değerlere verdiği önemi ve bu değerlerin küresel çapta tanınırlığını arttırma gayreti ön plana çıkmaktadır. Filmlerinin bir veri olarak değer gördüğü sosyal ve fennî bilim dalları da göz önünde bulundurulduğunda, Arın'ın yaklaşımının bir ekol olarak anılmak için gereken her şeye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Hakan Aytekin ise Türkiye'de belgesel sinema alanında ekol sayılabilecek bazı toplulukların varlığına rağmen fiilen kabul edilen bir ekolleşme olmadığını ifade etmektedir (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 10 Ekim 2020). Bu çerçeveden ele alındığında, Türkiye'de belgesel sinema alanında ekol denilebilecek ilk topluluk İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'dir. Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek gibi yönetmenlerin filmlerinin amaç, yöntem ve yaklaşım tarzları ele alındığında pek çok ortak nokta göze çarpmaktadır. Bir belgesel film projesinin omurgasına doğrudan etki edecek bu faktörlerin beslediği ortaklık, ilgili topluluğun birlikte anılmasına ve kendilerine has metotlarıyla ekol haline gelmesine vesile olmuştur. Bu bağlamda Suha Arın Ekolü kavramının varlığını tartışmak için de öncelikle Arın'ın filmleri ele alınarak kendi sinema dilinde öne çıkan unsurların belirlenmesi gerekmektedir. Ortaya çıkan bu unsurlar, Suha Arın'ın ekolleşmiş

²³ TDK'ya göre *ekol* kelimesi, *bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul* anlamına gelmektedir.

özelliklerini ve bunların yetiştirdiği öğrencilerin sinematografisine nasıl yansıdığını belirlemeyi kolaylaştıracaktır.

Suha Arın'ın belgesel film anlayışında bilgi, mizansen ve omurga gibi kavramların öne çıktığı görülmektedir. Suha Arın'ın yönetmenliğini yaptığı 64 filminden ikisi ortak yönetmenlik şeklinde gerçekleştirilmiştir. *Altın Kent İstanbul* filmini Arın ile birlikte yöneten Hakan Aytekin, söz konusu anlayışın bir temsilcisi olarak konumlandığı Hasan Özgen'in kendi üslubunda Suha Arın Ekolü'nden taşıdığı izleri şu şekilde ifade etmektedir:

Suha Arın belki mesleğinde ya da kendi ekipleri içinde bir usta bir pir olarak nitelendirilebilir ama onun yanında yetişen insanlar da en azından ondan gördüklerini, ona benzer şekilde yapmaya çalıştılar. Eski Evler Eski Ustalar'da Hasan Özgen, kilit taşı bir omurga olarak kullanır. Neden? Güneydoğu Anadolu'da geleneksel mimari, taş mimarisidir ve o mimarinin en temel yapı unsuru kemerdir. Bir kemerin ayakta durabilmesi için kemerin orta noktasında olan ve bütün statığı sağlayan taş kilit taşıdır ve o taş olmasa o yapı biçimi ortaya çıkmaz, o taşı çekerseniz o yapı biçimi çöker. Hasan Özgen'in filmine baktığınızda sadece Güneydoğu mimarisini anlatmaz. Güneydoğu'nun Anadolu ile Mezopotamya arasında nasıl bir kilit taşı oluşturduğunu anlatır o filmin içinde. Yani aynı Suha Arın'ın yaptığı gibi sadece görsel bir unsur ya da sözel, Tanrı'nın sesine yardımcı olacak bir unsur değil, aynı zamanda sosyolojik olarak, tarihsel olarak, sosyo-ekonomik olarak ele aldığı olguyu ete kemiğe büründürerek bir kavram olarak da çıkar karşımıza. (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 10 Ekim 2020).

Bir diğer yandan Hakan Aytekin, Suha Arın'ın kendi belgesel sinema anlayışını belirlemesinde de önemli bir yeri olduğunu vurgular. Aytekin'in Suha Arın Ekolü'nün özelliklerini sıralarken belirttiği şu örnek, ekol temsilcilerinin ortak bir dile sahip olduklarının görülmesi açısından ilgi çekicidir:

2001 yılında Kanal-D'ye "Keşifler Atlası" belgesel dizisi kapsamında "Işık Sesini Arıyor" filmini çektim ben. Ve o film Kanal-D'de yayınlandığında benim bu filmi çektiğimi bilmeyen bir arkadaşım denk gelmiş, filmi izlemiş ve film bittikten sonra jenerikte benim adımla görünce bana ulaştı. Şunu söyledi: "Film başladı, ben filmi seyrederken 'ya bunu mutlaka bizden birisi çekmiştir.' duygusuna kapıldım, acaba kim çekti, acaba Suha Hoca'nın kendisi mi çekti yoksa hocanın yanındaki onun yetiştirdiklerinden biri mi merakıyla ben bütün filmi seyrettim. Sonunda senin adını yönetmen olarak görünce hani biz demek ki ortak bir dil kullanabiliyormuşuz, sizler de ortak dille film ortaya çıkarabiliyormuşsunuz" diye belirtti Feryal Askara,. Suha Arın'ın öğrencilerindendir, sonra TRT'de yıllarca radyocu olarak çalıştı. Beni telefonla arayarak böyle bir ifade bulundu. Bu o anlamda sevindirici bir örnektir. (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 10 Ekim 2020).

Arın'ın ortak yönetim şeklinde gerçekleştirdiği bir diğer proje olan *Fırat Göl Olurken*'de görevi onunla paylaşan Hasan Özgen ise Suha Arın Ekolü'nün Türkiye'nin belgesel sinema tarihinde bir "kurumsallaşma" hareketinin öncüsü olduğunu belirtir. Arın'ın belgesel yapım tarzının üç kuşağa ilham olduğunu aktaran Özgen, ekolün belirgin özelliklerini de şu şekilde sıralar:

Bir bilgi zenginliği olur ama bu bilgi zenginliğine esir olmaz. Bu bilgi zenginliğinden nasıl bir görsellik inşa edilir, hala bizim öğrenmekte olduğumuz şey bu. Nasıl bir görsellik inşa edilirin peşindedir. Ama bu bilgi dünyasının içerisinde öylesine bilgiler vardır ki görselleşme bile kullanmak zorundasındır. Bunu da yedirir filmine. İşte onun için genellikle Suha Arın ekolünün filmlerinde sinemasal anlatım bütününde çok görkemli gitmez, yer yer didaktiğe dönüşür. O bilgileri anlatmak içindir o. (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 17 Temmuz 2020).

Arın'ın ilk öğrencilerinden olan Kemal Sevimli de Suha Arın Ekolü'nün varlığından söz edebileceğini belirtir. Ekolün en belirgin özelliklerinin bilimsellik ve uzmanına yönelmek olduğunu ifade eden Sevimli, Arın'ın alanında uzman kişilerle çalışma tercihini şu örnekle açıklar:

(...) Midas'ın Dünyası'nın müziğini Ferit Tüzün'e yaptırdı. Çünkü Ferit Tüzün daha önce Midas'ın Kulakları Operası'nı yazmış, konuya vakıf, o zaman o yapsın dedi. Urartu'nun İki Mevsimi'nin müziklerini ise Nevit Kodallı'ya yaptırdı. Çünkü o daha Doğu Anadolu'luydu. (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020).

Bununla birlikte Kemal Sevimli'nin belgesel sinema anlayışında da, Arın'ın kendi sürecinde tercih ettiği birtakım metotları kullandığı görölmektedir. Kemal Sevimli de Suha Arın gibi çekim sürecinden önce hatları bir senaryo oluşturmayı tercih etmeyerek bunun sebeplerini şu şekilde aktarır:

(...) Biz en başında tabii ki genel bir fikirle yola çıkıyorduk ama çekim sırasında gördüklerimiz bizi esas yönlendiriyordu. Ben de mesela bundan çok etkilenmişim demek ki benim de çalışma tarzım bu. Benim yaptığım İstanbul ile ilgili filmler, "Cuma'dan Pazar'a İstanbul", "İstanbul'a Her Gün Bayram", "Sirtakicinin Selamı", "Gençlik Bir Kuş idi Uçurdum"... Bütün bunları bir araya getirdiğimde bakıyorum ki, ben de bir felsefe ile başlıyor gibiyim ama esas damgasını çekim sırasında iş kendisi buluyor. Yani iş o şekilde oluşuyor. (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020).

4. SUHA ARIN'IN İSTANBUL BELGESELLERİNDEKİ İSTANBUL İMGELERİ

İstanbul, coğrafi konumundan dolayı tarih boyunca önemsenen ve sahip olunmak istenen bir kent olmuştur. Bu durum, yaklaşık 8000 yıldır²⁴ yaşamın sürdüğü imparatorluklar başkenti İstanbul'u kültürel katmanlara sahip bir kent olarak konumlandırmıştır. Arkeoloji ve Kent Tarihi alanlarında çalışmalarla ortaya konan bulguların da ötesinde, toplum içinde yüzyıllardır yaşayan folklorik öğeler de İstanbul'u kültürel açıdan zengin bir kent olarak öne çıkartmaktadır. Bu sebeple günümüzde halen araştırılmakta olan İstanbul'un kent kültürü ve tarihi, bu alanda pek çok akademik ve sanatsal çalışmayı da beraberinde getirmiştir. Resim, edebiyat ve müzik gibi alanlarda izlerini sıkça gördüğümüz İstanbul, 19. yüzyılın sonundan itibaren diğer tüm Avrupa başkentleri gibi sinemayla da tanışmıştır. Günümüze kadar gelen süreçte ise İstanbul, ulusal ve uluslararası film yapımcıları için önemli bir çekim merkezi ve doğal bir plato görevi üstlenmiştir. Bu bölümde bir kent olarak İstanbul'un sinema ile ilişkisinin tartışılmasının ardından, Suha Arın'ın İstanbul konulu belgesellerinde İstanbul'u nasıl imgeleştirdiği teknik ve sanatsal açıdan incelenecektir.

4.1. Kentsel İmge, Belgesel Sinemada Kent ve İstanbul

“Sanat” kavramının varoluşundan bu yana yaşamı görsel bir kimliğe kavuşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanlık tarihinin resim ve heykel gibi sanatın kadim dallarıyla kurulan ilk ilişkilerle görsel açıdan yorumlanmaya başladığı bilinirken, bu biçimin 19. yüzyılın sonunda sinemanın ortaya çıkmasıyla yeni bir görsel kimlik kazandığı görülmektedir. Sinemanın ilk örneklerine bakıldığında ya yaşamın çeşitli alanlarından kayıt altına alınmış “belge” niteliğindeki görüntüler karşımıza

²⁴ 2004-2013 yılları arasında yapılan Yenikapı kazılarında bulunan neolitik döneme ait ayak izleri, bilinen ilk İstanbulluların 8000 yıl önce burada yaşadığını kanıtlamaktadır.
Kaynak: <https://arkeofili.com/istanbulun-gecmisi-yenikapı-kazilarindan-neler-ogrendik/>

çıkılmaktadır. Bu durumda toplum yaşamında önemli bir yerde konumlanan “kent” kavramının, sinemayla da kuvvetli bir bağı olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Lumière Kardeşler Sinematograf’ı icat etmelerinin ardından, söz konusu etkileşimin ilk örneklerini ortaya koymak adına çeşitli büyük şehirlere kameramanlar göndermiş, kentlerin günlük yaşamını, meydanlarını ve merkezlerini kaydetmişlerdir. Lumière Kardeşler’in yanı sıra dönemin bir diğer tanığı olan Pathé’nin arşivlerinde çeşitli bölgelerde çekilmiş yaklaşık 85.000 adet görüntü bulunmaktadır.²⁵ Günümüzde belge değeri oldukça yüksek olan bu görüntüler bir başka deyişle, kentlerin gelişimine ve değişimine “tanıklık” etmişlerdir (Marie, 2004:59).

Sinemanın henüz türlere ayrılmadığı bu dönemlerde imgelemekten söz etmenin mümkün olmaması, bu dönemde “tanıklık” kavramını “etrafını gözlemleyen bir çift göz” sadeliğinde biçimlendirmektedir. Söz konusu tanıklığın anlam kazanması ise sinema pratiklerinin düşünsel anlamda gelişmesiyle ve türleşmesiyle mümkün olmuştur. Bununla birlikte sinemada kentin anlamlanması özellikle 1920’li yılların sonunda ortaya çıkan “kent senfonileri” döneminde mümkün olmuş, Alberto Cavalcanti, Walter Rutmann, Dziga Vertov, Jean Vigo, André Sauvage ve Dimitri Kiranoff gibi yönetmenler Avrupa’nın büyük kentlerine kendi estetik perspektiflerinden yaklaşarak “kentsel imge” kavramının ilk örneklerini ortaya koymuşlardır (2009:60). Görüneni belgelemenin ötesinde soyut kavramlar üzerinde zaman geçiren yönetmenler, akıp giden zaman, toplumsal doku ve kentin insanların yaşam pratikleri gibi olguları kendilerine özgü biçimlerde filmleştirmişlerdir.



Şekil 4.1. *Kameralı Adam* (1929) filminden bir kent görünümü.



Şekil 4.2. *Paris Üzerine Etütler* (1928) filminden bir kent görünümü.

²⁵ Kaynak: <https://www.britishpathe.com/pages/who-we-are>

Takip eden yıllarda bu ve benzeri çalışmalar Türkiye’de de görülmüş, Nazım Hikmet’in 1934 tarihli *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı filmleri, Avrupa’da deneyimlenmiş kent senfonileri döneminin yerel örnekleri olarak kayıtlardaki yerini almıştır. Söz konusu dönemde kent, özellikle belgesel sinemada makro mekân olarak yerini almıştır. Bununla birlikte sinema sanatı, ilk gösterimden bir yıl sonra bu coğrafyaya da temas etmiş ve burada da benzer biçimlerde örnekler ortaya çıkarmıştır. İmparatorluktan cumhuriyete geçiş dönemi olan 1920’li yıllardan itibaren ise sinema belgeleme pratiğinin ötesine geçmiş, dönemin sosyo-kültürel ve iktisadi iklimine göre belirli kırılmalar yaşamış ve bunlar sonucunda türleşmiştir. Sinema günümüze kadar gelen süreçte toplumun geçirdiği reformlara bağlı olarak yenilenmeye ve türleşmeye devam etmektedir.

Sinemada kavramların oluşması, film yapımcılarının öznel düşünce alanını görsel imgelere dönüştürebilme özgürlüğü açısından önemlidir. Bununla birlikte imge üretimi için bir diğer önemli bileşen ise dönemin toplumsal özellikleridir. Bu anlamda belgesel sinemanın işlevinin de dönemin şartlarına ve zamanın ruhuna göre değişmesi kaçınılmazdır. Görme biçimlerinden içerik seçimine, konu çeşitliliğinden kurgu dili ve ritmine pek çok şey zamanın gereksinimlerine göre imgeleştirilmektedir (Susam, 2015:181). Bu açıdan bakıldığında belgesel sinemanın Türkiye’deki ilk örneklerinin *Propaganda Dönemi*’nden nasibini alması da kaçınılmazdır.

Bu noktada “kent” kavramına *Propaganda Dönemi*’nde üretilen filmlerin özelinde tekrar bakıldığında kentin “ulus” ve “vatan” gibi konuların ekseninde anlamlandırıldığı söylenebilir. Bu sebeple propagandist unsurların gölgesinde kalan kent ögesi, cumhuriyet döneminde uğruna savaşılmış ve kazanılmış vatan toprağı olarak konumlanmış, Hakan Aytekin’in tabiriyle dönemin *tektipleşmiş* yaklaşım biçimleri olan Kurtuluş Savaşı, yeni Türkiye’nin kuruluşu ve modernleşme çabaları için ise önemli bir arka plan unsuru haline gelmiştir (Aytekin, 2017:288). 1922’de Ordu Film Alma Dairesi tarafından çektirilen *İstiklal* filminden 1954 tarihli *Atatürk Sevgisi* filmine kadar ortaya konan çalışmalar belgesel unsurlar taşısa da, propaganda amacıyla üretilmesi sebebiyle tam anlamıyla bir belgesel film estetiğine sahip değildir (2017:91). Dolayısıyla Türkiye’de görece verimsiz geçen bu dönemde imgeleme pratiklerinin tam anlamıyla oluşmadığı ve filmlerdeki “kent” olgusunun siyasi kavramlar dışında boyutlanamadığı görülmektedir.

Kültürel Hümanizma Dönemi'nde üretilen filmlerde ise kent kavramının kültür tarihi, antropoloji ve sosyoloji gibi alanların etkisinde şekillendiği görülmektedir. Bir makro mekân olarak medeniyetlere ev sahipliği yapan kentler, filmlerde *Propaganda Dönemi*'nde popüler olan konulardan uzaklaşmış ve “medeniyetlere ev sahipliği yapan birer yaşam alanı” konumuna gelmişlerdir. Bu sebeple *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde kent kavramının tarihsel ve kültürel açıdan derinlik kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bir diğer yandan bir yaşam alanı olarak sahip oldukları gelenek ve kültürel doku da bu dönemde kenti değerli kılan diğer unsurlar olarak göze çarpmaktadırlar. Tüm bunlar *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde “içinde İstanbul geçen” filmlerin sayısının artmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda görülen ilk çalışmalardan biri İstanbul Üniversitesi Film Merkezi çatısı altında ortaya çıkan, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu ikilisinin hazırladığı *Surname* (1959) filmidir. Topkapı Sarayı'nda gerçekleştirilen III. Ahmed'in oğlunun sünnet törenini ele alan film, saray kütüphanesi envanterine kayıtlı bir kitaptan yola çıkarak hazırlanmıştır. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ilerleyen yıllarda *Kapalı Çarşı* (1974) ve *Haliç: Yaşayanla Yaşayacak Olan* (1974 ya da 1976) adlı çalışmalarla İstanbul temalı filmler üretmeye devam etmişlerdir (Demirkıran, 2011:30,113,123). Bunun yanı sıra Suha Arın'ın çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerinden *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1984), *Camın Teri* (1985), 7 bölümlük *Topkapı Sarayı* (1991) ve *Ayasofya* (1991) adlı filmleri de İstanbul'a dair kentsel imgeler taşıyan önemli örneklerlerdir.

Türkiye'nin belgesel sinema tarihinde üretimin niceliksel anlamda en zenginleştiği dönem olan *Çokkültürlülük Dönemi*'nde ise kent kavramına bakışın mikrolaştığı ve günümüzün meselelerinden türetilen görünümünün arka planı rolüne büründüğü görülmektedir. Bu dönemde belgesel sinema anlayışında görülen çeşitlilik, yeni anlatım biçimleri ve düşünsel yaklaşım, edinimi kolaylaşan teknolojik imkânlarla da birleşerek kent olgusunun filmlerde yeni bir boyut kazanmasına imkân tanımıştır. Günümüzde ise kent kavramı, sıklıkla çevre problemleri, metropolde yaşam ve kimlik tartışmaları gibi kozmopolit yapının getirebileceği alanlarda ele alınan konuları destekleyici bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada İstanbul gibi kozmopolit bir şehrin de dönemin belgesellerinde söz konusu başlıklarla incelenmesi kaçınılmazdır. Çalışma kapsamında incelenecek filmlerden biri olan Suha Arın'ın Hakan Aytekin ile birlikte yönettiği *Altın Kent İstanbul* (1996), sokak kedileri

üzerinden İstanbul'un ve insanların hikâyesini ele alan Ceyda Torun yönetmenliğindeki *Kedi* (2016) ve 17. yüzyılda yaşayan tarihçi Eremya Çelebi Kömürciyan tarafından kaleme alınan seyahatname ile günümüzün İstanbul'unu keşfe çıkan Zeynep Dadak imzalı *Ah Gözel İstanbul* (2020) filmleri *Çokkültürlülük Dönemi*'nin öne çıkan İstanbul başlıklı çalışmalarıdır.



Şekil 4.3. *Kedi* (2016) filminden bir kent görünümü.



Şekil 4.4. *Ah Gözel İstanbul* (2020) filminden bir kent görünümü.

Kent kavramı, Türkiye'nin sinema tarihini oluşturan bu dönemler içinde kendini yenileyen bir anlam çatısı edinmiş ve çeşitli rollerle filmlerin imgeselliğine katkı sunmuştur. Filmlerinin tasarımında “belge” ve “imge” kavramları üzerinde oldukça emek harcayan Suha Arın için de kent olgusu, bu anlamda önemli bir kaynaktır. Arın'ın filmleştirmeyi planladığı konu üzerinde geçirdiği zamanda mekânsal öğeleri de titizlikle değerlendirip film evrenine dâhil etmesi, söz konusu çalışmanın derinliğine yönelik bir karar olduğunu gösteren önemli bir işarettir. Bir diğer yandan özellikle Anadolu'da çektiği filmlerinde mekânsal bütünlüğü ve yaşam tarzlarına da yer verdiği düşünüldüğünde, Arın için kent kavramının önemli bir unsur olduğu ortaya çıkmaktadır.

4.2. Suha Arın'ın İstanbul Belgesellerindeki 'İstanbul' İmgeleri

İsmet Arasan, Suha Arın'ın İstanbul'u “Anadolu kültürünün taçlanmış bir cemali” şeklinde gördüğünü ifade etmektedir. Arasan'a göre İstanbul'un yer altını, yer üstünü, mimari ve kültürel zenginliğini içinde barındıran Suha Arın Sineması, İstanbul'un gizli hafızasıdır (İsmet Arasan, kişisel görüşme, 17 Ağustos 2020). Arasan'ın da ifade ettiği gibi Suha Arın'ın İstanbul ekseninde ortaya çıkardığı belgesel filmler, geçmişten

bugüne gelen tarihsel hususları ve dönemin yaşamını gözler önüne seren geniş bir perspektife sahiptir.

Suha Arın'ın İstanbul ile ilişkisi 1977 yılında yönetmenliğini yaptığı *İstanbul'un Çağırdığı Su* adlı belgesel ile başlamış, *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1984), *Camın Teri* (1985), 7 bölümlük *Topkapı Sarayı* (1991), *Ayasofya* (1991) ve *Altın Kent İstanbul* (1996) adlı filmler ile devam etmiştir. İstanbul'un tarihi ve kültürel hazinesini pek çok yönden inceleyen Arın, 6 bölümlük *Dünya Durdukça* (1988) ve *Mimar Sinan'ın Anıları* (1988) filmlerinin ise önemli bir kısmında İstanbul'a yer vermiştir.

İlgili filmlere bakıldığında hepsinin doğrudan ya da dolaylı olarak İstanbul'un kültürel zenginlikleriyle ilgili olduğu görülmektedir. Çalışmalarında İstanbul'da varlık gösteren imparatorluklardan kalan izlerin peşine düşen Arın, şehrin sahip olduğu bu zenginliği çeşitli disiplinlerin bakış açısından incelemiş ve kendi yöntemleriyle bir film haline getirmiştir. Arın, kimi zaman oldukça bilinen bir mimari eser olan Ayasofya'yı ele alırken kimi zamansa sınırlı sayıda insanın varlığından haberdar olabileceği İstanbul'un köylerinden kent merkezine gelen suyollarının peşine düşmüştür. Arın'ın İstanbul'a karşı gösterebildiği bu çok yönlülük, söz konusu filmlerin günümüzde bir belge olarak önem kazanmasına da olanak sağlamıştır. İstanbul konulu tüm filmlerinde izleyiciye sunulan kent görüntüleri içinde filmin çekildiği dönemde şehrin sahip olduğu, belki de günümüze ulaşmamış pek çok unsur bulunmaktadır.

Suha Arın, ele aldığı konuyu görsel bir imgeye dönüştürmek için çeşitli yöntemler uygular. Çalışmasının başında geçirdiği bilgilenme döneminin ardından belirlediği yaklaşımı, keşif sırasında düzenler ve çekime hazır hale getirir. Böylelikle filmin görsel zenginliğini ve dramatik altyapısını besleyecek veriyi bizzat kendisi, çalışma alanından toplama şansına sahip olur. Bu duruma verilebilecek en önemli örneklerden biri *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980) filminde görülmektedir. Arın, çalışma alanında yaptığı keşifler sırasında tanıştığı esnaf Şerbetçi İbrahim Usta'yı,

Kapalıçarşı'yı anlattığı filmin ana karakterine dönüştürmüştür (Avcı Çölgeçen, 2006:177).



Şekil 4.5. *Kapalıçarşı*'da *40 Bin Adım* (1980) filminin ana karakteri Şerbetçi İbrahim Usta ve Kapalıçarşı görünümü.

Suha Arın, keşfe önem verse de filmin tasarımı hazırlık aşamasında tamamlamaz. Kendi tabiri ile “sürprizlerle dolu” olan alana çıkıp çekimlere başladığında karşılaşılabilecekleri olağanüstü durumlara açıktır ve bunları kimi zaman çalışmalarına eklediği de görülmüştür. Arın, bu anlamda en önemli kararlarından birini 1983 yılında yönetmenliğini yaptığı *Kula'da Üç Gün* filminin final sahnesinde vermiştir. Suha Arın, en başta yörede yıkılan evleri görüntüleyerek bir final yapmayı düşünür. Ancak *Safranbolu'da Zaman* (1976) filmi de aynı biçimde bittiğinden bu düşüncesinden vazgeçer. Bunların sonucunda çekimler sırasında bir sanat yönetimi çalışması yaptırır ve filmin başında görülen bir mekânda filmi tamamlamaya karar verir. Filmdeki yeni evli çiftin hatıra fotoğrafı çektirmesinin ardından geldiği evin yatak odasını boşalttırıp dağıttırır ve ilgili fotoğrafı eskitilmiş biçimde duvara asar. Arın böylelikle dağınıklıklardan ve fotoğraftan hareketle bu evde yaşayan aile kurumunun yok olduğu, yaşanmışlıkların bittiği bir mekân görünümü yaratır. Film ise yıkılan evlerin görüntülenmesinin ardından bu odanın içinde başlayıp eskitilmiş fotoğrafta biten bir kamera hareketi ile tamamlanır (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 17 Temmuz 2020).



Şekil 4.6. Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* (1983) filminin mizansen kullanmayı tercih ettiği final sahnesinden bir görünüm.



Şekil 4.7. Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* (1983) filminin final sahnesinde görülen son öge olan eskitilmiş fotoğraf.

Arın'ın imge üretimi hususundaki bir diğer önemli özelliği ise çalışmalarında gösterdiği yüksek titizliktir. Bu titizlik kimi zaman bir sahnenin yaratımında kimi zaman ışıklandırmada kimi zamansa görüntülemeye ortaya çıkmaktadır. *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) filmi setinde Arın ile birlikte çalışan İsmet Arasan, Arın'ın sahip olduğu disiplinin sinemasına da yansıdığını ve fotoğrafik kaliteyi önemsemesi

sebebiyle film içindeki tüm görüntülere aynı önemi göstererek bunları bir düzen içinde özenle kaydettiğini belirtmektedir (İsmet Arasan, kişisel görüşme, 17 Ağustos 2020).

PROJE : KARIYE MÜZESİ
YAPIM : XXXXXXXXX M.T.V.
YÖNETMEN : SUHA ARIN

TEKNO NO : ()
İŞK GÖR. : S.ÇEKİÇ
YANIM GÖR. :

KAMERA NO : (1)
KAMERA MAN. : SAVAŞ GÜVEZNİ
TARİH-SAYI : 21.5.1983
YER : KARIYE

-2-1-

MEKAN	PLAN	PLAN	MEKKE	PLAN	AÇIKLAMALAR	PLAN	PLAN	PLAN
KARIYE		I	25	8-II	Fix. Güller , alt aç	9	I	I
"		2	25	8-II	Fix Güller genel alt aç	8	I	I
"		3	25	8-II	Gri ve beyaz evden panla penceredeki güllere pank alt aç	17	I	I
"		4	25	8-II	Detay güller alt aç.	10	I	I
"		5	25	II-16	Papatyalardan yukarı tilt güller ve gökyüzü	20	I	I
"		6		II-16	Fix çiçekler.	10	I	I
"		7		II-16	Mermer çiçeklik fix	1	I	I
"		8		II-16	Pembe çiçekler, açılma ile duvardaki güller	11	I	I
"		9		II-16		22	I	I
"		10		II-16	Duwardaki güller ve pembe wew fix alt aç.	12	I	I
"		11		II-16	Beyaz ev , beşer güller fix alt aç.	11	I	I
"		12		II-16	IO.uncu planın tekrarı.	9	I	I
"		13		8-II	" " " " ?	11	I	I
"		14		8-II	Neklik değiştirerek kırmızı sardunyan kalker gri ev ve incir ağacı.	21	I	I
"		15		8-II	Plan 15 tekrar.	21	I	I
"		16		II-16	Fotoğrafa uygun aç COOK. Çocuklar kaçar.	18	I	I

Şekil 4.8. Suha Arın'ın *Kariye* (1984) filmine ait bir görüntü çizelgesi.

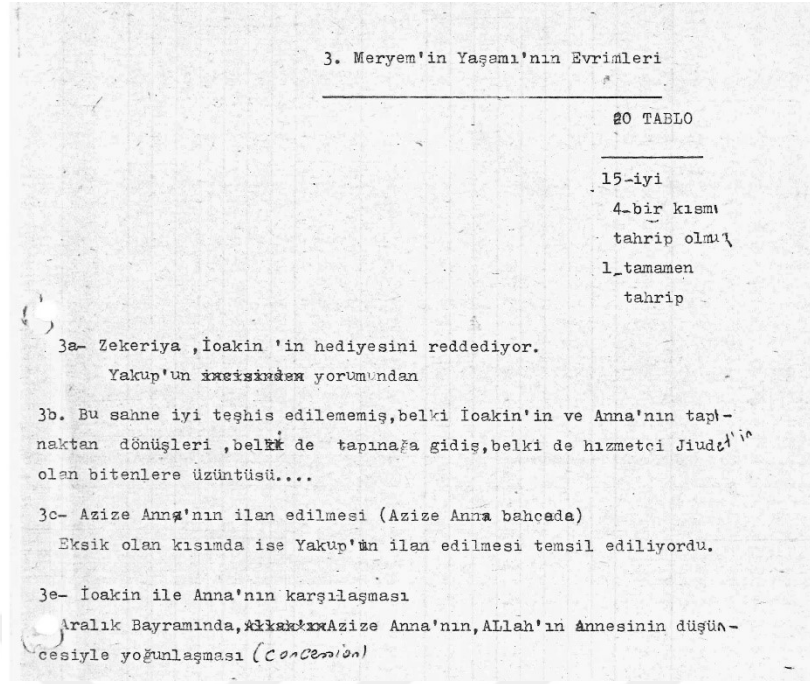
İmge oluşturma noktasında Arın için ekipman kullanımı da önemsendiği bir diğer unsurdur. Adil Yalçın'dan aktaran Şenol Çöm'e göre Arın, 1/4 ile 1/5 arasında değişen oranlarda çekim yapan bir yönetmendir. Yani tamamlandığında 10 kutusu kullanılacak çekim için yaklaşık 40-50 kutu film harcamaktadır. Bu oran dönemin şartlarına göre oldukça fazladır (Çöm, 2019:251). Günümüzdeki gibi kolay kurulan ve operatörünün işini kolaylaştıran ekipmanların henüz olmadığı bir zamanda, hayal ettiği görüntüde ısrar eden Arın için bu durum oldukça zaman alan büyük bir operasyon haline dönüşmekteydi. Bu operasyon kimi zaman ulaşılması güç bölgelerde kimi zamansa ekstra hassaslık gösterilmesi gereken müzelerde gerçekleşmekteydi. Suha Arın'ın kültürel zenginliklerin ana aktör olduğu, dolayısıyla hareketsiz objelerin sıklıkla görüldüğü filmografisinde görüntüye hareket kazandırabileceği en önemli kozu kamera hareketleridir. Dolayısıyla "pan" ve "tilt" gibi sıklıkla kullanılan hareketlere ek olarak şaryo ve çeşitli optik hareketler denediği de görülmektedir. Bununla birlikte Arın, helikopter, balon, tekne ve vinç gibi araçları da kullanarak imgeleme gücünü ve görsel zenginliğini korumuştur (2019:253).



Şekil 4.9. *Yörük Elif* (1978) filminin setinde şaryo yerine taşınırken.

Belgesel sinemada biçim, sanatın tüm dallarında olduğu gibi içeriğin bir temsili, yansımasıdır. Bir diğer yandan biçim, içeriği işleyen yönetmenin yaratıcılığının da bir göstergesidir (Çakıcı Öztürk, 2007:38). Bu noktada Suha Arın'ın filmlerine içerik açısından bakıldığında zengin bir altyapıya sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tıpkı içerik konusunda olduğu gibi biçimsel açıdan da aynı hassasiyete sahip olan Arın'ın, yukarıda açıklanan yöntemlerle tamamladığı filmlerinde biçim ve içerik arasındaki dengeyi koruyabilmesi, Suha Arın Sineması'nda "imge" kavramının önemli bir unsur haline gelmesine olanak sağlamıştır. Arın, sinemada türleri tanımlarken "kurmaca" yerine "imgesel", "belgesel" yerine ise "imgesel olmayan" tabirlerini kullanmaktadır. "İmgesel olmayan" diye isimlendirdiği belgesel sinemada gerçeğin peşinde koşulurken belgeselci etiğine sadık kalınmasını ve sinemanın her alanında olması gerektiği gibi estetik kaygılar güdülmesini beklemektedir. Arın'a göre içerik egemen filmler belgesel sinema başlığı altında toparlanabilir, ancak bu tür yapımlar "haber filmi" olarak ayrılmaktadır (Suha Arın'la Bir Röportaj, 2001).

Suha Arın'ın belgesel sinema felsefesine içerik ve biçim açısından bakıldığında "İstanbul" imgesinin birtakım özel unsurlar dışında genel sinema anlayışından farklı bir noktada konumlanmadığı görülmektedir. Arın'ın "İstanbul" ile ilişkili konuları ele aldığı filmlerde İstanbul'a özgü bir yaklaşımı yoktur; ancak tüm sinematografisinde benimsediği yöntemleri imge üretimi açısından iki başlık altında değerlendirmek



Şekil 4.11. *Kariye* (1984) filminin Suha Arın Arşivi'nde bulunan çekim öncesi çalışma dosyalarından biri olan Kariye Müzesi fresklerinde geçen sahnelerin dökümü ve güncel durumu.

Bunun yanı sıra Arın'ın kişisel olarak kültür tarihine duyduğu ilginin de bir sonucu olarak genellikle bu alanda yazılmış kitaplardan oluşan mütevazı bir kütüphanesi bulunmaktadır. Vefatının ardından Safranbolu'da kurulan Suha Arın Müzesi'ne bağışlanan 2150 adet kitabın önemli bir kısmı *Dünya Durdukça* (1988) filmiyle ilişkili konulardayken, dil tarihi, kent tarihi, sanat tarihi, toplum tarihi gibi tarihi araştırmalar, tarihi romanlar, ansiklopediler ve bu alanlarda gerçekleştirilen sempozyumların bildiri kitapları da bulunmaktadır. Bu noktada tek başına geçirdiği bilgilenme aşamasında kitaplardan da faydalandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bireysel olarak yürüttüğü çalışma şekillendikçe Arın, takip eden süreçte uzmanlara danışarak bilgi hazinesini ve film evrenini geliştirmeyi tercih eder. Bu anlamda Arın, ilk olarak TTOK ile *Anadolu Uygarlıkları'ndan İzler* dizisiyle (1974-1977) başlayan sponsorluk ilişkisi döneminde kurumun genel müdürü Çelik Gülersoy'dan filmlerinde danışman ve metin yazarı olarak faydalanmıştır. MTV Film'in kurulduğu 1983 yılından itibaren ise Arın, şirketin kuruluşuna değin bireysel anlamda faydalandığı isimler olsa da genellikle filmleri özelinde bir bilim kurulu oluşturma yoluna gitmiştir. Düşünsel sürecin tamamlanmasıyla ortaya çıkan doğrulanmış veri, Arın'ın saha deneyimi ile birleşerek görsel bir öğeye dönüşmüş ve filmlerinin imge gücünü arttırmıştır.

Suha Arın Sineması'nda düşünsel açıdan olduğu kadar pratik açıdan da birtakım ortaklıklar mevcuttur. Söz konusu pratik tercihler, Arın'ın özellikle İstanbul konulu filmleri arasında ciddi bir bağ oluşturmaktadır. Bu ortaklık ilk olarak filmlerin giriş sekanslarında göze çarpmaktadır. Arın'ın İstanbul'u ele aldığı 10 filmin de başlangıcında filme konu olan ögenin kentteki yerini ve dönemin İstanbul'unu gözler önüne seren bir kurgu tercih edilmiştir. Giriş sekanslarında filme konu olan unsur ile kent arasındaki ilişki daima kurulmuş, ilgili sekansın görsel anlamda nasıl kurgulanacağı ise konunun biçimi ele alınarak belirlenmiştir. Suha Arın'ın izleyiciye bu görünümü sunduğu ilk çalışması ise *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980) adlı filmidir. Suha Arın filmin giriş sekansında izleyiciye, *pan* ve *tilt* hareketlerini kullanarak Kapalıçarşı'da sonlanan bir İstanbul panoraması sunar. Anlatıcının Kapalıçarşı'yı "İstanbul'un kalbi" olarak tanımlamasıyla birlikte Arın'ın kentin tam ortasında bulunan bu tarihi yapının görüntülenmesi için tercih ettiği kamera hareketi yeniden anamlanır ve işitsel olarak ortaya konan betimlemeyi destekleyici bir imge haline dönüşür.



Şekil 4.12. ve Şekil 4.13. *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980) filminin giriş sekansında bulunan kamera hareketinin başlangıç ve bitiş noktaları.

İstanbul'un su kültürünü, su yollarını ve su yapılarını ele alan *İstanbul'un Çağırıldığı Su* (1977) filminin çekim öncesi aşamasında görev alan Kemal Sevimli, ilgili filmin bugün İstanbul için önemli bir belge olduğunu ifade etmektedir (Kemal Sevimli, kişisel görüşme, 13 Temmuz 2020). Filmin giriş sekansında önce İstanbul'un gölleri, akarsuları ve ormanlarından bir kesit sunularak doğal yaşama vurgu yapılmaktadır. Bu görüntülerin hemen ardından ise bir yarımada olan İstanbul'un modern kent yaşamında Boğaz bölgesinin etkisini ifade eden vapurlar ve yalılar görüntülenerek kent ile suyun ilişkisi arasında bir imgesel bağ oluşturulmaya çalışılır. Bunların

ardından suyun ormandan kente ulaşmasını sağlayan yolları ele almak üzere tekrar Belgrad Ormanları ve bentler konusuna dönülerek giriş sekansı tamamlanır. Bu açıdan bakıldığında *İstanbul'un Çağırdığı Su* filmi, Arın'ın İstanbul filmleri arasında İstanbul'un kent yaşamına dair önemli bir kaynaktır.



Şekil 4.14. *İstanbul'un Çağırdığı Su* (1977) filminden gölet görünümü.



Şekil 4.15. *İstanbul'un Çağırdığı Su* (1977) filminden Göksu Nehri görünümü.

Arın'ın filmografisinde İstanbul'un kent yaşamına dair önemli göstergelerin bulunduğu bir diğer önemli film ise *Camın Teri* (1985) filmidir. Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları'nın kuruluşunun 50. yıldönümü sebebiyle çekilen film, ilgili fabrikada çalışan üç gencin iş ve sosyal hayatı üzerine yoğunlaşmakta ve yaşadıkları zorlukları konu edinmektedir. İstanbul'un varoşlarında yaşayan gençlerin yaşam standartları önce mikro ölçekte, başka bir deyişle evlerinde irdelenirken, filmin devamında yaşadıkları, gezdikleri ve çalıştıkları bölgelerde; bir diğer anlamda makro mekânda ele alınmaktadır.

Belgeselin giriş sekansı ise filmin üç karakterinden biri olan Mustafa Olcay'ın işe gitmek üzere hazırlanmasıyla başlamaktadır. Hazırlığını yapıp işe gittiği süreci kendi çeşitli imgeleme yöntemleriyle görselleştiren Suha Arın, tercih ettiği görüntülerle izleyiciye hem karakterin sosyo-ekonomik yapısı hem de dönemin İstanbul'unun varoş hayatı hakkında önemli kesitler sunmaktadır.



Şekil 4.16. *Camın Teri* (1985)
filminin giriş sekansındaki kent görünümü.



Şekil 4.17. *Camın Teri* (1985)
filminden bir mahalle görünümü.

Arın'ın kent görünümü ile başlamayı tercih ettiği bir diğer proje ise Hakan Aytekin ile birlikte yönettiği *Altın Kent İstanbul* (1996) adlı çalışmadır. Çok uluslu bir etkinlik olan Habitat 2 Kent Zirvesi'nde gösterilmesi amacıyla çekilen film, hiç diyalog içermeyen evrensel bir görsel dile sahip olması sebebiyle Arın'ın filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Filmin bileşenlerine bakıldığında Arın ve Aytekin'in bazı yeni imgeleme yöntemleri geliştirdiği görülmektedir. Filmin giriş sekansında Habitat 2 Kent Zirvesi için basılmış hatıra madalyonu belirir. Bu madalyonun bir yüzünde İstanbul'a ait çeşitli simge yapılar bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Dikilitaş'ın madalyonda gözükmemesinin ardından *çapraz geçiş* yöntemiyle Sultanahmet Meydanı'nda bulunan orijinali görüntülenir ve devamında kentin çok kültürlü yapısını ortaya koyabilecek dini yapılar betimlenmeye başlar. Böylelikle Arın ve Aytekin, Suha Arın Sineması'nın genelinde görülenin aksine söz konusu kent görünümünü yeni bir yöntemle imgeleştirirken bir diğer yandan filmin ana konusuyla olan ilişkisini de pekiştirmektedir.



Şekil 4.18. *Altın Kent İstanbul* (1996)
filminin giriş sekansındaki madalyon.



Şekil 4.19. *Altın Kent İstanbul* (1996)
filminin giriş sekansındaki kent görünümü.

Suha Arın'ın, İstanbul'un kentsel yapısına dair bir başka yorumu da *Kariye* (1984) filminde görülmektedir. TTOK, Kariye Müzesi'nin yer aldığı Edirnekapı bölgesinin turizme kazandırılması niyetiyle bir çevre düzenlemesi planlar. Bu çalışma kapsamında Kariye Müzesi ve çevresi yayalaştırılmış, bölgede bulunan tarihi ahşap evler restore edilmiştir. Bölgede turizm hareketini genişletmesi amacıyla atılan bir diğer adım da Suha Arın'ın şirketi MTV Film ile Kariye'nin turistik değerine katkı sağlayacak bir film çalışması yapmak üzere sözleşme imzalamak olmuştur. İlgili sözleşme sonucunda ortaya çıkan *Kariye* filminin giriş sekansında kentsel ve toplumsal doku, sonu Kariye'ye çıkan sokaklarda yapılan bir gezinti edasıyla betimlenir. Bu gezintinin ardından Kariye'nin kapısının açılması ve ilk turist otobüsünün gelmesiyle filmin giriş sekansı tamamlanır. Suha Arın bu filmde de Kariye'nin bulunduğu semt ile ilişkisini imgeleyerek filme başlamayı tercih etmiştir. Bu anlamda *Kariye*, diğer İstanbul konulu filmleri arasında kent imgesine mikro ölçekte yaklaşması sebebiyle özel bir konuma sahiptir.



Şekil 4.20. *Kariye* (1984) filminin giriş sekansındaki sokak görünümü.



Şekil 4.21. *Kariye* (1984) filminin giriş sekansındaki mekân-mahalle ilişkisini betimleyen bir görünüm.

Arın'ın *Mimar Sinan'ın Anıları* (1988), *Ayasofya* (1991) ve *Topkapı Sarayı* (1991) filmleri de, diğer İstanbul konulu filmlerde olduğu gibi kent görünümüyle başlar. Ancak söz konusu filmlerde bu görünüm yeni bir anlam üretimine sebebiyet vermez. Şekil 4.22 ve 4.23'te de görüldüğü üzere filme konu olan eserin hava görüntülerinden kurgulanan giriş sekansları, mekânların şehrin kalanıyla konum açısından ilişkisini izleyiciye aktarmaktadır.



Şekil 4.22. *Ayasofya* (1991)
filminin giriş sekansından bir kent görünümü.



Şekil 4.23. *Topkapı Sarayı* (1991)
filminin giriş sekansındaki saray görünümü.

Suha Arın Sineması'nda görsel imge üretiminin bir diğer önemli bileşeni ise kamera hareketleri ve ölçekleme biçimidir. Bilindiği üzere Arın'ın İstanbul temalı filmlerinin büyük bir çoğunluğu Türkiye'nin kültürel mirasından çeşitli öğeleri konu edinmektedir. Arın, eserlerin yapısal özelliklerini konuyu ele aldığı açıyla ilişkili bir biçimde ortaya koymak için hemen her filminde birtakım benzer imgeleme yöntemleri kullanmıştır. Bu imgeleme yöntemlerinden *şaryo*, Suha Arın'ın kullanmayı tercih ettiği hareketlerin başında gelmektedir. Şaryo hareketi, özellikle Ayasofya, Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı ve Kariye Müzesi gibi geniş hacimli yapılarda mekânı ve biçimsel özelliklerini görüntülemeye önemli rol oynamıştır. Bununla birlikte Arın'ın şaryo hareketini ilgili filmlerde genellikle geniş açılı lensler kullanarak yaptığı görülmektedir. Bu noktada geniş açılı şaryo hareketi ile çekilen görüntüler incelendiğinde, bunların mekânları keşfe çıkan bir insanın gözü gibi bir imgeye dönüştüğünü ve Arın'ın tabiriyle "hareketsiz" konulara bir nebze hareket kazandırdığını söylemek mümkündür.



Şekil 4.24. *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981)
filminden geniş açılı şaryo hareketi görüntüsü.

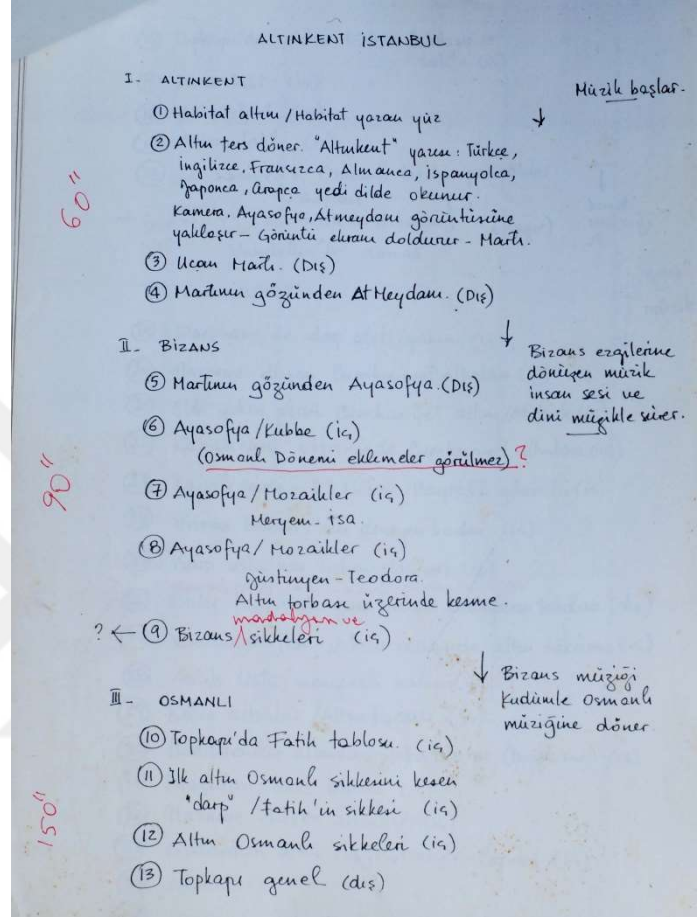


Şekil 4.25. *Kariye* (1984)
filminden geniş açılı şaryo hareketi görüntüsü.

[illegible]

Suha Arın Sineması'nda müziğin etkin kullanımı konusunda ilk akla gelen çalışmalardan biri *Altın Kent İstanbul* (1996) adlı filmidir. Aytekin ve Arın, filmin bir bölümünde İstanbul'un tarih boyunca ev sahipliği yaptığı imparatorluklar ve hükümdarlarını bir animasyon aracılığıyla görüntüye taşır. Giriş sekansının ardından görülen animasyonda İstanbul'da varlık göstermiş imparatorluklara ait sikkelerin ve hükümdarların görüntüleri ekrana gelir. Suha Arın Arşivi'nde bulunan akış metnine bakıldığında filmin bu bölümdeki müziklerinin imparatorluklara göre değişecek şekilde tasarlandığı anlaşılmaktadır. Şekil 4.27.'de görülen metnin ilgili bölümünde, giriş sekansı yanına “müzik başlar” yazılırken, Bizans İmparatorluğu eserlerinin görüntülenmesiyle “Bizans ezgilerine dönüşen müzik insan sesi ve dini müzikle sürer” notu belirtilerek değiştirilmesi planlanmış ve uygulanmıştır. Animasyonun devamında ise Osmanlı İmparatorluğu padişahları ve sikkelerinin görüntülenmesiyle birlikte

“Bizans müziği kudümle Osmanlı müziğine döner” notunda belirtildiği üzere dönemin müzikal üslubunda tasarlanmış bir eserin çaldığı duyulmaktadır. Arın ve Aytekin’in bu noktada dönemin üslubunda müzikal eserleri tercih etmesi, değişen filmsel zamanın vurgulanmasına olanak sağlamıştır.



Şekil 4.27. *Altın Kent İstanbul* (1996) filminin Suha Arın Arşivi'nde bulunan film akış planı.

Suha Arın'ın 1988 yılında tamamladığı 7 bölümlük *Topkapı Sarayı* filmi de işitsel imgelerin sıklıkla kullanıldığı çalışmalardan biri olarak dikkat çekmektedir. Çalışmanın *Kutsal Emanetler* adlı üçüncü bölümü, adından da anlaşılacağı üzere Topkapı Sarayı Müzesi'nin Hz. Muhammed'in kutsal emanetlerinin yer aldığı kısmına ayrılmıştır. Filmin diğer bölümlerinde tercih edilen müzikal biçim bu bölümün teması da gözetilerek değiştirilmiş ve bölüm boyunca Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*, işitsel bir imge olarak kullanılmıştır.

Geçmişteki işlevlerinin ardından günümüzde müzeye dönüşen mekânlar, Suha Arın için önemli bir imgeleme ögesine sahiptirler. Arın, *Kariye* (1984), *Dünya Durdukça* (1988), *Topkapı Sarayı* (1991) ve *Ayasofya* (1991) gibi günümüzde müze olan

mekânlarda çektiği filmlerde mekânı ziyaret eden turistlere de yer vermiştir. Suha Arın, kimi zaman başladığı kamera hareketini mekânı izleyen turistleri görüntüye alarak tamamlarken kimi zamansa yapı içinde yapılan geziye ortak olarak turistler aracılığıyla bir görsel bir dil üretmiştir.



Şekil 4.28. *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) filminde turistlerin müzeyi gezdiği sahneden bir görünüm.

Arın, İstanbul temalı filmlerinde şehrin kültürel belleğini oluşturan bir öğeyi inceleme altına alır ve şehre ele aldığı öğenin perspektifinden bakar. Bu sebeple Suha Arın'ın İstanbul'da geçen çalışmaları izleyiciye doğrudan İstanbul'u işaret etme gereksinimi duymaz, onu konu edindiği kültürel öğenin bir arka plan unsuru haline dönüştürür. Örneklemi oluşturan tüm filmlerin arka planında İstanbul'un bulunması, söz konusu filmlerin bazı imgeleri ortaklaşa kullanmasını sağlamıştır. Fakat ilgili filmler konuya göre şekillenen açıdan ele alındığında, bu yaklaşımın filmde filmde değişen birtakım imgesel öğeleri ortaya çıkardığı da göz ardı edilemez bir gerçektir.

4.2.2. Suha Arın'ın İstanbul Temalı Filmlerindeki Filme Özgü Yaklaşımlar

Suha Arın'ın İstanbul konulu ilk çalışması olan *İstanbul'un Çağıracağı Su* (1977) filminde su ve suyuolları ana temasının yanı sıra çeşitli alt başlıklar göze çarpmaktadır. Arın, suyun İstanbul ile ilişkisini su yapıları, köprüler, çeşmeler, vapurlar ve İstanbul Boğazı'ndan kurarken bir diğer yandan kişisel eleştirisini de ortaya koymaktan çekinmemiş ve bu konudaki fikrini görsel bir üslup yaratarak izleyiciye sunmuştur.

Filmin finalinde tahrip olmuş çeşmeler, tarihi yalılarının hemen yanına inşa edilmiş boğazın kültürel yapısını bozan oteller ve azalan orman bölgeleri “tatlı-sert” bir üslupla eleştirilmiş ve söz konusu trajik durum izleyiciye aktarılmıştır. Kültürel korumacılıktan nasibini alamamış İstanbul’un yaşadığı kültürel erozyon ve nüfusun artması sebebiyle ortaya çıkan kontrolsüz kentleşme gibi Arın için önem taşıyan konular birer alt başlık olarak filmde yerini almıştır.



Şekil 4.29. *İstanbul’un Çağırdığı Su* (1977) filminin final sekansından kirlilikle boğuşan Haliç görünümü.



Şekil 4.30. *İstanbul’un Çağırdığı Su* (1977) filminin final sekansından bakımsız bir eşme görünümü.

Suha Arın'ın 1980 tarihli *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980) adlı çalışmasında ele aldığı mikro mekânın İstanbul ile ilişkisini bazı belirli bir limitte kurduğu gözlemlenmektedir. Filmin ana karakteri Şerbetçi İbrahim Usta'nın pazardaki yolculuğunun başlamasından itibaren Kapalıçarşı, filmin makro mekânı konumunda izleyiciye sunulmaktadır. Film boyunca Şerbetçi İbrahim Usta'nın anlatımıyla Kapalıçarşı'nın çeşitli hanları ve sokakları kendilerine has özellikleriyle ele alınmaktadır. Kapalıçarşı'nın genel görsel yapısı ve işlevi açısından bakıldığında, geleneksel bir mesleğe sahip olan Şerbetçi İbrahim Usta'nın çarşıyla uyum içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu uyum, filmin ve günün sonuna gelindiğinde bir makro mekân olarak konumlanan Kapalıçarşı'nın kapanması ve Şerbetçi İbrahim Usta'nın şehrin kalabalığına karışmasıyla bozulur. Gelineen noktada İstanbul'un, Arın'ın hemen her "İstanbul" temalı filminde olduğu gibi yine bir arka plan unsuru olarak yerini aldığı görülmektedir.



Şekil 4.31. *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980) filminin final sekansında şehrin kalabalığına karışan Şerbetçi İbrahim Usta.

Suha Arın'ın filmlerinde "insan" faktörünü, özellikle müze mekânlarında görüntüyü taşıyıcı bir unsur olarak kullandığı bilinmektedir. Bu örnekler arasında *Kariye* (1984) filmini ayrı bir yere koymak yanlış olmayacaktır. Film zamansal açıdan Kariye Müzesi'nin bir günü üzerine kurgulanmıştır. Müzenin kapılarının açılmasıyla başlayan film, aynı şekilde kapanmasıyla tamamlanır. Filmsel zamanı betimlemek adına kullanılan bu imgenin yardımcı ögesi ise müzeye gelen turistlerdir. Müzenin

kapılarının açılmasıyla gelen turist kafilesi filmin genelinde ara ara görülür ve sekanslar arasında bir geçiş ögesi olarak kullanılır.



Şekil 4.32. *Kariye* (1984) filminde mekân içinde gezinti yapan turistlerin görünümü.

Filmin sonuna yaklaşıldığında ise kabile müzeden çıkar ve tur otobüsüne binerek mekândan ayrıldığı görülür. Son sekansta Kariye Müzesi'nin kapıları kapanır ve Anastasis İkonası'nın görülmesiyle biter.



Şekil 4.33. *Kariye* (1984) filminin final sekansında müzeden otobüs ile ayrılan turistlerin görünümü.

Arın'ın "insan" faktöründen yararlandığı bir diğer çalışması ise *Camın Teri* (1985) adlı filmidir. Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları'nda çekilen belgeselde 3 gencin içinde bulundukları sosyo-ekonomik durumda sürdürmeye çalıştıkları hayat ve gelecek planları omurgalaştırılmıştır. Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları Anonim Şirketi'nin ana sponsorluğunu üstlendiği bu filmde Arın, cam eşya üretim sürecinin didaktik bir form ile görüntülenmesi yerine söz konusu gençlerin hayatlarını omurgalaştırmayı tercih ederek filmde dramatik bir altyapı oluşmasını sağlamıştır. Filmin gençlerin yaşam alanları, çalışma alanları ve sosyal alanları ekseninde kurgulandığı düşünüldüğünde, dönemin İstanbul'u hakkında pek çok önemli veriyi de barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Film, omurgasıyla ilişkili görsel imgelerin yanı sıra fabrikanın bulunduğu İstanbul'un Beykoz bölgesinin sosyo-kültürel yapısı, orada yaşayan insanların eğlence anlayışının şekillendiği belli başlı mekânlar ve dönemin mahalle kültürü gibi göstergeleri de izleyiciye sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ilgili film Suha Arın Sineması'nda ve İstanbul filmleri arasında değerli bir yere sahiptir.



Şekil 4.34. ve Şekil 4.35. *Camın Teri* (1985) filminden sosyal aktivite sahnesi görüntümleri.

Suha Arın'ın 1988 yılında tamamladığı 6 bölümlük *Dünya Durdukça* filmi Arın'ın doğrudan İstanbul temalı olmayan ancak kent olgusuna destekleyici öge olarak yer verdiği film olarak öne çıkmaktadır. *Ağırnas'ın Taşçıları*, *Yeni Ufuklar*, *Erciyes'den Süleymaniye'ye*, *Dorukta Bir Usta*, *Suya Hüküm ki...* ve *Geçti Bu Dem Dünyadan Mimarların Piri Sinan* başlıklarıyla bölümlendirilen bu dizi belgeselde Mimar Sinan'ın doğumundan gençliğine, yeniçeriliğinden has odabaşılığına ve mimarbaşı olmasından ölümüne kadar olan süreci dönemin hükümdarlarıyla kurduğu ilişkiler üzerinden ele almaktadır. Yurtiçinde ve yurtdışında pek çok şehirde çekimler yapılarak tamamlanan dizide İstanbul imgeleri yoğunlukla *Yeni Ufuklar*, *Erciyes'den*

Süleymaniye'ye, Suya Hüküm ki... bölümlerinin tamamında ve *Dorukta Bir Usta* bölümünün bir kısmında görülmektedir.

Yeni Ufuklar adını verdiği ikinci bölümde Arın, İstanbul'un bazı semtlerinin ele alınan dönemdeki önemini vurgulamak ve konuyla ilişkili görsel imge yaratmak adına birtakım mizansenler kullanmayı tercih etmiştir. Bölümde İrakeyn Seferi için yapılan hazırlığın anlatılması sırasında İstanbul'un "Ayrılık Çeşmesi" bölgesinde ordunun şehirden ayrıldığı ve Selami Çeşme bölgesinde selametlenerek sefere Bağdat Yolu'ndan çıktığı gibi bilgiler verilmektedir. Söz konusu bilgilerin imgeleştirildiği bu mizansen, günümüzde aynı isimlerle bilinen Ayrılıkçeşmesi, Selamiçeşme semtleri ve Bağdat Caddesi'nde kayda alınmış, bölge isimlerinin taşıdığı bu anlam izleyiciye görsel imgelerin desteğiyle aktarılmıştır. Bunlarla birlikte bölümde kullanılan minyatürler ve basit animasyonlar ise görselliği zenginleştiren diğer öğelerdir.



Şekil 4.36. *Dünya Durdukça* (1988) filminden Selamiçeşme'ye adını veren çeşmenin görünümü.

Erciyes'ten Süleymaniye'ye adı verilen üçüncü bölümün öne çıkan konularından biri Süleymaniye Külliyesi'dir. Söz konusu külliye'nin en bilinen yapısı olan Süleymaniye Camii'nin yapım aşamasında Sinan'ın tercih ettiği yapım ve tasarım metotları, Arın'ın tercih ettiği bir başka yöntemle izleyiciye iletilmiştir. Arın, cami inşaatında kullanılan seramik, ahşap oyma ve hat yazıları gibi zanaat işlerinin günümüzde de sürdürülen geleneksel yapım aşamalarını görüntülemiştir. Görüntülediği bu aşamaları Sinan'ın pratiklerini açıklayan anlatıcı sesiyle birleştiren Arın'ın filmde işitsel ve görsel uyumu

sağlamaya çalıştığı ifade edilebilir. İlâveten filmin bu bölümünde, büyük bir kompleks yapı olan Süleymaniye Külliyesi'nin yapıldığı tarihten bu yana aynı amaç ile kullanılan bölümleri de benzer mantıkla kaydedilerek izleyiciye sunulmuştur.



Şekil 4.37. ve Şekil 4.38. *Dünya Durdukça* (1988) filminde zanaat uygulamaları görünümü.

Suya Hüküm ki... adlı beşinci bölüm ise Mimar Sinan'ın su ile ilişkili yapılarına odaklanmaktadır. Konu itibarıyla her ne kadar Arın'ın 1977 yılında çektiği *İstanbul'un Çağırıldığı Su* adlı belgeseli ile yakın gibi görülse de Arın bu filmde, Mimar Sinan'ın inşa ettiği Kırkçeşme Suyolu Sistemi başta olmak üzere bu sisteme bağlı Mağlova Kemer, Güzelce Kemer gibi tarihi önemi yüksek su yapıları, köprüler ve suyla ilişkili diğer tüm eserlerini ele almaktadır. Diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de minyatürlerden ve yapıların günümüzdeki görünümünden yararlanan Arın, Mimar Sinan'ın İstanbul'a kazandırdığı su yapıları üzerindeki kabiliyetini söz konusu eserlerin işlevleri ve görsel estetiğini vurgulayarak kayda almıştır. *Dorukta Bir Usta* adlı dördüncü bölümünde ise, Mimar Sinan'ın çeşitli deneysel yaklaşımlar gösterdiği yapılarının ele alındığı görülmektedir.



Şekil 4.39. *Dünya Durdukça* (1988) filminden Mağlova Su Kemerinin görünümü.

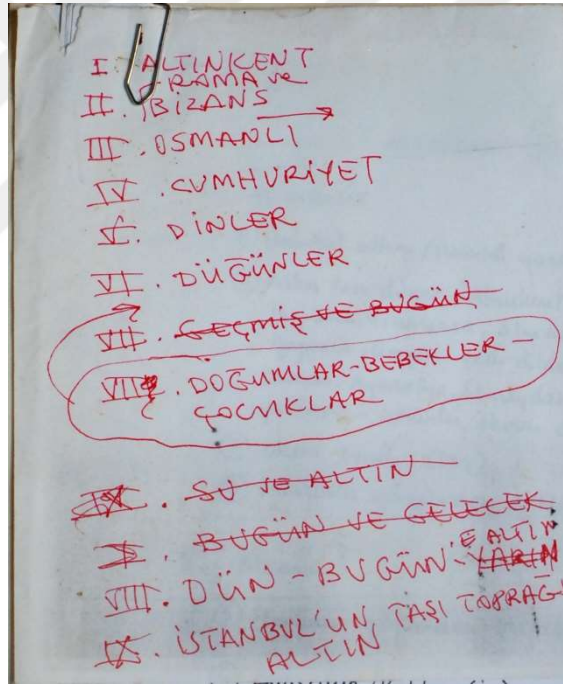
Dünya Durdukça filminin ardından Mimar Sinan hakkında çalışmalar yapmaya devam eden Arın, aynı yıl *Mimar Sinan'ın Anıları* (1988) adında bir filme daha yönetmenlik yapar. Filmde Mimar Sinan'ın hayatını konu alan ve Sai Mustafa Çelebi tarafından kaleme alınan *Tezküretü'l-Bünyan*'dan kesitler aktarılmaktadır. Yüksek Mimar Aytaç Yürükaslan tarafından aktarılan bölümlerde Mimar Sinan'ın hayatı ve mesleği ile ilgili çeşitli anıları ve bunlarla ilişkili yapılar izleyiciye sunulmaktadır. Söz konusu filmin ardından Arın, 1990 yılında Mimar Sinan ile ilgili son filmi olan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* adlı çalışmasını tamamlar. Her iki filmin de İstanbul ile ilişkisi oldukça kısıtlıdır.

Arın'ın filmlerindeki İstanbul'un en büyük özelliklerinden biri kültürel katmanlarında taşıdığı çok kültürlülüktür. Bu yönüyle sanatın pek çok alanında önemli bir ilham kaynağı olan İstanbul, Suha Arın'a da pek çok kez ilham vermiştir. Arın'ın "İstanbul" denince akla gelen ilk filmlerinden biri hiç kuşkusuz *Altın Kent İstanbul* (1996) adlı çalışması olacaktır. Arın'ın *Altın Kent İstanbul* filmi, diliyle, konuya yaklaşım biçimiyle ve İstanbul imgesine yaklaşımıyla İstanbul temalı tüm filmlerinden sıyrılmaktadır.

Altın Kent İstanbul'un, Arın'ın sinematografisinde önemli bir yeri olan "anlatıcı" unsurunu kullanmaması ve *Çokkültürlülük Dönemi*'nin öne çıkan görsel biçimlerini

kullanarak kentin içine “kentli” dinamikleriyle karışabilmesi sebebiyle Suha Arın Sineması’nın en eşsiz parçalarından biri olduğu rahatlıkla ifade edilebilmektedir. Bir diğer yandan *Altın Kent İstanbul*, Arın’ın İstanbul ile ilişkili diğer filmlerine nazaran daha makro bir yaklaşım göstermekte ve doğrudan bir İstanbul panoraması olarak öne çıkmaktadır. Bu gibi özelliklerine bakıldığında filmin Arın’ın sinematografisindeki filmler arasında İstanbul’a dair en geniş görünüme sahip olması da kaçınılmazdır.

Şekil 4.40’ta görülen ve Suha Arın’ın arşivinden alınan belgeye bakıldığında filmin ilk etapta 12 başlık altında ele alındığı anlaşılmaktadır. Ancak yine aynı belgeye ve tamamlanmış çalışmaya göz atıldığında söz konusu bölümler arasından “Su ve Altın” bölümünün çıkarıldığı, “Geçmiş ve Bugün” bölümünün “Doğumlar, Bebekler ve Çocuklar”, “Bugün ve Gelecek” bölümünün ise “Dün, Bugün ve Altın” olarak güncellendiği görülmektedir.



Şekil 4.40. *Altın Kent İstanbul* (1996) filminin çalışma notlarında bulunan, Suha Arın tarafından kaleme alınmış taslak akış şeması.

Çalışmanın sonucunda ortaya çıkan film, ilk olarak derin tarihten bugüne İstanbul’da kültürel izler bırakmış imparatorlukları ve devletleri mercek altına alırken, devamında ise söz konusu kültürel izlerin günümüzün yaşam kültüründeki yerine vurgu yapmaktadır. Bunun yanı sıra dünyada evrensel bir öneme sahip olması ve filmin tarihsel derinliği kadar insanlık tarihinde yeri olması sebebiyle “altın” kavramı

yönetmenler tarafından “omurga” olarak seçilmiş ve filmin ana temasına katkı sağlayacak bir imge haline dönüştürülmüştür.

Altın Kent İstanbul filminin Suha Arın Sineması için bir diğer önemli yeniliği ise dönemin teknolojik imkânlarından biri olan iki boyutlu animasyon teknolojisine yer vermiş olmasıdır. Filmin hemen başında görülen yönetmenlerin “sikkeler” olarak adlandırdığı sekans tamamen animasyon teknikleriyle oluşturulmuş bir sahnedir. Bu sahnede İstanbul’dan geçen İmparatorlukların hükümdarları ve bastırdıkları paralar görülmektedir. Söz konusu paralar animasyon yöntemleri aracılığıyla görüntünün üstünden altına yuvarlatılmıştır. İlgili sekans, uygulama yöntemi açısından Arın’ın sinematografisinde öne çıkmaktadır.



Şekil 4.41. *Altın Kent İstanbul* (1996) filminde kullanılan sikke animasyonundan bir görünüm.

Filmin final sekansında altının hayatın içindeki yeri gözler önüne serilmekte ve “taşı toprağı altın İstanbul” iması yaratılmaktadır. İlgili bölümde filmin kendi akış metninde de belirtildiği üzere İstanbul’un insanların altınla ilişkisi altın takılar ve altın dişler gibi detaylardan elde edilmektedir. Filmin sonu ise başıyla doğrudan ilişkilidir. Filmin son görüntüsü, gün batımında çekilmiş Kız Kulesi görünümüdür. Söz konusu görüntünün belirmesinin ardından filmin başında olduğu gibi bir çapraz geçiş kullanılarak bir başka Habitat hatıra madalyonunun yüzünde bulunan Kız Kulesi gösterilir. Böylelikle altın madalyon görünümü ile başlayan film yine altın madalyonun görülmesiyle tamamlanır.



Şekil 4.42. *Altın Kent İstanbul* (1996) filminin final sahnesindeki Kız Kulesi görünümü.

Suha Arın'ın *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Topkapı Sarayı* (1991) ve *Ayasofya* (1991) adlı filmlerinin, İstanbul temasında olmasına karşın kent ile ilişkilerinin kısıtlı olduğu görülmektedir. Söz konusu filmler, ele aldığı mekânın kendisine odaklanmakta ve ana konu, mekânların yaşanmışlıklarından yola çıkan çeşitli imgelerle desteklenmektedir. Söz konusu imge, Dolmabahçe Sarayı'nın cumhuriyet ile birlikte değişen rolünü ele alan *Dolmabahçe ve Atatürk* filminde zaman ögesinin belirginleştirilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. İmparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde tercih edilen müzikler ve filmin sonunda Atatürk'ün ölüm saati olan 09:05'te duran saatler de Arın için birer imge kaynağıdır.



Şekil 4.43. *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) filminin final sahnesindeki 09.05'i gösteren saat görünümü.

Topkapı Sarayı filminde ise imgenin sarayın çeşitli mekânlarının işlevlerinin canlandırması yöntemiyle de üretildiği görülmektedir. Filmin sarayın darphane bölümünün işlendiği kısımda dönemin para basım tekniklerinin, sarayda bulunan cam eserlerin ele alındığı kısımda ise yine dönemin cam üretim sürecinin kurgulanarak sunulduğu görülmektedir. Filmlerin konu edindiği mekânlarla İstanbul arasındaki ilişkisini temsil eden genel planlar ve söz konusu örnekler incelendiğinde filmlerin, İstanbul temasıyla bağının kısıtlı olduğu söylenebilir.



5. SONUÇ

Bir toplumda ortak kültürel mirasın oluşması, uzun yıllar birlikte yaşamakla, gelenek üretmekle ve bunları nesilden nesle aktarmakla mümkün olur. Bu anlamda Anadolu, henüz keşfedilmeyi bekleyen sayısız örneğe sahip olmasına rağmen oldukça derin ve katmanlı bir kültürel yapıya sahiptir. İstanbul da tıpkı Anadolu gibi tarih boyunca katmanlanmış pek çok geleneğe ve kültüre ev sahipliği yapmaktadır. Bu gibi nedenlerden ötürü Türkiye’de belgesel sinema, özellikle *Kültürel Hümanizma Dönemi*’nden itibaren belirgin bir biçimde İstanbul’un, Anadolu’nun bir anlamda Türkiye’nin sahip olduğu kültür hazinesini sürdürülebilir bir yöntemle korumak ve kuşaklara aktarmak için oldukça önemli bir araç haline gelmiştir.

Türkiye coğrafyasında 19. yüzyılın sonlarında ilk örnekleri görülen belgesel sinemanın *Propaganda Dönemi* olarak adlandırılan döneminde Osmanlı İmparatorluğu sınırları içine girişi ve ilk yerel örnekleri ele alınmıştır. İstanbul’un yeni eğlence bölgeleri olan gayrimüslim vatandaşların yoğunlukla yaşadığı yerlere kurulan ve burada gelişen sinema salonlarında sergilenen, dönemin siyasi, beşeri ve iktisadi atmosferinin etkisinde çekilmiş film örnekleri incelenmiştir. Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele’nin sonunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin sinema alanında görülen kamusal ve özel girişimleri ele alınarak devlet, toplum ve belgesel sinema arasındaki ilişki örneklerle ortaya koyulmuştur. Söz konusu dönemde öncelikle sinemanın devamında ise belgesel sinemanın bir kimliğe kavuştuğu fakat eğlence aracı olmaktan öte döneme adını veren sebeplerden de anlaşılacağı üzere bir propaganda enstrümanı olarak anlamlandırıldığı görülmektedir.

Propaganda Dönemi’nin ardından 1950’li yıllardan 1990’lı yıllara kadar etkisi hissedilen *Kültürel Hümanizma Dönemi*, döneme adını veren Hümanizm kavramı üzerinden incelenmiş ve yapısal özellikleri akımın öncülerinin görüşlerinden örneklenerek ele alınmıştır. Bu dönemde belgesel sinemanın hümanist bir yaklaşım göstererek siyasetten koparak yeni bir yapı edindiği ve filmlerin kültürel, tarihsel ve

geleneksel konuları araştırmaya koyulduğu görülmektedir. Edebiyat ve sinema alanında etkileri bilinen Hümanizm kavramının belgesel sinema alanında yarattığı biçem, dönemin ilk filmi olarak kabul edilen *Hitit Güneşi*'nden (1956) başlanarak, Hasan Özgen, Ertuğrul Karşlıoğlu, Fatih Özcan ve Behlül Dal gibi dönemin diğer önemli isimleri de belgesel film çalışmalarından örneklerle çözümlenmiştir. Dönemin önemli yapımları üzerinde yapılan bu çözümleme sonucunda insanoğlunun geçmişten bugüne taşıdığı somut ya da soyut kültürel miras öğelerinin tüm yönetmenlerin ve çalışmalarının “kilit taşı” rolünde olduğu anlaşılmıştır.

İkinci bölümün son kısmında ise Türkiye'nin belgesel sinema tarihinin son ve devam eden dönemi olan *Çokkültürlülük Dönemi*'ne geçişin sebepleri ele alınmıştır. Birbirleriyle de etkileşim halinde olan “teknoloji” ve “küreselleşme” gibi kavramların belgesel sinemaya etkisinin belirleyici olduğu bu dönemde yönetmenler de tarihsel derinliği yavaşça bir kenara koyup hayatın içindeki detaylara odaklanmaya başlamışlardır. Teknik imkânlara erişimi kolaylaşan yönetmenler film yapım ve yönetimi metotlarını da bu gelişime göre şekillendirmiş, estetiği ararken gösterilen yüksek hassasiyet yerini “spontane gelişmiş” havasında tasarlanan filmsel estetiğe bırakmıştır. Ortaya çıkan bu faktörlerin dönemin belgesel sinema pratiklerindeki yansımaları, 1990'lı yıllardan bugüne geçen süreçte üretilen örnek projeler üzerinden incelenmiş ve çeşitli görüntülerle örneklenilerek aktarılmıştır. *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Belgesel Sinema Çalışmaları* adlı bu bölümde Türkiye'nin belgesel sinema tarihi üç dönem ekseninde ele alınırken bir diğer yandan dönemin öne çıkan özellikleri ışığında çalışmanın ana bileşenleri olan Suha Arın Sineması'nı ve örnekleme incelenen filmlerin yapısını anlamlandırmak açısından da önem taşımaktadır.

Bir Portre: Suha Arın adlı üçüncü bölümde yönetmen ve akademisyen Suha Arın'ın hayatı, filmleri, belgesel sinema anlayışı ve ekolü incelenmiştir. Bölümün ilk kısmında kaleme alınan biyografisi, kişiliğine ve sinema anlayışına etki eden olaylar da göz önünde bulundurularak üç başlık halinde aktarılmıştır. *Çocukluk, Gençlik Yılları ve Eğitim Öncesi Dönemi* adıyla başlıklandırılan dönemde ilkokul, ortaokul, lise ve üniversite yılları incelenmiştir. Üniversite eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye dönmesinden 1983 yılında MTV Film'i kurmasına kadar geçen süreç *Türkiye'ye Dönüş ve Basın Yayın Yüksekokulu Dönemi* başlığı altında incelenmiş ve dönemin

tanıklarıyla yapılan mülakatlar aracılığıyla detaylandırılmıştır. *İstanbul ve MTV Film Dönemi* adıyla başlıklı olan son kısımda ise yönetmenlik ve akademisyenliğin yanına yanı sıra “genel müdür” rolünü de ekleyen Arın’ın söz konusu görevin getirdiği yeni sorumluluklar ve kurumsallaşarak elde ettiği imkânlar gözetilerek kaleme alınmıştır. Arın’ın pek çok iniş çıkıştan, sayısız coğrafyadan, kişilerden ve kurumlardan geçen yaşamının önemli dönüm noktalarının ele alındığı bu bölümde ilgili dönemlerin hayatına ve sinemasına olan etkisi ortaya koyulmuştur.

Bölümün diğer kısmında ise Suha Arın Sineması, sahip olduğu özellikler ve Türkiye’nin belgesel sinema tarihindeki yeri açısından incelenmiş, nesiller yetiştiren bir akademisyen olarak Arın’ın öğrencilerine miras bıraktığı bu anlayışın yarattığı Suha Arın Ekolü kavramıyla ilişkisi ele alınmıştır. Suha Arın Ekolü kavramı, Arın’ın önce öğrencisi, ardından ekip arkadaşı olan ve günümüzde bireysel kariyerleriyle de Türkiye’nin belgesel sinemasında önemli birer figür haline gelen yönetmenlere sorulmuştur. Mülakat yapılan kişilerle gerçekleştirilen kavram tartışmasının yanı sıra, elde edilen bulguların ve ortak özelliklerin bu kişilerin kendi belgesel film çalışmalarındaki nüfuzu da değerlendirilmiştir. Görüşmeler sonucunda elde edilen veriler, Suha Arın Ekolü’nü kuşaktan kuşağa aktarılan birtakım yapısal özelliklere sahip olan ve varlığı ispat edilebilen bir kavram haline getirmektedir.

Suha Arın’ın İstanbul Belgesellerindeki İstanbul İmgeleri adlı son bölümde ise kent ve belgesel sinema ilişkisi dönemlerden seçilen örneklerle tanımlanmıştır. Bu ilişkilendirilme sonucunda, kimi zaman ana konu kimi zamansa bir arka plan olarak belgesel filmlerde yer edinen “kent” kavramının ışığında İstanbul’un belgesel sinemadaki yeri örneklerle ortaya çıkarılmıştır. Kent ve belgesel sinema ilişkisinin İstanbul ekseninde incelenmesinin ardından, çalışmaya adını veren Suha Arın’ın İstanbul konulu çalışmalarındaki ‘İstanbul’ imgeleri, tüm filmlerde kullandığı metotları ve filme özgü yaklaşımları şeklinde ayrılarak analiz edilmiştir. Örneklem içindeki 10 film çalışmasının ön hazırlık sürecinde, derinlemesine ön araştırma yapmak ve uzmanlara danışmak gibi yönelimler gösterdiği saptanmıştır. İmgeleme gücünü ve hareket alanını arttıracak bu girişimlerle birlikte Arın, yine tüm İstanbul konulu filmlerinde seyirciye bir İstanbul panoraması sunmak, müziğin konuyla etkileşime girmesini sağlamak ve “insan” figüründen beslenmek gibi ortak görsel ve işitsel betimlemeler tercih etmiştir. Çalışmada Suha Arın’ın İstanbul temalı filmlerinde

görülen ortak özelliklerinin yanı sıra filme özgü yaklaşımlar gösterdiği de ortaya çıkmıştır. Söz konusu özel yaklaşımların filmin konusuna ve bütünlüğüne katkı sağlamak üzere geliştirildiği görülmüştür. Filme özgü bu inceleme biçimlerinin Arın'ın filmografisindeki diğer filmlerde de görülen tekil inceleme metotlarıyla biçimsel olarak benzerlik taşıdığı ifade edilebilir.

Örneklemedeki filmlere Suha Arın'ın genel inceleme biçimleri açısından bir yaklaşım gösterildiğinde ise söz konusu imgeleri sınıflandırma yoluna gitmek yerinde olacaktır. Suha Arın Sineması'nı konu alan çalışmalarda sıkça tartışılan imge türlerinin başında “insan” imgesi gelmektedir. Suha Arın Sineması, kimi zaman insan figürüne yeterince yer vermeyen bir biçim olarak nitelendirilir. Aytekin'e göre bu nitelendirmenin altında Arın'ın insanı nesne olarak yeterince kullanmamış olması kadar insansız filmlerinin daha bilinir olması ve dönemin belgesel film yönetmenlerinin birer “kültür envantercisi” refleksi göstererek somut kültürel mirasa yönelik çalışmalar ortaya koyması yatmaktadır. Bu noktada ilgili yorum bir eleştiri olarak nitelendirileceği gibi “korumacılık” refleksinin Arın'ın sinema anlayışındaki yeri ve dönemin şartları sebebiyle bu hareketin başında gelen yönetmenlerden biri olduğunun da göstergesidir (Aytekin, 2008:235-236). İlaveten Arın'ın anılanın aksine “mekân” temalı filmlerinde insan imgesine yer verdiği de görülmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen yapımlardan biri olan *Kariye* (1984) filminin omurgasına bakıldığında filmin zamansal bir düzleme oturtulmasını, ele alınan mekân içinde kurguyu bozmayacak geçişler yapılabilmesini ve İstanbul'un küçük bir semtinde devam eden yaşamı tüm gerçekliğiyle ele alınabilmesini sağlayan unsur “turist kafilesi” temasıyla izleyiciye sunulan insan imgesidir. Bir diğer yandan yine örnekleme bulunan *Dünya Durdukça* (1985) ve *Topkapı Sarayı* (1991) gibi filmlerde insan imgesinin kimi zaman filmin akışına katkı sağlamak için mekânda gezintiye çıktığı kimi zaman mekânın işlevini görselleştirmeye katkı sağladığı kimi zamansa mekânın yapımının inceliklerini vurgulamak için rol aldığı görülmektedir. Ayrıca Suha Arın'ın bir “kültür envantercisi” olarak konumlandığı hatırlandığında tema olarak ele aldığı, mayasında yaşanmışlık bulunan tarihi kentlerin ve yapıların insan imgesinden tamamen uzak olduğunu söylemek doğru olmayacaktır.

Zaman imgesi de Arın'ın omurga yaratımı sürecinde ortaya koyduğu biçimleme yöntemlerinden biridir. Filmlerini zamansal bir evrene kavuşturmak adına çeşitli

denemelerde bulunan Arın, İstanbul temalı filmlerinin omurgasında zaman kavramına genellikle insan figürünü kullanarak anlamlandırmıştır. *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1984) ve *Topkapı Sarayı* (1991) gibi müze mekânları ele aldığı çalışmalarda Arın'ın zamansal evreni kurarken müzeyi keşfeden ve oradan ayrılan insanlardan yararlandığı görülmektedir.

Araştırmanın örneklemini oluşturan filmlerde izleyiciye sunulan bir diğer imge türü ise mimari imgelerdir. Bu noktada ise Suha Arın'ın mimari imgelere genellikle omurgada ve yazım sürecinde şekil verdiği görülürken, yer yer çeşitli kamera hareketleriyle de bir anlam yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Söz konusu imgeleme biçiminin Suha Arın Sineması'ndaki en önemli örneklerinin başında gelen çalışma Mimar Sinan'ın hayatını 6 bölüm halinde ele alan *Dünya Durdukça* (1985) adlı filmidir. Filmde, Mimar Sinan'ın çocukluğundan mimarlığını üstlendiği eserlerin inşa metotlarına kadar pek çok konu yapıtlarında bıraktığı izler aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır. Buna ek olarak söz konusu inşa metotlarının görselleştirilmesi de dönemin üslubunda üretim yapan zanaatkârların çalışmalarından çekilen örneklerle sağlanmıştır. Bununla birlikte Suha Arın'ın İstanbul temalı filmlerinde genellikle yakın tarihin kültürel öğelerini ele aldığı hatırlandığında filmlerinde tercih ettiği mekânsal imgelerin genellikle dönemin aktörleri yahut olaylarını betimlemede önemli bir figür olduğu da anlaşılmaktadır.

Suha Arın'ın mimari imgeler ile birlikte tercih ettiği bir diğer önemli imge biçimi ise doğal imgelerdir. Ancak doğa kavramını ele alırken “coğrafik” tabanlı düşünmek yeterli olmayacaktır. Arın'ın özellikle bu çalışma kapsamında ele alınan filmlerinde doğa, insan ve kent yaşamıyla birlikte anamlanan, filmlerinde yer verdiği her makro mekân için yeniden şekillenen bir yapıya sahiptir. Bir diğer anlamıyla Arın'ın kullandığı doğal imgeler, film evreninde omurga olarak belirlediği unsurun sahip olduğu çevresel faktörler ve konusunun kendi doğasında sahip olduğu her şeydir. *Kapalıçarşı'da 40 Bin Adım* (1980) filminde doğa Şerbetçi İbrahim Usta'nın makro mekânı Kapalıçarşı iken *İstanbul'un Çağırduğu Su* (1977) filminde ise ormanları, gölleri ve boğaz hattı ile tüm İstanbul'dur. Bununla birlikte İstanbul temalı tüm filmlerinde sıklıkla görülen imgelerden bir diğeri olan kültürel imgeler de, Arın'ın kültür envanteri oluşturma noktasında göstermiş olduğu çabadan mütevellit tüm imge biçimleriyle etkileşim halinde her filmin omurgasındaki yerini almıştır. Örnekleme

oluşturan filmlerin tümüne bakıldığında Suha Arın'ın omurga yaratımı, imgeleme ve konuya yaklaşım biçimi açısından “İstanbul” temasına özel bir bakış getirmediğı görölmektedir. Bu noktada Arın'ın İstanbul temalı filmlerine onu özel kılan yapım metotları, konuya yaklaşım biçimi, “omurga” kavramı ve bilgiye verdiği önem gözetilerek yaklaşmak ve filmlerinde sunduğı imgeleri bu perspektiften değerlendirmek yerinde olacaktır.



KAYNAKÇA

- ‘Altın Kent İstanbul’ belgeseli Darphane’de. (1996, 6 Temmuz). *Milliyet Gazetesi*, 19.
- “Anadolu’da Konutun Öyküsü” yurt çapında gösterilecek. (1985, 23 Mart). *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- “Ankara’yı Seviyorum” belgesel filmi. (1993, 29 Eylül). *Milliyet Gazetesi*, 20.
- “Dolmabahçe ve Atatürk” konulu belgeselin çekimi sürüyor. (1981, 8 Eylül). *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- “Dolmabahçe ve Atatürk”. (1984, 10 Kasım). *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- “Dünya Durdukça” belgeseli tamamlandı. (1988, 18 Kasım). *Milliyet Gazetesi*, 10.
- 6 bin mimar bu kongrede. (2005, 3 Temmuz). *Milliyet Gazetesi*, 27.
- Abdi İpekçi Barış ve Dostluk Ödülü yarışması sonuçlandı. (1986, 2 Kasım). *Milliyet Gazetesi*, 12.
- Acar, Ö. (1981, 23 Eylül). Balkan 5. Film Festivali Yunanistan’da düzenleniyor. *Milliyet Gazetesi*, 5.
- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayın.
- Adanır, O. (1987). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İzmir: Kitle Yayıncılık.
- Ağaoğlu, Y. (1998). *Türk arkeolojik belgesel filmleri ve Suha Arın’ın arkeolojik belgesel filmleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Akbulut, H. (2019). Bellek olarak belgesel sinema: Son dönem Türkiye belgesel sinemasına bir bakış. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1, 119-124.
- Akkuş, C. A. (2008). *Sinema ve kent: 1990 sonrası Türk Sineması’nda İstanbul’un değişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T. C. Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı.
- Aksoy, Ö.K. (1968, Ocak). Türk Dili Sinema Özel Sayısı. Türk Dil Kurumu. 196.
- Aksoy, A. ve Enlil, Z. (2011). *Kültür Ekonomisi Envanteri 2010*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Allmer, A. (Ed.) (2010). *Sinemekân Sinemada Mimarlık*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Alpaslan, S. (1978, 8 Temmuz). Urartu'nun İki Mevsimi'nin birinciliği iptal edildi. *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.
- Alpman, N. (1990, 18 Eylül). 'TRT'den itelendik'. *Milliyet Gazetesi*, 19.
- Altın Lale jüri yemeği. (1992, 23 Mart). *Milliyet Gazetesi*, 3.
- Anadolu'da Konutun Öyküsü hazırlanıyor. (1990, 18 Ağustos). *Milliyet Gazetesi*, 6.
- And, M. (1974, Kasım). Türkiye'de Sponek Birahanesindeki ilk sinema gösterisinin öncesi ve sonrası. *Milliyet Sanat Dergisi*, 106, 8-12.
- Ankara Fransız Kültür Merkezi Osmanlı sanatı haftası düzenledi. (1979, 20 Ocak). *Cumhuriyet Gazetesi*, 8.
- Antalya Altın Portakal Kısa Film Yarışması'nın finalistleri belli oldu. (1978, 13 Haziran). *Cumhuriyet Gazetesi*, 11.
- Antalya'da "Altın Portakal" için 11 film yarışacak. (1979, 1 Eylül). *Milliyet Gazetesi*, 12.
- Aral, İ. (1993, 9 Aralık). Füsün Balkaya'dan ilginç bir araştırma Türkiye'nin belgesel film çalışmaları. *Cumhuriyet Kitap*, 11.
- Arın, S. (1984). "Kültürel Mirasımız" ve Sinema-Televizyon. İstanbul: Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri.
- Arın: "Kula'da Üç Gün" tahrif edildi. (1984, 27 Mayıs). *Milliyet Gazetesi*, 7.
- Arslan, H. (2009, 9 Aralık). Safranbolu'da Zamanın tanıkları. *Cumhuriyet Gazetesi*, 22.
- Arslan, H. (2010, 4 Mayıs). Arın'ın iki belgeseli izleyiciyle buluşuyor. *Cumhuriyet Gazetesi*, 20.
- Arslan, H. (2011, 17 Ağustos). Yeniden 'Kariye Belgeseli'. *Cumhuriyet Gazetesi*, 15.
- Aslankara, S. (2008, 13 Kasım). Belgesel sinema sanatını hedef tahtası yapmak!. *Cumhuriyet Kitap*, 26.
- Aslankara, S. (2008, 20 Kasım). Belgesel sinemada bir duruş: Suha Arın. *Cumhuriyet Kitap*, 20.
- Aslankara, S. (2009, 2 Şubat). Belgesel sinemamızda bir okul: Suha Arın.... *Cumhuriyet Kitap*, 20.
- Avcı Çölgeçen, B. (2006). *Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın*. Konya: Tablet Yayınları.
- Avcı Çölgeçen, B. (2008). Belgesel, Sansür ve Suha Arın. Uğur Kutay (Ed.), *Belgesel Sinema* içinde, (s. 213-226). Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.

- Avcı, B. (1999). *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Avcı, B. (2012). Sabahattin Eyüboğlu ve belgesel filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 14, 715-730.
- Ayman, O. (1987, 23 Ağustos). Mimar Sinan'a devlet tanıtımı. *Güneş Gazetesi*, 8.
- Aytekin, H. (2008). Suha Arın Sinemasında İnsan, Mekân, Zaman. Uğur Kutay (Ed.), *Belgesel Sinema* içinde (s.235-253). İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Aytekin, H. (2011). *Belgesel Sinema 2009-2010*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel sinemacı bir parrhesiastes olabilir mi? "Hakikati Söylemek" üzerinden Türkiye'de belgesel sinema tarihine bir bakış. *SineFilozofi*, 3 (5), 45-66.
- Ayzenştay, N. S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (N. Özön, Çev.) Yol Yayınları.
- Aziz A. (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara Nobel Yayıncılık.
- Aziz A., Sungur S. (2014). *İletişim ve... Prof. Dr. Ersan İlal'e Armağan*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Bakanlık belgeselleri satışta. (1992, 28 Kasım). *Milliyet Gazetesi*, 16.
- Balan, C. (2004). *1990-2000 yılları arasında Türk filmlerinde İstanbul temsilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T. C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı.
- Balcıgil, O. (1984, Kasım). Süha Arın'la "Anadolu'da Konutun Öyküsü" ve belgesel film üzerine. *Videosinema*, 5, 88-90.
- Balcıgil, O. (1985, Nisan). Kariye. *Videosinema*, 10, 92-93.
- Balcıgil, O. Süha Arın: TRT terör uyguluyor. *Yeni Gündem*, 4, 32.
- Balkaya, F. (1993). *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*. Ankara: Basım&Grafik Matbaacılık.
- Barlas, O. (1985, Nisan). Yaşasın sinema günleri. *Videosinema*, 10, 88.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (B. Vardar ve M. Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayrakçelen, G. (1997). *Belgesel sinema ve Türk belgesel ilmciliğinin gelişimi ve yapısı üzerine sosyolojik bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.

- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Belgeselciler Haftası. (2000, 27 Mart). *Milliyet Gazetesi*, 16.
- Berger, A. A. (2014). *Kültür Eleştirisi*. (Ö, Emir, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Beşer, M. (2010, 3 Şubat). Bir Türkiye sevdalısı: Suha Arın. *Cumhuriyet Gazetesi*, 17.
- Betton, G. *Sinema Tarihi*. (Ş. Tekeli, Çev.) Ankara: Yeni Yüzyıl Kitaplığı
- Bilgili, A.E. (2009). *İstanbul Kültür Turizm 2008 Değerlendirmesi*. İstanbul: İstanbul Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Bilim ve sanatı belgeselde buluşturan yönetmen. (2010,3 Şubat). *Cumhuriyet Gazetesi*, 18.
- Bir ay sonra 48 Amerika, 22 Avrupa TV'si izlenebilecek. (1995, 8 Şubat). *Cumhuriyet Gazetesi*, 1.
- Birinciliği "Balyoz" ve "Tahtacı Fatma" kazandı. (1994, 20 Nisan). *Milliyet Gazetesi*, 12.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. (A. C. Altunkanat, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bora E., Zorlu, N. ve Ateş S. (2016). *İstanbul Kimin Şehri?*, İstanbul: Metis Kitap.
- Bozar, Ç. (2018). *Süha Arın filmografisinden Camın Teri belgeselinin analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.
- Büker, S. (1990). Belgesel üzerine. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 7 (7), 121-126.
- Can, A., Fidan, M., Karaçor, S. ve Aslan, İ. (2014). Türk Belgesel Filmciliği Örnek Belgesel Film: Türkiye'nin İlk Türk Stüdyo Fotoğrafçısı "Foto Haşan Behçet". *Selçuk İletişim*, 3 (1), 134-142.
- Candan, C. Eczacıbaşı Kültür Filmleri. (2010, Haziran). *Altyazı Dergisi*, 76.
- Cem, İ. (1988, 18 Aralık). Sinan'ın ve sanatın Türkiye'si. *Güneş Gazetesi*, 1.
- Cereci, S. (1992). *Belgesel filmde senaryo*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Bölümü.
- Cereci, S. (2012). Belgesel film yoluyla tarihi belgeleme. *Ankyra: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(2), 47-64.
- Ceylan, A. (2018, Güz). Osmanlı sinemasında genel hukuki düzenleme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 1-29.

- Cole, B. G. (1970). *Television*. New York: The Free Press.
- Cuche, D. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Culler, J. (2008). *Barthes*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Çakar Bikiç, N. (2018). *Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri Filmler, Seçimler, Etkenler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Çakıcı, G. (2007). *Suha Arın belgesellerinde insan – mekân ilişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.
- Çam, A. (2018). 1960-1975 yılları arasında Adana’da filmcilik ve sinemacılık işi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 28, 9-41. DOI: 10.16878/gsuilet.436023.
- Çam, A. ve Şanlıer Yüksel, Ö. (2019). Toros yayla köylerinde sinema deneyimleri: Modernlik, şehir, sinema ve seyirci ilişkilerine dair bir soruşturma. *SineFilozofi*, (1), 415-436.
- Çelebi, M. (2004, 13 Şubat). Sahte bilincin panzehiri: Belgesel. *Milliyet Popüler Kültür*, 8.
- Çelikeltemel-Thomen, Ö. (2015, Kasım, Aralık, Ocak). Hayaller hakikat olursa: Osmanlı İstanbul’unda filmler, gösterimler, izlenimler (1896-1909). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 75, 155-179.
- Çetinkaya, C. B. (2003). *Gerçekliğin iletişiminde diyalektik maddeci felsefe, bilim, sanat bağıntısı ve belgesel sinema*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T. C. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Radyo-TV Bilim Dalı.
- Çiçekoglu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çöm, Ş. (2019). *Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik Kuramsal Bir İnceleme: Suha Arın*. İstanbul: Literatürk Academia Yayınları.
- Dacheux, E. (2012). *Kamusal Alan*. (H. Köse, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Damlıbağ, F. (2020). Osmanlı Devleti’nde elektriğin yayılması, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 20 (40), 149-173.
- Demir, Ü. (2015). *2000 sonrası Türk belgesel sinemasında ideoloji ve gerçeklik*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı.
- Demirkıran C. (2011). *Filmlerle Anadolu Destanı*. Derin Yayınları.
- Dinçer, S. M. (1996). *Türk Sinemasında Kısa Film*. Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Yayınları.

- Dorsay, A. (1984, 27 Mayıs). Müjde!.. "Kula'nın Evleri" kurtuldu. *Cumhuriyet Gazetesi*, 8.
- Dündar, C. (2007). *Yakamdaki Yüzler*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Dünya durdukça Mimar Sinan. (1998, 23 Kasım). *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Dünya Durdukça'ya ödül. (1990, 26 Mart). *Milliyet Gazetesi*, 15.
- Eisenstein, S. M. (1995). *Film Biçimi*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema Dersleri*. (E. Ayça, Çev.) Ankara: Hil Yayınları.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları, Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erhat, A. (1973, Mart). Sabahattin Eyuboğlu. *Yeni Ufuklar*, 234, 22-26
- Ernek Alan, G. A. (2011). Etnografik veri içeren belgesel filmlere Türkiye'den üç örnek. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 27-49.
- Eroğlu, A. (2003). *Mimarlık, kent ve sinema ilişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T. C. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi Programı.
- Esen, M. (1998). *Belgesel sinema ve Türkiye'de belgesel sinemanın geçirdiği evreler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı.
- Esirgen, R. (1997), Film, Radyo, Televizyonla Eğitim Merkezi – FRTEM. Enis Rıza (Ed.), *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* içinde (102-103). İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.
- Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2014). *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, İstanbul: 5. Malatya Uluslararası Film Festivali Yayını.
- Film yönetmeni Suha Arın: "Sansür, anayasal kurum olmuş". (1982, Temmuz). *Milliyet Gazetesi*, 12.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Florida, R. (2018). *Soyulaştırma, Eşitsizlik ve Seçkinler Şehri ile Gelen Yeni Kentsel Kriz*. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Gen, Y. (2004). Postmodern süreçte çokkültürlülüğün yeri. *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi*, 6, 113-122.
- Gider Işıkman, N. (2008, Haziran). Suha Arın'dan bir belgesel dersi "Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak" belgeseline dair. *Cinemascope*, 19, 73-75.

- Glynne, A. (2009). *Belgeseller Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır*. (N. I. Çeper, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Gökgür, P. (2008). *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajansı Basımevi.
- Göktürk, D., Soysal, L. Türel, İ. (Ed.). (2011). *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gül, M. (2018). *Modern İstanbul'un Doğuşu; Bir Şehrin Dönüşümü ve Modernizasyonu*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gümüsoğlu, F. (Ed.) (2001). *21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Günçikan, B. (2001, 11 Şubat). Yasaklı belgesellerin yönetmeni. *Cumhuriyet Kitap*, 12-14.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Günenç, T. (1990, 16 Nisan). 'Gerçekte hüner, şimdi kusur mu oldu?'. *Güneş Gazetesi*, 10.
- Güngör, A. Ş. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetmeni*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Gürpınar, E. (1996). *Kent ve Çevre Sorunlarına Bir Bakış*. İstanbul: Der Yayınları.
- Haftadan seçmeler. (1977, 24 Ekim). *Cumhuriyet Gazetesi*, 10.
- Haftadan seçmeler. (1979, 9 Nisan). *Cumhuriyet Gazetesi*, 12.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekanları*. (Z. Gambetti, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (M. Morali, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayır, C. (2015) İmparatorluğun dağılıp döneminde sinemanın bugünkü Türkiye topraklarında varoluş serüveni. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (40), 722-729.
- Türkoğlu, N., Öztürk, M. Aymaz, G. (Ed.) (2004). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi.
- İlgin, H. Ö. (2017). *Halkla ilişkiler ortamı olarak televizyon dizilerinde kent imajı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T. C. İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bilim Dalı.
- İki öğretim üyesi görevden alındı, biri istifa etti. (1983, 9 Nisan). *Milliyet Gazetesi*, 7.

- İnceoğlu, Ç. (2015). Politik bir silah: Birinci Dünya Savaşı'nda İngiltere, Fransa, Almanya ve ABD'de propaganda filmciliği. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 70-84.
- İpek, Ö. (2014). *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Kasım 1990 kültür etkinlikleri. (1990, 3 Kasım). *Cumhuriyet Gazetesi*, 14.
- İstanbul'un Çağırdığı Su bu akşam televizyonda gösterilecek. (1978, 15 Şubat). *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Kara, E. S. (2003). *İmgelerde ve belgesel sinemada anlam*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı.
- Karabulut, M. (2016, Güz). Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda değişim süreci, sosyal ve kültürel durum, *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 49-56.
- Kariye Müzesi konusundaki belgesel filmin çekimine başlandı. (1983, 5 Ağustos). *Milliyet Gazetesi*, 3.
- Kasap Ortaklan O. (2019). Ulusötesilik ile çokkültürlülük arasında Osmanlı İstanbulu'nda sinema (1895-1914). *Alternatif Politika Dergisi*, 11 (8), 263-289.
- Kayaarası, T. (2011). *Yeni Türk sinemasında İstanbul kent imgeleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Anabilim Dalı.
- Keleş, R. Hamamcı C. ve Çoban, A. (2015). *Çevre Politikası*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, L. (1995). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Kıpçak, N. S. (2008). *Belgesel sinemada kent olgusu ve "Yolcu"*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T. C. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı.
- Kısa film sempozyumu. (1990, 27 Ekim). *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Kocagöz, U. (2019). Belgesel filmin icra edilişi üzerine. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 95-101.
- Kolektif. (2003, (İlkbahar-Yaz). *Belgesel Sinema*, 3.
- Konferans. (1978, 20 Şubat). *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.

Kula'da Üç Gün'ün yönetmeni TRT'yi kınadı. (1984, 27 Mayıs). *Cumhuriyet Gazetesi*, 8.

Kuruoğlu, H. (1992). *Türkiye'de belgesel sinema 1970'lerden günümüze*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı.

Kuruoğlu, H. ve Parsa A. F. (2017). *Belgesel Filmde Zamanın Ruhu*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Kutay, U. (2006). *Kamera – gerçek ilişkisi ve belgesel sinemada gerçek*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema – TV Anabilim Dalı.

Kutay, U. (2008). *Belgesel Sinema 2008*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.

Kutlar, O. (1974, Kasım). Türk sinemasının altmışıncı yılı ve ilk Türk filmini çeviren Fuat Uzkınay. *Milliyet Sanat Dergisi*, 106, 5-7.

Kültür Bakanlığı Atatürk Kültür Merkezi halka yeniden açılış şöleni. *Cumhuriyet Gazetesi*. 7.

Kültür Bakanlığı'nın "Kısa Film Yarışması" sonuçlandı. (1979, 27 Mart). *Milliyet Gazetesi*, 12.

Kültür Mirasımızı Koruma Kampanyası Danışma Kurulu yarın toplanıyor. (1984, 14 Şubat). *Milliyet Gazetesi*, 10.

Lefebvre H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2017). *Kentsel Devrim*. (S. Sezer, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.

Lotma, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.

Lüleci, Y. (2011, Mart-Nisan). Osmanlı'da bir sinema gönüllüsü: Sigmund Weinberg-2. *Hayal Perdesi*, 21, 116-121

Lüleci, Y. (2018). Erken cumhuriyet döneminde Atatürk ve CHP'nin sinema politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (31), 222-248.

Lynch, K. (2016). *Kent İmgesi*. (İ. Başaran, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Midas'ın Dünyası. (1976, 16 Ocak). *Milliyet Gazetesi*, 8.

Mimar Sinan'a saygıyla. (1990, 9 Nisan). *Milliyet Gazetesi*, 19.

Mumford, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent – Kökenleri, Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*. (T. Tosun ve G. Koca (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mülayim, S. (2006). *Bilim Olarak Sanat Tarihi Aklın İzleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Oktan, A. (2005). *Türkiye’de belgesel sinema ve Suha Arın (Sanatın ve bilimin kesiştiği noktada bir belgesel sinemacı)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı.
- Oktan, A. (2013). Düşünce mi, eğlence mi? Türkiye’de televizyon belgesellerine eleştirel bir bakış. *Selçuk İletişim*, 5 (3), 196-204.
- Okudan, A. (2003). *Mekânsal imge ve görüntü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T. C. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması II*. Kitle Yayınları.
- Osmanoğlu, A. (2013). *Babam Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (2), 113-135.
- Öngören, M. T. (1976, 26 Ocak). “Midas” ve Uykudakiler. *Cumhuriyet Gazetesi*, 10.
- Özcan Coşkunsoy, B. (2019). Osmanlı Dönemi İstanbul’da opera mekanları. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 5(16), 590-596.
- Özdemir, N. (2007). Osmanlı tüketim kültürü, eğlence ve yazılı medya ilişkisi. *Milli Folklor*, 73, 12-22.
- Özgen, H. (2008). Belgesel Sinema ve Taşı Atan İlk Adam!. Uğut Kutay (Ed.), *Belgesel Sinema içinde* (s.227-233). İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Özgen, H. K. (2017). *HD video teknolojisinin Türk belgesel sinemasına etkisi: (Dijital) sinematografinin keşfi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yeni Medya Anasanat Dalı.
- Özgen, K. (2017, Aralık). Öncü bir deneme film çalışması: İstanbul Hatırası Belgeseli. *STD*, 20, 209-223.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İLK’ler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (2008). *Turkish Film Guide 1917-2008*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı,
- Özön, N. (1962). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Türk Sinematek Derneği Yayınları.

- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. (2007). *Sine-masal Kentler Modernitenin İki “Kahraman”ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Öztürk, M. (Ed.). (2008). *Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliyye’de Sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Özuyar, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özuyar, A. (2019). *Hariciye Koridorlarında Sinema*. İstanbul: YKY.
- Özuyari, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: YKY.
- Panel. (1995, 16 Nisan). *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.
- Parkinson, D. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir*. (Y. Burul, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Parlayan, A. (Ed.) (2016). *Silahtarağa’dan Santralistanbul’a Elektrikli Dersaadet*, Atlas Tarih, Şubat-Mart 2016.
- Perlman, M. (1990, 8 Mart). Paris’te Kanuni kolokyum, *Milliyet Gazetesi*, 12.
- Rabiger, M. (2004). *Directing The Documentary*. USA: Elsevier Inc.
- Rotha, P. (1939). *Documentary Film*. New York: W.W. Norton & Company, Inc Publishers.
- Safranbolu evleri için film yapıldı. (1976, 27 Aralık). *Milliyet Gazetesi*, 1.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*. (A.N. Kaynaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir’de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Seçmeer, Burcu. (2018, Ağustos). Belgesel gibi bir ömür, *Anadolujet Dergisi*, 60-69.
- Sedat Simavi Ödülleri törenle dağıtıldı. (1978, 11 Aralık). *Milliyet Gazetesi*, 6.
- Sedat Simavi Vakfı Ödüllerini kazananlar belli oldu. (1978, 11 Aralık). *Cumhuriyet Gazetesi*, 1.
- Senyücel, K. (1997), TRT ve Belgesel, Enis Rıza (Ed.), *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri içinde* (176-178). İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.

- Sevengil, R. A. (2014). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Seyhan, E. (2007). *Belgesel Sinema 2007*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.
- Sinan, iki yeni belgeselle araştırılacak. (1989, 5 Ocak). *Milliyet Gazetesi*, 8.
- Sinema söyleşileri. (1991, 12 Ocak). *Milliyet Gazetesi*, 12.
- Sönmez, M. (1996). *İstanbul'un İki Yüzü 1980'den 2000'e Değişim*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Stardelov I. (2014). *Balkanların Işık Ressamları Manaki Kardeşler*. Üsküp: Cinematheque of Macedonia.
- Suha Arın anısına. (2004, 18 Şubat). *Milliyet Gazetesi*, 16.
- Suha Arın anısına*. (2005, 4 Şubat). *Milliyet Gazetesi*, 30.
- Suha Arın'ın eserleri DVD'de. (2007, 21 Ağustos). *Milliyet Gazetesi*, 27.
- Susam, A. (2005). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Susar, A. F. (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: ES Yayınları.
- Süha Arın, ödülünü aldı. (1990, 20 Kasım). *Milliyet Gazetesi*, 14.
- Sümer, S. (1979, Ocak). “Çini”, “Haliç” gibi filmleriyle seçkinleşen bir kurum: İstanbul Üniversitesi Film Merkezi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 307, 3-5.
- T.C. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programları. (2000, 29 Eylül). *Milliyet Gazetesi*, 7.
- Tahtacı Fatma, Antalya'da en iyi belgesel seçildi. (1979, 9 Eylül). *Cumhuriyet Gazetesi*, 8.
- Tanrıöver O. ve Kırılı, S. (2015, Bahar). Global köy ve kültürel emperyalizm: Küreselleşme bağlamında enformasyon toplumuna bakış, *E-Journal of Intermedia*, 2, (1), 133-142.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan b Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. (C.2). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. (C.1). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Temel M. (2015). Sinemanın Osmanlı'da yaygınlaşmasında sinema dergilerinin rolü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (40), 777-792.
- Tillinghast, R. (2017). *İstanbul'un Tarihi, Kültürü ve Yaşamı*. (F. Dasıkoğlu, Çev.) İstanbul: Maya Kitap.
- Topkapı Sarayı belgesel film olarak çekiliyor. (1979, 8 Kasım). *Milliyet Gazetesi*, 10.
- Toplantı. (1980, 31 Mart). *Cumhuriyet Gazetesi*, 7.

Töre Özkan, E. (2010). *İstanbul Film Endüstrisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

TRT'nin yapamadığını Suha Arın yaptı. (1977, 10 Mart). *Politika Gazetesi*, 5.

Tuncer, Ö. (1996). Başlangıcından Bu Güne Türk Sinemasında Belgesel. Süleyma Murat Dinçer (Ed.), *Türk Sinemasında Kısa Film* içinde (s.165-173). Ankara: DKİV Yayınları.

Türk belgeseli, bir ustasını kaybetti. (2004, 3 Şubat). *Milliyet Gazetesi*, 17.

Türk, B. (1983, 7 Ekim). “Altın Portakal”ı “Faize Hücum” aldı. *Milliyet Gazetesi*, 11.

Türkiye, Balkan Film Şenliği'ne kısa metrajlı 4 yapımla katılacak. (1981, 14 Eylül). *Milliyet Gazetesi*, 5.

Türkiye’de ilk kez TV için “kamu yararı spotları” hazırlandı. (1981, 10 Temmuz). *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.

Türkoğlu, N. (2008). Mekânı Belgesel Film Üreterek Fetheden Suha Arın “Al Gözüm Seyreyle Kültürel Mirasımızı”. Uğur Kutay (Ed.), *Belgesel Sinema* içinde (s. 270-275). İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.

Uluç, H. (1977, 7 Mart). “Filmimizin amacı Safranbolu’nun mimari değerinin korunması gereğini duyurmak”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 9.

Ünal, U. (Ed.) (2015). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı’da Gösteri Sanatları*. İstanbul: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Yarışmalı sergi. (1986,27 Haziran). *Cumhuriyet Gazetesi*, 27 Haziran 1986, 4.

Yavuz, Ş. (2005). *Medya ve İzleyici Bitmeyen Tartışma*. Ankara: Vadi Yayınları.

Yedinci sanat büyüleyecek, (1985, 14 Nisan). *Milliyet Gazetesi*, 8.

Yeditepe Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Master Programına öğrenci alınacaktır. (2000, 17 Ekim). *Milliyet Gazetesi*, 10.

Yel Kavaklı, N. Belgesel sinemanın ünlü ismi Süha Arın “Türkiye, belgeselci için cennet bir ülke”. 4. *Boyut*, 2, 18-21.

Yıldırım, İ. (2013). Etnografik alan çalışmasında görüntü kaydının kullanımı. *Millî Folklor*, 97, 111-121.

Yıldız, S. (2000, Bahar). Türkiye’de sinema eğitimi. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 7, 62-68.

Yönetmen Arın’a ödül. (1989, 7 Kasım). *Milliyet Gazetesi*, 14.

Yörük Elif yayına hazır. (1979, 24 Nisan). *Cumhuriyet Gazetesi*, 12.

Yüce, T. (2001). *Belgesel sinemada gerçeklik anlayışı ve Türkiye'deki örnekleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Televizyon Anasanat Dalı.

Zeytinoğlu, E. (2008). *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Zülfü Livaneli Resitalinden Notlar. (1978, 8 Temmuz). *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.

Belgeseller

Arın, S. (Yönetmen). (1977). *İstanbul'un Çağırdığı Su*. Türkiye: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Arın, S. (Yönetmen). (1980). *Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım*. Türkiye: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Arın, S. (Yönetmen). (1981). *Dolmabahçe Sarayı ve Atatürk*. Türkiye: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Arın, S. (Yönetmen). (1984). *Kariye*. Türkiye: MTV Film Televizyon Video.

Arın, S. (Yönetmen). (1985). *Camın Teri*. Türkiye: MTV Film Televizyon Video.

Arın, S. (Yönetmen). (1988). *Dünya Durdukça... Mimar Sinan*. Türkiye: MTV Film Televizyon Video.

Arın, S. (Yönetmen). (1991). *Ayasofya*. [Film]. Türkiye: MTV Film Televizyon Video.

Arın, S. (Yönetmen). (1991). *Topkapı Sarayı*. Türkiye: MTV Film Televizyon Video.

Arın, S. (Yönetmen). (1996). *Altın Kent İstanbul*. Türkiye: MTV Film Televizyon Video.

Kişisel Görüşme

Huriye Kuruoğlu'nun 19.10.1990'da Suha Arın'la Yaptığı Yüz Yüze Görüşme.

Özgen, H. (Kişisel Görüşme). (17 Temmuz 2020).

Arın, R. (Kişisel Görüşme). (14 Ağustos 2020).

Arın, E. (Kişisel Görüşme). (14 Ağustos 2020).

Arasan, İ. (Kişisel Görüşme). (17 Ağustos 2020).

Aytekin, H. (Kişisel Görüşme). (10 Ekim 2020).

Türkoğlu, N. (Kişisel Görüşme). (14 Ekim 2020).

Yavuz, T. (Kişisel Görüşme). (27 Kasım 2020).

İnternet Kaynakları

Çelikcan, P. (2014, 13 Haziran). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Belgesel Sinemamızın İlk Yılları.

<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/13/osmanli%E2%80%99dancumhuriyet%E2%80%99e-belgesel-sinemamizin-ilk-yillari>.

Suha Arın'la bir röportaj. (2001, 14 Haziran). <http://www.mtvfilm.com/tr/yazi-sa/suha-arinla-bir-roportaj/>.

Öğretici ve Teknik Filmleri Kontrolü Hakkında Nizamname. (1937, 10 Şubat). T.C. Resmî Gazete (Sayı: 1015). Erişim adresi:

<https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/2.3.211597.pdf>..

Arın, R. (2006, 15 Ocak). Büyük Usta Suha Arın.

<http://www.belgeselfilm.com/b%C3%BCy%C3%BCkustasuhaar%C4%B1nrchaar%C4%B1n.html>.

Çelikcan, P. (2016, 1 Şubat). Suha Arın ve Safranbolu'da Zaman'ın Düşündürdükleri. <http://peyamicelikcan.blogspot.com/2016/02/suha-arin-ve-safranboluda-zamanin.html>.

Suha Arın Belgeselleri. (2017, 31 Ağustos). Bir Türkiye Sevdalısı: Suha Arın. [Video dosyası].

<https://www.youtube.com/watch?v=e4kbT-UtVjY>.

Çelikcan, P. (2015, 31 Ekim). "Osmanlı'da Sinema Manzaraları Üzerine Bir Değerlendirme – 1.

<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/47/-osmanli%E2%80%99dan-sinema-manzaralari--uzerine-bir-degerlendirme---1>.