

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

BELGESEL SİNEMADA SİNEMATOGRAFİ VE
GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ
SUHA ARIN BELGESELLERİ ÖRNEĞİ

Şenol ÇÖM

DOKTORA TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Metin KASIM

Konya-2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Adı Soyadı Şenol ÇÖM

Numarası 124123022006

Öğrencinin

Ana Bilim / Bilim Dalı RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA / RADYO VE TELEVİZYON

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı BELGESEL SİNEMADA SİNEMATOGRAFİ VE GERÇEKÇİLİK
İLİŞKİSİ, BİR DEĞERLENDİRME ÖRNEĞİ: SUHA ARIN
BELGESELLERİ

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)

T. C.



SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Doktora Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Şenol ÇÖM		
	Numarası	124123022006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA / RADYO VE TELEVİZYON		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Metin KASIM		
Tezin Adı	BELGESEL SİNEMADA SİNEMATOĞRAFİ VE GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ, BİR DEĞERLENDİRME ÖRNEĞİ: SUHA ARIN BELGESELLERİ			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan BELGESEL SİNEMADA SİNEMATOĞRAFİ VE GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ, BİR DEĞERLENDİRME ÖRNEĞİ: SUHA ARIN BELGESELLERİ başlıklı bu çalışma 27/06/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından ~~yüksek lisans tezi~~ olarak kabul edilmiştir.

Doktora tezi

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Dr. Metin KASIM

Prof. Dr. Aytekin CAN

Prof. Dr. Şükrü BALCI

Dr. Öğretim Üyesi Hakan AYTEKİN

Dr. Öğretim Üyesi Serhat KOCA



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı :Şenol ÇÖM

Numarası :124123022006

Ana Bilim / Bilim Dalı : RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA / RADYO VE TELEVİZYON

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı Prof. Dr. Metin KASIM

Tezin Adı: BELGESEL SİNEMADA SİNEMATOGRAFİ VE GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ, BİR DEĞERLENDİRME ÖRNEĞİ: SUHA ARIN BELGESELLERİ

ÖZET

Belgesel filmler konusunu gerçek kişilerden ve gerçekte olmuş olaylardan alır. Bu yüzden izleyici tarafından belgeseller gerçek gibi algılanır. Bu algı belgesel türüne gerçekçiliğin gücünü verir. Ama unutulmamalıdır ki belgesel, sinema sanatının bir alt türüdür. Bu bağlamda belgesel filmler de bu sanatın ürünleri olarak ortaya çıkar. Her sanatta olduğu gibi belgesel sanatının da bir yaratıcısı vardır ve bu yönetmendir. Bu yüzden belirli kalıplar ve kurallar sistemi içinde üretilmiş olsalar bile usta sanatçılar tarafından çekilen filmlerde yönetmen kendine has üslubunu yansıtır. Gerçekçilikle olan ilişkisi yüzünden belgesel yönetmenlerinin bu üslubu yansıtmaları daha zordur. Bu çalışma Türkiye'nin ilk belgesel film yönetmenlerinden olan Suha Arın'ın, sinematografisi ve gerçeklik yaklaşımı arasındaki ilişkiyi konu edinmektedir. Çalışmada elde edilecek veriler ve bulgular ışığında Suha Arın'ın sinemasının derinliğini anlamaya yönelik çalışmalara bir nebze de olsa katkı sağlama amaçlanmaktadır. Bordwell ve Thompson'un ortaya koyduğu eleştirel film analizi yöntemine göre yapılan çözümleme sonucunda, Suha Arın'ın yönettiği filmlerin kronolojik olarak ortalama plan süresinin azaldığı ve kurgusal ritmin arttığı tespit edilmiştir. Bunun yanında yönetmenin sponsorluk ilişkilerinden bağımsız yönettiği filmde toplumsal sorunlara değindiği saptanmıştır. İncelemesi yapılan filmler bağlamında Arın'ın sponsor kurumlar aracılığıyla çektiği filmlerin ortak noktası "Kültürel Hümanizma" dönemine uygun şekilde kültürel varlıkların korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması noktasında olduğu görülmüştür. Kişisel bütçesiyle çektiği tek filmi olan Tahtacı Fatma filminde ise "Çokkültürlülük" döneminde öne çıkan ve etnik kimlik sorunları, sendikal ve kadın haklarının öne çıktığı tespit edilmiştir. Sonuç olarak Suha Arın'ın, kültürel değerler ve kendine özgü anlatım dilini gerçeklik paydasında buluşturmasına çalıştığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Suha Arın, Gerçeklik, Belgesel Sinema, Sinematografi.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı :Şenol ÇÖM

Numarası :124123022006

Ana Bilim / Bilim Dalı :RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA / RADYO VE TELEVİZYON

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı Prof. Dr. Metin KASIM

Tezin İngilizce Adı: THE CONNECTION BETWEEN CINEMATOGRAPHY AND REALISM IN DOCUMENTARY FILM, A SAMPLE OF REVIEW: DOCUMENTARIES OF SUHA ARIN

SUMMARY

Documentary films are based on real people and events that have actually happened. Therefore, documentaries are perceived as real by the audience. This perception gives the documentary genre the power of realism. Yet it should not be forgotten that documentary is a sub-genre of cinema art. In this context, documentary films emerge as the products of this art. As in every art, documentary art has a creator and this is the director. Therefore, even if they are produced within a system of certain patterns and rules, the director reflects his unique style in films shot by master artists. Because of its relationship with realism, it is more difficult for documentary directors to reflect their style. This study focuses on the relationship between cinematography and reality approach of Suha Arın who is one of the first documentary directors in Turkey. In the light of the data and findings to be obtained in this study, it is aimed to contribute a little to the studies aimed at understanding the depth of Suha Arın's cinema. As a result of the analysis made according to the critical film analysis method which Bordwell and Thompson put forward, it was found that the average plan time of the films directed by Suha Arın decreased and the fictional rhythm increased. In addition, it was found that the director touched on social problems in his films which he directed independently from sponsorship relations. In the context of the films examined, it is seen that the common point of the films shot by Arın through the sponsoring institutions is to protect cultural assets and transfer them to future generations in accordance with the "Cultural Humanism" period. "Fatma of the Forest", the only film he shot with his personal budget, revealed that ethnic identity issues, trade union and women's rights came to the fore during the period of "Multiculturalism". As a result, it can be said that Suha Arın is trying to bring cultural values and unique narrative by meeting on the common ground of the reality.

Keywords: Turkish Cinema, Suha Arın, Reality, Documentary Film, Cinematography.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
SUMMARY	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
1 DÜNYA VE TÜRK BELGESEL SİNEMA TARİHİ	9
1.1 Sinemanın Kısa Tarihi	9
1.2 Sinema’da Tür Kavramı	12
1.3 Belgeselin Tanımı.....	14
1.4 Kurmaca (İmgesel) ve Belgesel Film Ayrımı	15
1.5 Belgesel Sinemanın Alt Türleri	19
1.5.1 Doğalcı (Romantik) Gelenek.....	21
1.5.2 Gerçekçi Gelenek.....	22
1.5.3 Haber Gerçel Geleneği	23
1.5.4 Propaganda Geleneği	24
1.6 Belgesel Sinemanın Öncüleri	27
1.6.1 Robert J. Flaherty.....	27
1.6.2 Dziga Vertov.....	30
1.6.3 John Grierson.....	34
1.7 Osmanlı Devleti ve Türkiye’de Belgesel Sinema	37
1.7.1 İlk Türk Filmi	37
1.7.2 Türk Belge-Belgesel Sinemasında Dönemler.....	41

1.7.3	Osmanlı Dönemi (Başlangıçtan-1923'e kadar)	42
1.7.4	Cumhuriyet Dönemi (1923'den 1956'ya kadar geçen dönem)	51
1.7.5	Kültürel Hümanizma Dönemi (1956-1990).....	55
1.7.6	Suha Arın	56
2	SİNEMATOĞRAFİ VE GERÇEKLİK	83
2.1	Mizansen.....	85
2.2	Işık	86
2.2.1	Temel Aydınlatma Yöntemi	87
2.3	Sinematografik Unsurlar	88
2.3.1	Çekimin Fotoğrafik Kapsamı	88
2.3.2	Çekimin Çerçevesi.....	90
2.3.3	Çekimin Süresi.....	102
2.3.4	Hareketin Hızı.....	103
2.3.5	Objektifler.....	104
2.3.6	Kurgu	106
2.4	Kompozisyon.....	108
2.4.1	Kompozisyon İlkeleri	109
2.5	Sinematografi ve Gerçekçilik İlişkisi	115
2.5.1	Mimesis ve Diegesis Kavramları.....	117
2.5.2	Olay Örgüsü.....	119
2.5.3	Karakter ve Üç Birlik Kuralı	122
2.5.4	Filmsel Zaman ve Mekân	124
2.5.5	Epizodik Belgesel	127
3	SUHA ARIN FİMLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ.....	130
3.1	Çalışmanın Yöntemi.....	130
3.1.1	Problem.....	131

3.1.2	Amaç.....	132
3.1.3	Önem.....	133
3.1.4	Varsayımlar (Sayıtlar)	133
3.1.5	Sınırlılıklar	134
3.1.6	Evren ve Örneklem	135
3.1.7	Verilerin Toplanması ve Analizi	135
3.2	Suha Arın Filmlerinin Çözümlemeleri	136
3.2.1	Urartu'nun İki Mevsimi Filminin Çözümlemesi	136
3.2.2	Tahtacı Fatma Filminin Çözümlemesi.....	146
3.2.3	Kula'da Üç Gün Filminin Çözümlemesi	154
3.2.4	Eski Evler Eski Ustalar "Sisler Kovulunca" Filminin Çözümlemesi 160	
3.2.5	Mimar Sinan'ın Anıları Filminin Çözümlemesi.....	168
3.2.6	Altın Kent İstanbul Filminin Çözümlemesi.....	175
3.3	Bulgular ve Yorumlar	184
3.3.1	Suha Arın Belgesellerinde Gerçeklik	185
3.3.2	Suha Arın Filmlerinde Sinematografi.....	189
3.3.3	Suha Arın'ın Sinemaya Katkıları.....	199
	SONUÇ	202
	ÖNERİLER	207
	KAYNAKÇA	208

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1-1 Sinemada tür ve biçemlerin sınıflandırılması.....	13
Şekil 1-2 Belgesel filmlerin belgesel dışı filmlerle ilişkisi.....	18
Şekil 2-1 A Trip to The Moon (Aya Yolculuk) Taslak çizim	86
Şekil 2-2 İradenin Zaferi / Malta Şahini	96
Şekil 2-3 Tokyo Hikayesi (Tokyo Story-1953) / Yasujiro Ozy Film Setinde	96
Şekil 2-4 Fallen Angels (1995) / Mr. Arkadin (1955)	97
Şekil 2-5 Hardcore Henry Film Afişi / Hardcore Henry Setinden Görüntü	97
Şekil 2-6. Top Secret Filminde Hitchcock kuralınının kullanımı	98
Şekil 2-7 Nanking Köprüsü (Çin-1972) /Antonioni (Çin-1972).....	99
Şekil 2-8. Son of Saul (2015) / Seven Samurai (1954).....	100
Şekil 2-9 Rope (1948) / Victoria (2015).....	103
Şekil 2-10 Wheat Field with Cypresses / Moonrise Kingdoom (2012)	110
Şekil 2-11. Kahraman (Hero,2002)	110
Şekil 2-12 Altın Oran / Stanley Kubrick-Full Metal Jacket (1987)	111
Şekil 2-13 Kurumuş Topraklar / A. González Iñárritu-Birdman (2014).....	111
Şekil 2-14 The White Meadows (2009) / Dunkirk (2017)	112
Şekil 2-15 Truman Show (1998) / Hacksaw Ridge (2016).....	112
Şekil 2-16 1/3 Kuralı / Arka Pencere- Rear Window (1954)	113
Şekil 2-17 Cinnet-The Shining (1980).....	113
Şekil 2-18 Kapışma- Snatch (2000)	114
Şekil 2-19 The King's Speech (2010) / Django Unchained (2012).....	114
Şekil 2-20 In The Mood For Love (2000)- The Last Emporor (1987)	115
Şekil 2-21 2001: A Space Odyssey (1968) – Barry Lyndon (1975).....	127
Şekil 3-1 Urartu'nun genişleyen sınırlarını gösteren harita	138
Şekil 3-2 Urartu'nun İki Mevsimi Açılış ve Kapanış sahne görselleri	141
Şekil 3-3 Doğal ışık kullanımı (solda) / Yapay ışık kullanımı (sağda).....	141
Şekil 3-4 İnsan ögesinin ölçek olarak kullanımı	142
Şekil 3-5 İnsan ögesinin kullanım örnekleri	142
Şekil 3-6 Zoom out örneği.....	143
Şekil 3-7 Objelerin insan eli ile hareket ettirilmesi	143
Şekil 3-8 Kuş görüntüsünden kuş bakışı görüntüye yapılan kesme.	144

Şekil 3-9 Urartu'nun İki Mevsimi filminden "ilginç" görüntüler	144
Şekil 3-10 Tahtacı Fatma Filmi: Açılış ve kapanış planları	150
Şekil 3-11 Alan derinliğinin azaltıldığı planlar	150
Şekil 3-12 Amors Çekimler	151
Şekil 3-13 Hareket devamlılığı	151
Şekil 3-14 İş Kazaları – Ölüm ve devrilen ağaç.....	152
Şekil 3-15 Tahtacı Fatma filminden "ilginç" detaylar.....	153
Şekil 3-16 Kula'da Üç Gün: Açılış ve kapanış planları.	156
Şekil 3-17 Doğal ve yapay ışığın dengeli kullanımı	157
Şekil 3-18 Kurgusal devamlılık	157
Şekil 3-19 Modern-Geleneksel Karşıtlığı	158
Şekil 3-20 Filmdeki modern unsurlar (traktör ve fotoğrafçı).....	158
Şekil 3-21 Kadının toplumsal yaşamdaki yeri	159
Şekil 3-22 Plan sekans başlama ve bitiş kareleri.	160
Şekil 3-23 Doğal ve yapay ışık kullanımı örnekleri.....	165
Şekil 3-24 Açılış ve kapanış sekansından kareler.....	165
Şekil 3-25 Devamlılık kurgusu	166
Şekil 3-26 Öznel açı	167
Şekil 3-27 Teleferik / Kapı oyması	167
Şekil 3-28 Eski ve yeni evler aynı çerçeve içinde.....	168
Şekil 3-29 Aytaç Yürükaslan.....	169
Şekil 3-30 Mimar Sinan'ın Anıları: Işık kullanımı.	173
Şekil 3-31 Filmde insanın doğrudan kullanıldığı planlar	174
Şekil 3-32 Altın Kent İstanbul Filmi açılış ve kapanış planları.	179
Şekil 3-33 Gün batımı tonlarında para ve gün batımı	179
Şekil 3-34 Altın ve insan	180
Şekil 3-35 Detay çekimler	180
Şekil 3-36 Metaforik Çerçeveler-1	181
Şekil 3-37 Metaforik Çerçeveler-2	181
Şekil 3-38 Parlayan altın ve altın gibi parlayan ışıklar	182
Şekil 3-39 Minyatür ve müzedeki taht	182
Şekil 3-40 Yörük Elif film seti (1979)	197

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 2-1 Mimesis ve Diegesis anlatımın temel farklılıkları.	119
Tablo 3-1 Urartu'nun İki Mevsimi: Kamera hareketliliği ve plan süresi.	145
Tablo 3-2 Tahtacı Fatma Filmi: Kamera hareketliliği ve plan süresi 	153
Tablo 3-3 Kula'da Üç Gün: Kamera hareketliliği ve plan süresi 	159
Tablo 3-4 Sisler Kovulunca: Kamera hareketliliği ve plan süresi 	168
Tablo 3-5 Mimar Sinan'ın Anıları: Kamera hareketliliği ve plan süresi... 	174
Tablo 3-6 Altın Kent İstanbul: Kamera hareketliliği ve plan süresi 	183
Tablo 3-7 İncelenen filmlerin kamera hareketliliğine genel bakış..... 	184



KISALTMALAR LİSTESİ

- BBC:** Britihs Broadcasting Corporation / Britanya Yayın Kuruluşu
- EMB (Empire Marketing Board) İmparatorluk Pazarlama Kurulu**
- FPS:** Frame per second, saniye başına kare
- Ha-Ka Film:** Halil Kâmil bey tarafından kurulan film şirketi.
- MOSD:** Merkez Ordu Sinema Dairesi (Osmanlı Devleti)
- TRT Türkiye Radyo Televizyon Kurumu**
- MTV:** Milliyet Televizyon Video Şirketi
- NBC:** *National Broadcasting Company* / (Amerikan Ulusal yayıncılık şirketi)
- NFB:** Ulusal Film Kurulu (Kanada)
- ND:** Neutral Density, Doğal Yoğunluk filtresi
- RAW:** Ham, işlenmemiş
- S.S.C.B.:** Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
- TBMM** Türkiye Büyük Millet Meclisi
- TDK:** Türk Dil Kurumu
- T.T.O.K.:** Türkiye Turing Otomobil Kurumu
- UFA:** Universum Film AG (Alman Film Şirketi)

GİRİŞ

Sinemanın temelini oluşturan hareketli görüntü düzeneklerinin ilk örnekleri oyuncak ve illüzyon gösterisi olarak ortaya çıkmıştır. Kısa sürede teknik bir icat ve panayır eğlencesi olmanın ötesine geçen sinema, tüm sanat dallarını içinde barındıran bir kimlik kazanmıştır. Bu dönüşümünü hâlâ sürdüren sinema sanatı, başlangıcından günümüze iki ana türde ürünler ortaya koymuştur. Dış dünyayı olduğu gibi görüntüleyen Lumière Kardeşler'in belge filmlerinin yanında Méliès'in kostüm, dekor ve oyuncu kullandığı imgesel filmleri, yeni doğan bu sanatın ilk adımları olarak tarihe geçmiştir.

Sinema ilk örnekleri belge-sel türde filmler olmasına karşın literatürde “belgesel film” ifadesine sinemanın icadından yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra rastlanır. Grierson, 8 Şubat 1926'da New York Sun gazetesindeki yazısında Flaherty'nin “Moana” filmi için “belgesel değeri var” (McLane, 2012: 4) sözlerini kullanır.

Bu noktada “belgesel” filmin ne olduğu ya da hangi filmlerin belgesel değeri olduğu da tarihsel süreç boyunca tartışılmış ve hâlâ tartışılmaya devam edilmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde, farklı belgesel tanımlarına yer verilerek belgesel filme olan farklı yaklaşımlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu karşıtlıklar ortaya konulurken birinin diğerine olan doğruluğu ya da yanlışlığını vurgulamak amaçlanmamıştır. Aksine belgesel sinemaya olan bu yaklaşım farklılıkları sinema sanatının doğasının ve zenginliğinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı dile getirilmiştir. Ayrıca belgesel film tanımlarından yola çıkarak yapılan bu farklı yaklaşımların yanında belge ve belgesel film kavramları da önemlidir. Öncelikle vurgulanması gereken nokta, her filmin aynı zamanda bir belge olabileceği ancak her belge filminin belgesel olamayacağı düşüncesidir. Örneğin güvenlik kameralarının kayıt ettiği görüntüler aynı zamanda birer belge filmidir. Sürekli olarak çalışır durumda olan bir güvenlik kamerası tesadüfen bir trafik kazasını görüntüleyebilir. Aslında bir belge filmi olan bu kaza görüntüsü trafik kazalarını konu alan bir belgesel filmin malzemesi olabilir.

Belge ve belgesel film ayrımı noktasında Suha Arın'ın “belgesel” film akışında yönlendirmeyi yapan kişinin yönetmen olduğu ancak “belge” filmde akışın yönetmeni yönlendirdiği düşüncesi (Kuruoğlu, 1990) önemlidir. Zaten belgesel filmi sinema yapan

dolayısıyla sanat yapan etken de burada ortaya çıkar. Belgesel filmin konusu gerçek bir olay, kişi olsa dahi yönetmenin varlığı ve yorumu vardır. Bu yorum, kameranın nereye konulacağı, çerçevenin boyutu, objektif seçimi, alan derinliği gibi çekim esnasında olabileceği gibi çekim sonrasında kurgu aşamasında da hangi planın kullanılıp kullanılmayacağı şeklinde olabilir.

Belgesel sinemayı ortaya koyan unsurun yönetmenin yorumu olduğu vurgusunu yaptıktan sonra bir diğer altı çizilmesi gereken konu ise film üretim koşullarıdır. İmgesel ya da belgesel sinemada her eğilim içinde yaşanan dönemin toplumsal ve politik yapısından bağımsız gelişmesi beklenemez. İmgesel filmler gibi seyirci ya da sponsor desteği bulması güç olan belgesellerin en büyük destekçisi devletler olmuştur. Bu yüzden gerek dünyada gerekse ülkemizde sinemanın ilk yıllarında üretilen belgeseller genellikle otoritenin amacına hizmet eden doğrudan ya da dolaylı propaganda içerikli filmlerdir.

Bu noktada öncelikle eğilimleri açısından belgesel sinemanın kurucusu olarak ifade edilebilecek üç isim olan Robert Flaherty, John Grierson ve Dziga Vertov'un çalışmaları önemlidir. Döneminde ve kendisinden sonra belgesel sinemaya yön veren bu üç isimden John Grierson, İngiliz İmparatorluğu'nun sömürgesi altındaki ülkelerde zayıflayan siyasi ve askeri bağlarını güçlendirmek amacıyla EMB (Empire Marketing Board) başına getirilmesinin ardından belgesel sinema alanında çalışmalara başlamıştır. Dziga Vertov'un sinemaya ilk adımı daha 22 yaşındayken girdiği Moskova Sinema Komitesi'nde başlar. Her iki yönetmenin yöntemleri farklı olsa da benzer şekilde yaşadıkları ülkenin mevcut iktidarlarının propaganda ihtiyacına yönelik filmler üretmişlerdir. Ayrıca belgesel sinemanın nasıl olması gerekliliğine yönelik ortaya koydukları manifestolar çerçevesinde filmler üretecek yönetmenler yetiştirmişlerdir. Bu iki yönetmenden üretim yöntemleri açısından Robert Flaherty'nin filmleri farklılaşır. Flaherty kendi kişisel çabaları sonucu bulduğu sponsor firmalar aracılığıyla ticari belgeseller çeker. Çalışmada, her üç yönetmenin belgesel sinema yaklaşımı, filmlerine yönelik eleştiriler ve belgesel sinemaya olan katkıları aktarılmaya çalışılmıştır.

Dünya belgesel sinema tarihinin yanında Türk belgesel sinema tarihi, ilk kez Hakan Aytekin tarafından yapılan dönemselleştirme (Aytekin:2017:21) paralelinde incelenmiştir. Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi iktidarın sinemaya olan yaklaşımı, film

üreten resmi, yarı resmi ve özel teşebbüsler tarafından çekilen filmler ve üretim yöntemleri açısından aktarılmaya çalışılmıştır.

Fuat Uzkınay tarafından çekilen ve ilk Türk filmi olarak kabul edilen “Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi” adlı film hakkında farklı görüşler ülkemiz belgesel sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Yakın tarihe kadar çekilip çekilmediği konusundaki şüpheleri Arda Odabaşı, dönemin gazetelerinde filmin gösterildiğine yönelik ilanlarla ortadan kaldırmıştır ancak filmin gösterildiğine yönelik kesin bilgilere rağmen filmin İlk Türk filmi olarak sayılması noktasında farklı düşünceler geçmişte olduğu gibi gelecekte de devam edecek gibi görünmektedir. Çalışmada bu filmin neden ilk Türk filmi olarak sayılması gerektiğine yönelik ve bu film yerine ilk Türk filmi olarak kabul edilebilecek filmler hakkında düşüncelere yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü ise sinematografi ve gerçeklik kavramı üzerinedir. Gerçeklik, insanlık tarihi kadar eski bir inceleme konusudur. Gerek felsefede gerek sanatta “gerçekliğin” algılanmasında günümüze kadar farklı yaklaşımlar olmuştur. Benzer şekilde sinemada da “gerçeklik” farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu noktada sinemada gerçeğe yaklaşmak, gerçekliği bozan sinematografik unsurları kırmakla mümkün olabilecektir. Bu yüzden sinematografi ve gerçeklik ilişkisi imgesel filmlerde kullanılan ve belgesel sinemada da zaman zaman karşılaşılan yöntemler aracılığıyla daha iyi anlaşılabilir.

Gerçekliğin kırıldığı ve izleyicinin peşinen bir yanılsamayı kabul ettiği imgesel bir film evreninde anlatıyı olay örgüsü, karakter ve üç birlik kuralı, filmsel zaman ve mekân gibi öğeler oluşturur. Bunun yanında kameranın konumu, çerçevesi, ışıklandırma, farklı objektif ve açılar gibi sinematografik unsurlar da önemlidir. Sinematografi teknik olduğu kadar dilsel bir yetkinlik de gerektirir. Hammaddesi ne olursa olsun imgesel ya da belgesel filmin ortaya konulabilmesi öncelikle teknik olarak belli bir beceri gerektirir. Sinemasal anlatıyı okuma yazmaya benzetecek olursak, teknik bilgi sadece alfabenin harflerini yazma becerisi gibidir. Tıpkı bir roman ya da şiir yazarken alfabedeki harflerin rastgele arka arkaya gelmesi bir anlam ifade etmeyeceği gibi gelişmiş güzel görüntülerin art arda eklenmesi de çok anlamlı olmayacaktır. Benzer şekilde sinema dilinin yazılabilmesi, dilsel anlatı yetkinliğini yani sinematografinin

bilinmesini gerektirir. Burada altı çizilmesi gereken bir nokta da okuma yazma örneğinde yazılan bir metnin okunabilmesi okur-yazar olmayı gerektirdiği gibi sinematografik bir anlatının okunabilmesi de izleyicinin de belli bir kültürel alt yapıda olmasını zorunlu kılar.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Türk belgesel sinema tarihinin önemli kilometre taşlarından biri olan Suha Arın'ın sinematografisi mercek altına alınmaya çalışılmıştır. Arın, yetiştirdiği formal ve informal öğrencilerinin yanında profesyonel olarak yaklaşık çeyrek yüzyıllık süreçte ürettiği 60'dan fazla belgesel filmiyle çağdaş birçok yönetmeni etkilemiş ekol bir kişidir.

Türkiye'de imgesel filmler yanında belgesel sinemanın üvey evladı konumunda olmuştur. Arasan *“Türk belgeselcileri sinemacı olarak kabul görmemiştir! Türk belgesel sinemasının, Türk sinema tarihinde yeri yoktur”* (Arasan, 2008:268) sözleriyle dikkat çeker. Belgesel sinema genelinde gözlenen bu problem Suha Arın özelinde de farklı değildir. Sağlığında Arın tarafından da dikkat çekilen belgesel sinemacılarının yok sayılması sorunu ya da gerektiği kadar önemsenmeme günümüzde de devam etmektedir.

Tarihi boyunca belgesel yapımların propaganda ya da kamu yararı gibi amaçlarla devlet tarafından desteklendiği bilinmektedir. Bu noktada dünyada olduğu gibi ülkemizde de belgesel yapımlarının yegâne destekçisi devlet kurumlarıdır. Bu bağlamda belgesel sinemaya verilen önem, her yıl düzenli olarak verilen sinema destekleme kurulu kararları incelendiğinde rahatlıkla anlaşılabilir. Belgesel film türüne verilen toplam miktar ile imgesel uzun metraj filmlere verilen destek miktarları arasındaki uçurum bu problemi ortaya koyan örneklerden sadece bir tanesidir. Öte yandan hiçbir ticari ve izlenme kaygısı olmadan yayın yapan belgesel temalı tek devlet kanalında da durum çok farklı değildir. Toplum yararına yönelik mesajlar ileten filmlerin olması beklenen kanalın yayın akışını, eğlence ve genel izleyici kitlesine yönelik Amerikan ve İngiliz yapımlarının düşük bütçeli taklitleri işgal etmektedir.

Belgesel sinemayı destekleme noktasında devletin resmî kurumlarının verdiği "önem" basılı ya da dijital medya araçlarında da farklı değildir. Belgesel filmler hakkında tanıtım ya da eleştiri yazılarına imgesel filmlerde olduğu kadar yer

verilmemektedir. Elbette bunda imgesel filmlerin vizyona girmesi ve ticari getiri beklentilerinin önemli bir payı vardır ancak akademik çalışmalarda da benzer problemin olması belgesel sinemaya olan "önem" problemini yansıtır niteliktedir.

Suha Arın konusunda yapılan çalışmanın sınırlılıklarının başında yönetmenin sağlığında öne çıkan haber ve yazıların çoğunluğu filmlerin yapım sürecinde yaşadığı zorlukları aktarıldığı ya da filmin temasını anlatan tanıtıcı yazılardan oluşmaktadır. Arın'ın film çekim sürecinde yaşadığı bu zorluklar, teknik imkânsızlıklar, yasal engellemeler ve filmlerin çekimlerinde insan ve coğrafyadan kaynaklı sorunlar olarak özetlenebilir.

Arın'ın sağlığında olduğu gibi vefatının ardından yapılan akademik çalışmalara yönelik yapılan literatür taramasında sinemasının derinliğini anlamaya yönelik çalışmaların azlığı dikkat çekicidir. Bu çalışma bahsi geçen eksikliği giderme ve Arın'ın sinemasını anlamaya yönelik küçük de olsa bir katkı sağlayabilme amacındadır. Çalışma, Suha Arın'ın filmlerindeki derinliğini anlamaya yönelik sinematografisi ve gerçeklik yaklaşımını sorgulaması açısından önemlidir.

Arın'ın filmlerini anlamak için öncelikle onun belgesel sinemaya yaklaşımını anlamak gereklidir. Arın'ın sinemasındaki hümanist yaklaşım kısaca "Anadolucu" olarak özetlenebilir. Arın için Anadolu topraklarında varlık göstermiş tüm milletler ortak bir kültürel hazineyi bir araya getiren yapı taşlarıdır. Bir Urartu yazıtı ile Selçuklu kümbeti ya da Osmanlı köprüsü aynı değerdedir. Yani biri diğerinden daha kıymetli ya da önemli değildir. Bu yüzden bu coğrafyada var olmuş bütün kültürel varlığa sahip çıkılması gerektiğine inanan ve bu değerlerin yok olmasını engelleyerek gelecek kuşaklara aktarılmasını kendisine misyon edinmiştir. Arın, ortaya sadece fikirlerini öne süren biri olarak kalmamış yönettiği filmlerle diğer insanları da harekete geçirmeyi hedeflemiştir.

Suha Arın'ın insanları harekete geçirme noktasında ortaya koyduğu çalışmalara "Safranbolu'da Zaman" adlı filmi güzel bir örnektir. Geçmiş ve gelecek kavramları üzerinden yok olmaya yüz tutmuş geleneksel mimarinin en güzel örneklerinden Safranbolu evlerini konu alan belgesel film yayınlandığı dönem geniş yankı uyandırmıştır. Kendisine Safranbolu ile ilgili bir film yapması teklif edildiğinde

Safranbolu'nun “hiç olmazsa bir sokağını, bir mahallesini, hatta bir evini belki kurtarabiliriz” (Oktan, 2005:126) düşüncesiyle yola çıkan Arın amacına ulaşmıştır. Unesco dünya kültürel miras listesinde yer alan Safranbolu bugün hâlâ binlerce ziyaretçinin uğradığı bir yer olarak kalabildiye bunu belki de en çok Arın'a borçludur.

Arın'ın sinemasında insanları harekete geçiren unsurların başında filmin içeriğindeki “mesaj” ögesi gelir. Arın, sadece kuru bilgiler aktaran filmleri “belgesel” değil “bilgisel” (Kuruoğlu, 1990) filmler olarak adlandırır. Bu yüzden her filmin mutlaka bir mesajı olması gerektiğine inanmış ve filmlerini bu omurga üzerine oturtmuştur. Arın'ın omurga olarak ifade ettiği bu yapı tıpkı gemi inşa etmeye benzer. Film henüz fikir aşamasındayken oluşturulan omurga üzerine filmin diğer unsurları eklenerek inşa süreci tamamlanır.

Arın'ın sinemasında öne çıkan bir unsur ise filmsel anlatıyı oluşturduğu sinematografisidir. Arın gerçeklik bilgisinin bozulmaması ön koşulu ile mizansen kullanılabileceğine inanır. Bu noktada Arın'ın filmlerinde ışık kullanımı, objektif seçimi, alan derinliği, kurgu gibi sinematografik öğeleri filme konu edinilen olgunun gerçekliğini bozacak ya da manipüle edecek şekilde kullanmamıştır. Buna rağmen filmlerine görsel zenginlik katmak için döneminde belgesel filmlerde kullanılmayan birçok tekniği kullanmıştır. Havadan görüntüleme, vinç kamera, şaryo gibi birçok tekniği Türk belgesel sinema tarihinde kullanan ve bu imkânları yüksek maliyetlerine rağmen öğrencilerinin kullanımına sunmaktan çekinmeyen biri olmuştur.

Arın'ın yönettiği belgesel filmlerde sinematografi ve gerçeklik ilişkisi incelendiği çalışmanın başında yönetmenin belirli kalıplar çerçevesinde film çektiği varsayılmıştır. Amerikan eğitim sistemi içinde ana akım sinema kalıpları paralelinde aldığı eğitimin Arın'ın sinematografisini etkilememiş olması düşünülemez. Ayrıca yönetmenin film ürettiği yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi atmosfer, katı sansür uygulamalarının olduğu devlet kontrolünde tek kanallı TRT dışında özel televizyon yayınının olmaması da önemli etkidir. Bunların yanında yönetmenin istisnalar dışında tüm filmlerini sponsorluk ilişkileri içinde çekmesi ve bütçe sağlayıcılara karşı üstlendiği sorumluluklar da yönetmenin sinematografisini ve gerçeklik yaklaşımını etkilemiştir.

Çalışmanın bir diğer varsayımı ise Suha Arın auteur bir yönetmen olduğu yönündedir. Kelime anlamı olarak “yazar” ya da “yaratıcı” gibi anlamları barındıran author sözcüğü sinema da kendine özgün biçim ve üslubu olan yönetmenler için kullanılmaktadır. Hollywood’un oluşturduğu stüdyo kuralları çerçevesinde üretilen filmler farklı yönetmenler tarafından çekilse bile birbirinin aynı ürünler ortaya çıkar. Author kuramına göre ise bu ana akım üretim anlayışının dışında da filmlerin çekilmesi mümkündür. Yaratıcı yönetmenler kendine has özellikleri bu stüdyo sistemi içinde bile filmlerine yansıtabilir. Belirli kalıplar içindeki sistem kendi kuralları çerçevesinde film üretimini denetim altına alsada da “düşünebilen, hissedebilen, hayata farklı bakabilen, farklı bir hayat olabileceğini görebilen yaratıcı insanların, bu standartları aşabilmektedir (Esen,2002:16).

Arın’ın sinematografisini ve gerçeklik yaklaşımını anlamak için yöntem olarak öncelikle literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca çalışma arkadaşlarından Nesli Çölgeçen, Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Dr. Öğretim Üyesi Hakan Aytekin, Turhan Yavuz, Akif Ergüleç, Adil Yalçın ve Reha Arın ile yüz yüze, Hasan Özgen ile telefonla görüşmeler yapılmıştır. Bu noktada "Belgesel Sinema ve Taşı Atan İlk Adam" başlıklı yazısında Özgen, Arın hakkındaki bilgileri gerçekliğini bozmadan aktarılması noktasında yaşadığı kaygıları dile getirir. Özgen batı icadı "nesnellik" yerine doğrulardan beslenen "coşku" yani taraflı bir öznelliği benimser. Okurundan da gerekli görürse akıl süzgecinden geçirerek gerekli düzenlemeleri yapmasını ya da daha derin sorgulamaya girişmesini umar (2008:228). Hasan Özgen'in Arın hakkında yazarken duyduğu kaygılar bu tür akademik bir çalışmanın da ortak sorunu olmuştur. Bu görüşmelerde elde edilen bilgiler mümkün olduğunca farklı kaynak kişilerle de teyit edilmeye çalışılmıştır. Röportajlar aracılığıyla elde edilen veriler ışığında çalışmada son olarak film çözümlemelerine geçilmiştir.

Suha Arın’ın 60’ın üzerinde belgesel filmi ile Türk belgesel sinema tarihindeki yeri yadsınamaz. Her bir filmi ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Yönetmenin tüm filmlerinin incelenmesi çalışmanın kapsamı açısından mümkün değildir. Bu yüzden çözümleme bölümünde incelenen filmler Suha Arın’ın belgesel filmde anlatım yöntemlerine göre belirlenmiştir. Arın’ın aktardığı “açıklayıcı yazılarla anlatım” yöntemine uygun bir film üretmemiştir. Klasik sözlü anlatım (Urartu’nun İki Mevsimi-

1977), sözsüz anlatım (Altın Kent İstanbul-1996), görüntü ve sesi farklılaştırma (Kula'da Üç Gün-1983), kaynak kişiyle anlatım (Tahtacı Fatma-1989), kamera önünde sunucuyla anlatım (Mimar Sinan'ın Anıları-1989), karma anlatım (Sisler Kovulunca-1985) yöntemlerine göre seçilen filmler, Bordwell ve Thompson'un ortaya koyduğu metoda göre kronolojik sıralamayla incelenmiştir.

Çözümleme için seçilen filmlerden örnek kareler sinematografi ve gerçeklik ilişkisini vurgulayacak planlar arasından seçilmeye çalışılmıştır. Örneğin mizansenin ve devamlılık kurgusunun kullanıldığı sahneler içinden örnek kareler kullanılmıştır. Bunun yanında ilgili kesmeler arasından, örneğin havadan bir çekimin hemen öncesinde uçan bir kuşu görüntüleyen sahneden ya da minyatür olarak çekilmiş bir tahtın günümüzde müzedeki görüntüsüne yapılan bir kesmeye ait kareler tercih edilmiştir. Ayrıca metaforik kesmeler arasından, örneğin parayı ve gücü temsil eden külçe altından, yine benzer şekilde ticaret ve parayı simgeleyen gökdelenlere yapılan kesme planları arasından seçilmiştir. Çalışmada gösterilen örnek karelerde öne çıkan bir diğer unsur ise zıtlıkların vurgulandığı planlardır. Örneğin geçmişi ve geleceği simgeleyen modern dokuma makinesi ile el ile yapılan geleneksel dokuma tezgahının kullanıldığı planlar vurgulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 DÜNYA VE TÜRK BELGESEL SİNEMA TARİHİ

1.1 Sinemanın Kısa Tarihi

“Hiçbir sanat dalı yoktur ki kendisinden önceki sanatlardan etkilenmemiş olsun ya da hiçbir sanat içinde var olduğu toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarından bağımsız bir şekilde varlık gösterebilsin”. (Monaco, 2002: 27-31). Bu bağlamda uygarlık tarihi “endüstri öncesi toplum”, “endüstri toplumu” ve “endüstri sonrası toplum” olarak genel bir ayırım yapıldığında sinemanın teknik bir cihaz olarak icadı, sanat olarak kendini kabul ettirmesi ve gelişiminin sanayi devrimine paralel şekilde olması bir tesadüf değildir. Stam, emperyalizmin tepe noktasına ulaştığı zamanda olduğu tarihlerde sinemanın icat edilmiş olmasına dikkat çeker. Sinemanın yanında tarih sahnesine “milliyetçiliğin yükselişi, tüketimin özendirilmesi ve psikanaliz, emperyalizm ile birlikte ortaya çıkmıştır (2014: 28). Farklı bir ifadeyle Kılıç; fotoğraf ve sinemanın bulunuş ve gelişim sürecinin teknolojik yönü kadar toplumsal yaşama yön veren konularla da ilişkili olduğunu belirtir. Bu yüzden fotoğraf ya da sinemanın sadece teknolojik gelişimine bakılarak yapılacak anlamlandırmaların eksik olacağını vurgular (2008: 9).

Bu bağlamda fotoğrafın icat sürecinde, doğada var olan bir görüntüyü olduğu gibi, bire bir kopyalayıp sabit bir yüzeye saptama düşüncesi Arap fizikçi İbn-i Heysen’den, Fransız bilim insanı Niepce’ye kadar birçok araştırmacının ilgi odağı olmuştur. Fransız İhtilali, coğrafi keşifler, sanayi devrimi gibi gelişmeler sonucunda aristokrasi yanında burjuva sınıfının da zenginleşip yükselerek saygı görme ihtiyacını artırmıştır. Bu ihtiyaçların bir yansıması olarak belirli çevreler için bir ayrıcalık olan portre yaptırma geleneği, burjuva sınıfı arasında da gelişmiştir. Portre modasına olan talebi karşılama ihtiyacı fotoğrafın icadını tetikleyen etkilerden bir tanesidir (Freund, 2008: 11-12). Bazin, bu alandaki bilimsel, ekonomik ve endüstriyel gelişmelerin tesadüflerle ortaya çıktığının iddia edilemeyeceğini, tarihe kapsamlı bir göz atıldığında fotoğrafik sinemanın eninde sonunda ortaya çıkacağını XVI. yüzyıldan itibaren öngörülebilir olduğunu söyler (2000: 25-26).

Sonunda Fransız Niepce'nin uzun çalışmaları sonucu ilk kez bir görüntüyü duyarlı bir yüzeye saptamayı başarmasının (1826) ardından Louis Daguerre tarafından geliştirilen teknikle yalnızca bir kez üretilen fotoğraf, Henry Fox Talbot'un negatifi keşfetmesi ile istenildiği kadar çoğaltılabilir hale gelmiştir. Bu sayede önceleri gerçekliği tartışılan canlandırma resimler yerini inanırlığı çok daha güçlü olan fotoğrafa bırakır (Yaygın, 2010: 92).

Nesnelerin görüntüsünü optik, mekanik ve kimyasal yöntemlerle yeniden üreterek sabitleme başarısının üzerinden çok geçmeden, insanoğlunun çevresindeki doğayı kopyalama çabası bu kez sabit görüntülere devinim kazandırma yönünde olmuştur. Bu noktada, sinema görüntüsündeki hareketin insan gözünün durağan görüntülerin art arda ve belirli bir hızla gösterildiğinde hareketliymiş yanılması prensibiyle çalıştığına inanılır. Yine de sabit fotoğrafların birbiri ardına gösterilmesiyle oluşan hareket etkisinin insan gözünde bulunan retina tabakasında meydana gelen yanılısıyla açıklamak yeterli değildir. Bu şekilde bir yanılısamanın sersemletici bulanık görüntüler oluşturmak yerine akıcı bir aksiyon görünüyorsa olması temelde iki psikolojik etkiden kaynaklanmaktadır: Günümüzde araştırmacılar sinemasal hareketi oluşturan bu psikolojik etkinin, etkili kırpışma birleşimi ve görünen hareket olduğuna inanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012:8).

İnsan gözünde bu tip yanılısama yaşatan cihazların ilk örnekleri 1800'lü yılların başlarında geliştirilmiştir. Faraday tekerleği, Thaumatrope, Phenakistiscope, Zoetrope ve Mutascope gibi farklı adlarla sunulan bu aletler oyuncak ya da illüzyon gösterisi amaçlı tasarlanmıştır. 1800'lü yılların son çeyreğine gelindiğinde İngiliz fotoğraf sanatçısı Eadward Muybridge tarafından geliştirilen zoopraksiscope ilk hareketli fotoğraf gösterisini yapması açısından öne çıkar. Bu aletler aracılığıyla oluşturulan devinimli görüntüler bakaç veya tek bir noktadan bireysel olarak izlenebilen gösterilerken Emile Reynaud'un tasarladığı Praxinoscope görüntüleri pratik bir şekilde perdeye yansıtılabilen ilk aygıttır (Monaco, 2008: 74). Muybridge'nin çalışmaları ışığında Jules Marey, fotoğrafı da kullandığı ve fotoğraf tüfeği olarak adlandırdığı bir cihaz üretir. Muybridge'nin birkaç makineyle yaptığı işi tek bir fotoğraf makinesiyle yapan bu cihaz, hareketi kayıt eden cihazların temel teknolojisini de ortaya çıkartmıştır. Daha sonrasında George Eastman tarafından bulunan ışığa duyarlı selüloit tabanlı film,

aynı tarihlerde benzer çalışmalar sürdüren Edison ve asistanı Dickson tarafından kullanılarak kinetograf adını verdikleri günümüz 35 mm kameraların çalışma prensibini oluşturan cihazın gelişmesine ön ayak olmuştur (Spehr, 2009: 24-43).

Bu noktada, Zaur Mükerrerem, hareketli görüntüleri kayıt eden ve gösteren cihazların tasarımında göz önünde bulundurulması gereken unsurları 5 madde olarak özetler. Buna göre:

1. *“Perdede gösterilen filmin her karesinin ekranda kalma süresi izleyicinin algılayabileceği sürede kalmalı ve kayıt eden kamera içindeki filmin akışı da kesintili olmalıdır.*
2. *Sabit ve hareketsiz fotoğrafları kullanarak hareket kazandıran ve gerçek durumları kayıt altına alacak bir cihaz gereklidir.*
3. *Kamera, bir insanın normal koşullarda görüp algılayamayacağı örneğin bir atın veya bir kuşun hareketlerini bütün ayrıntılarıyla yakalayabilmelidir.*
4. *Gerek kayıt edilen görüntülerin gerekse bu görüntüleri yeniden perdeye gösterimini sağlayan temel unsur ışıktır.*
5. *İzleyicinin filmi sıkılmadan izleyebilmesi için filmlerin uzunluğu ve yakın planlar içeren yapımlar olmalıdır” (2012: 17).*

Mükerrerem’in altını çizdiği bu noktalar kameraların temel çalışma prensibi ve film yapımının temelini tarif eder niteliktedir. Bu bağlamda ilk kayıt ve gösterim cihazlarından olan Edison’un kinetografı, Amerika ve Avrupa’da kısa sürede yaygınlaşır. Öyle ki Fransa’da kinetografi gören baba Lumière hayran kaldığı cihazı oğulları Auguste, Lois ve Jean Lumière’e anlatarak daha gelişmiş bir cihaz yapmaları konusunda teşvik eder (Kılıç, 2008: 204). Fotoğrafçılık konusunda deneyimleri olan kardeşlerin çekim ve gösterim yapan bir cihaz geliştirmeleri uzun sürmez. Lumière’lerin Edison’dan farklı düşünerek toplu gösterim yapma üzerine kurdukları pazarlama stratejisi 1895 yılında ilk meyvesini verir ve halka yönelik ilk gösterim tartışmasız olarak tüm çevrelerin kabul ettiği sinema tarihinin başlangıcı olarak tarihe geçer. Battal Odabaşı, Lumière’lerin ilk gösteri olarak kabul edilme nedeni olarak günümüzde de geçerli olan “sinemada film izleme ritüeli”ni gerçekleştirmiş olmalarını gösterir.

Lumi re’ler o zamana kadar Edison ya da diğ erlerinin yapmadığı Şekilde gösterim öncesi film afiŐleri, gösterim biletleri, sinema salonunun teknik alt yapısını oluŐturarak karartılmıŐ ortamda birden fazla kişiye aynı anda toplu olarak film izleme deneyimi kazandırmıŐdır (2013:7).

Tüm bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere sinema sadece teknik açıdan gelişmiş bir dizi araçların bulunmasıyla değil, aynı zamanda çizgi romanlar, vahşi batı gösterileri, gezici tiyatrolardan beslenerek ortaya çıkmıştır (Wollen, 2004:138). Doğuşu ve günümüze kadar olan tarihsel gelişimine bakıldığında teknik bir buluş olan sinema bir günde ortaya çıkmamıŐ, zaman içinde gelişmiş ve hâlâ tamamlanmamıŐ bir gelişim süreci içerisindedir. Yaşadığımız dünyanın muhteŐem bir kopyasını sunan sinemanın tek bir mucidi yoktur. Edison’dan Demanay’a, film kalıplarını ilk kez renklendiren M lies’e ve günümüze kadar hala devam eden bu süreçte “sinema henüz keŐfedilmemiŐtir” (Bazin, 2000: 26-28).

1.2 Sinema’da T r Kavramı

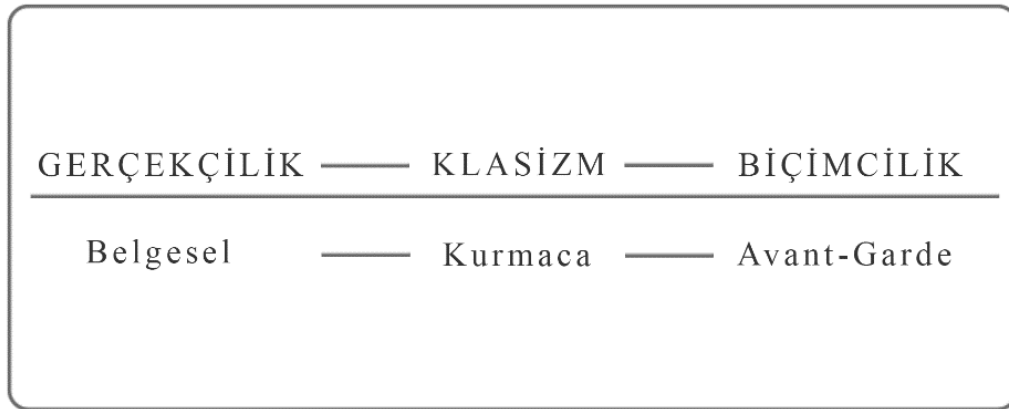
Belgesel filmi tanımlayabilmek için öncelikle tür kavramına değinmekte fayda var. İnsanoğlu tarihin başlangıcından itibaren çevresindeki varlıkları birini diğ erinden ayırmak, tanımlamak, araŐtırmak, kontrol altına almak gibi amaçlarla sınıflandırmaya çalışmıştır. Bu sınıflandırmaya, insanlar kontrol altına aldığı hayvanları “evcil” olarak nitelendirirken diğ erlerini “vahşi” veya “av hayvanı” gibi isimlerle türlere ayırması örnek olarak gösterilebilir. T re ya da sınıflandırmaya ayırmak bir yerde egemen gücün “asli görevi” haline gelmiştir. Egemen olanın ayırŐtırmasına güzel bir örnek 2004 yapımı “Hotel Rwanda” filminde aktarılmıŐtır. Bölgeyi işgal eden Belçikalı sömürgeciler Ruanda’nın yerel halkını sadece burun yapılarına göre Hutu ve Tutsi olarak iki tür olarak sınıflandırmıŐtır. Gerçek olaylardan esinlenen film, insanoğlunun içindeki türlere ayırma güdüsü perdeye gerçekçi bir dille taŐınmıŐtır.

Etimolojik olarak latince “genus” kelimesinden türeyen “tür” kavramı edebi metinler arasındaki farklı türler ve edebi biçimlerin evriminin sınıflandırmasında ortaya çıkmıştır. Aristoteles Poetika’sında Őiiri temel özelliklerine göre sıralamayı önerirken, trajediyi; tasvir edilen olayları, karakterlerin sosyal konumu, ahlaki özellikleri yanı sıra anlatımsal yapı, izleyicinin etkilenme Őekillerine göre türlere ayırır. Benzer Şekilde

Platon'un Devlet'inin üçüncü kitabında, Sokrates sunum yöntemleri açısından edebi biçimleri üçe ayırmayı önerir. Kısaca ifade etmek gerekirse “film dünyası, sanat eserlerini türlerine göre düzenleme alışkanlığını miras almıştır” (Stam, 2014: 22).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde “içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanan tür sözcüğü: Sinemada ortak uyuşmalar sonucu, benzer konulara sahip, ortak yöntemler kullanan, ticari kaygılar nedeniyle izleyicinin beğenisinin daha önce test edildiği filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Yine ticari sebeplerle, filmlerin satışa sunumunda kategorilerine ayırma anlamında da ilk adım film dağıtım şirketleri tarafından atılmıştır. Bu bağlamda filmlerin hangi kriterlere göre sınıflandırıldığı ve adlandırıldığı konusunda kesin ifadelerde bulunmak imkânsızdır. Genel anlamda kabul görmüş temel ayırım; “kurmaca, belgesel ve deneysel/avant-garde filmler” şeklindedir (Abisel, 1999: 22- 47).

Gianetti sinemayı tür ve biçem açısından üçe ayırır (Güçhan, 1999: 9). Güçhan, sinemada tür ve biçemlerin sınıflandırmasına ait tabloda Gianetti'nin film örneklerine de yer verirken, Aytekin bu tabloyu sadeleştirmiştir (2013: 6).



Şekil 1-1 Sinemada tür ve biçemlerin sınıflandırılması

Burada altı tekrar çizilmesi gereken nokta türler arasında kesin sınırların olmadığıdır. Bazı durumlarda aynı türün aynı sorunu konu alan iki farklı film arasında “biçimsel ve duygusal” düzeyde farklılıklar olabileceği gibi (Abisel, 1999: 8) bunun tersi farklı türler arasında benzerlikler de görmek mümkündür. Tabloya bakıldığında türler arasında biçimsel açıdan “gerçekçilik” konusuna yaklaşıldıkça belgesel film, gerçekçilikten uzaklaştıkça kurmaca ve avant-garde'a doğru bir geçiş olduğu

söylenebilir. Ayrıca içerik ve biçim açısından türün kalıplarının oluşması izleyicinin beklentilerine uygun, tahmin edilebilir bir ürün olarak ana akım sinemasının bir ticari başarısıdır. Tür ayrımı sayesinde film yapım şirketleri, filmlerinin ekonomik ve estetik olarak düzenlendiği bir temel oluşmasını sağlamıştır (Koca, 2008:67).

1.3 Belgeselin Tanımı

Belgesel kelimesinin türetildiği belge kelimesinin kökenini inceleyen F. Rosen Latin ve Fransız kökenli kelimenin biri eğitmek-uyarmak diğeri delil-kanıt olan iki temel anlamı olduğunu belirtir. Rosen, Oxford İngilizce sözlüğünün farklı yıllardaki baskılarından yola çıkarak belge sözcüğünün 15. yüzyıl ortalarında ilk kez kullanıldığını, 18. yüzyılda el yazması kitaplar ve resmi evrakların yaygınlaşmasıyla document (belge) kelimesinin kanıt anlamında kullanıldığını, documentary (belgesel) kelimesinin ise 19. yüzyılda dokümantasyonun yaygın bir biçimde kullanılması sonucu İngilizceye girdiğini söyler. Rosen, Oxford İngilizce sözlüğünün 1933 baskısına bakıldığında documentary (belgesel) kelimesinin dokümantasyon anlamında ve bir sıfat olarak kullanıldığını ve bu baskısında filmden söz edilmediğini belirtir. Belgesel kelimesinin anlamları arasında “film” ifadesine sözlüğün 1989 baskısında yer verildiğini vurgular. Sözlük belgeseli “gerçek olay ya da durumlara dayanan ve öncelikli olarak kayıt ve eğitim amaçlı, gerçekçi, uygulamalı film çalışması ya da yazınsal çalışma” şeklinde tanımlar (Morva, 2009: 46).

Özön, belgeseli; kurmaca unsurlara yer vermeyen ya da çok az yer veren, konusunu yaşadığımız doğadan seçerek, gerçekliğine uygun şekilde tarafsız bir şekilde aktarmaya çalışan tür olarak açıklar (2008: 196). Barsam, Nonfiction Film (Kurgusal olmayan film) adlı kitabının girişinde çok bilinen ancak çok istismar edilen ve yanlış anlaşılabilir bir sözcük olarak ifade ettiği belgeselin, haber filmlerinden, eğitici filmlere, gezi filmlerinden, televizyon için yapılan yapımlara kadar geniş bir kullanımı olduğunu söyler. Belki de en kısa tanımıyla belgeseli Grierson’un sözleriyle “gerçekliğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi” olarak özetler (Barsam, 1974: 1-2). Pembecioğlu, “türlerin atası” olarak nitelediği belgeseli, “birey için bir kaçış değil, tam tersine bir buluş, yeniden keşfediş ya da bir buluşmadır. Kimileyin bir özlem, hasret ya da geçmişin bugünkü

dilidir, kimileyin de geleceğin biçimlendirilmesi, varlığın ifadesi için bırakılan bir seçki” olarak tanımlar (2005: 2).

Farklı kişilerin yaptığı birbirinden değişik tanımların yanında İkinci Dünya Savaşı sonrasında (1947) belgesel alanında dünya birliği için yapılan çalışmalarda 14 ulus tarafından altına imza konulan tanıma burada değinmek gerekir: *“Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görüntünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir”* (Rotha, 2000:22).

Tüm bu tanımları gerekli bulmakla beraber Saunders’in de altını çizdiği gibi “anlamı hırpalanmış, sürekli büyüyen ve neredeyse doğası gereği herhangi bir tanıma izin vermeyen” (2010: 18) belgesel sinemanın sanatın tüm kollarında olduğu gibi sınırlarının çizildiği bir tanım yapmak mümkün değildir.

Tarihsel sürece bakıldığında özünde sinemanın doğuşu ve ilk filmlerle birlikte belgesel sinemanın da doğduğu söylenebilir. Buna rağmen sinema tarihi içerisinde ilk film gösteriminden çeyrek asır sonra “belgesel” film ifadesine rastlayabiliriz. Diğer türler gibi belgesel filmin de kendine has özellikleri olan bir tür olmadığını ve birdenbire, üretim biçimi ya da manifesto olarak ortaya çıkmadığını vurgulayan Rotha bu türün materyalist nedenlerle, belirli bir sürecin ötesinde var olduğunu söyler. Rotha belgesel filmin başlangıcı olarak ise Flaherty’nin “Kuzeyli Nanook” (1922) filmini takiben, Vertov’un çalışmaları (1923) Cavalcanti’nin “Yalnızca Saatler” (1926) ve Grierson’un “Balıkçı Tekneleri” (1929) filmlerini kronolojik olarak sıralar (2000: 52-53). Bu konuyu daha iyi anlayabilmek için sinemanın doğduğu yıllara dönerek Lumière Kardeşler ve Méliés’in ürettiği filmlerin ayırımına göz atmak gerekir.

1.4 Kurmaca (İmgesel) ve Belgesel Film Ayrımı

Sinema işi ile uğraşmadan önce imgesel (kurmaca) filmin öncüsü Meliés’in kariyerine illüzyon gösterileri yapan bir tiyatrocunun başlangıcı olarak başlamış olmasına karşın belgesel filmin öncüleri olarak nitelendirilebilecek Lumière’lerin fotoğrafçılık yapıyor

olması tesadüf değildir. Ürettikleri filmlerine yaklaşımları da günlük hayatta yaptıkları işlerin paralelinde gelişmiştir.

Bu bağlamda belgesel ve belgesel olmayan filmin ne olduğu konusu geçmişte olduğu gibi günümüzde de hâlâ tartışma konusu olmuştur. Suha Arın bu tartışmaya katılarak, belgesel filmde gerçekler ve doğrular konusunda dürüst olmak koşuluyla mizansenli ya da mizansensiz çekimler yapılabileceğini belirtir. Bu noktada temel koşul olarak “veriler konusunda dürüst olmak” ilkesine bağlı kalarak belgesel sinemanın insan ve onun ürettikleriyle ilgili her konuyu kapsayabileceğini söyler. Arın, kendisinden önce yapılan sınıflandırma olan ve sinemayı imgesel ve imgesel olmayan filmler olarak ayırmayı düşüncesi benimsediğini ifade eder (Kuruoğlu, 1990).

Bu yaklaşım biçimini kendisi de Arın’ın öğrencisi ve çalışma arkadaşı olan Hakan Aytekin’in imgesel (kurmaca) ve belgesel film ayrımı noktasında düşünceleri ile detaylandırmak gerekirse, kurmaca film kavramının İngilizce “fiction” sözcüğünün karşılığı olarak kullanıldığı ancak bunun Türkçe “uydurma” kelimesinin barındırdığı olumsuzluğu çağrıştırdığının altını çizer ve “kurmaca” yerine imge kelimesinin düş-hayal anlamından türetilmiş “imgesel” sözcüğünü kullanmayı tercih eder. Sinemanın iki temel türünü ayırma noktasında filmin süresi, konulu-konusuz olması, kurgusal olup olmadığı gibi ayrımların yanlışlığına vurgu yapar. İmgesel film ile belgesel film arasında ana ayrımın “görüntülen konunun ne olduğu” noktasında yattığını ifade eder. Yani imgesel film yönetmenin kendisi tarafından oluşturulan düşsel bir gerçeklik üzerine kurulurken, belgesel filmin, dış gerçekliğin kendisi üzerine kurulduğunu söyler (2017: 16-17). Bu çalışmada da kurmaca kavramı yerine imgesel ifadesine yer verilecektir.

Bu konuda sinema kuramcısı Siegfried Kracauer daha işin en başında imgesel ve belgesel film ayrımının gerçekleşmiş olmasını sorgular. İlk filmleri “tam bir gerçekçi” olan Lumière’in karşısına “sanatsal imgelemine dizginlerinden kurtaran” Meliés’i koyar. Kracauer, Lumière’lerin fotoğrafik gerçekçiliğinin yani doğada olan hareketlerin rastgele görüntülerini kaydetmesine karşılık Meliés’in hayali, masalsi bir olay örgüsü oluşturduğunun altını çizer (2015:109-113). Terim olarak “belgesel” sözcüğünü sinemanın icadının ilk yıllarında kullanılmadığını görürüz. Sinemanın emekleme yıllarında elbette ki bugün anladığımız anlamda belgesel olarak adlandırılabilir.

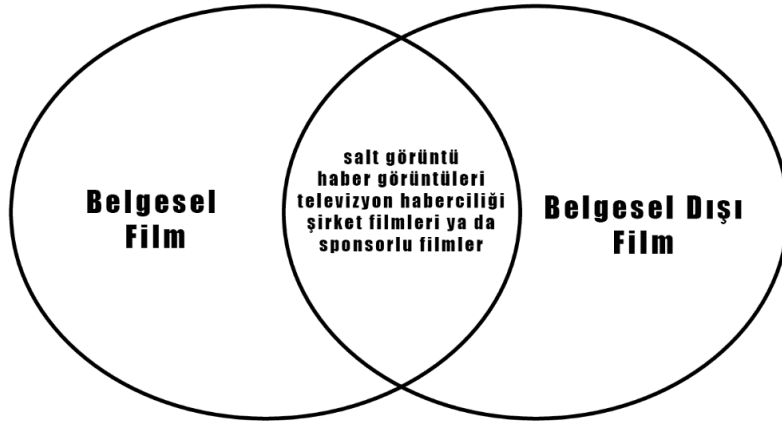
filmler üretiliyordu. Bu tanımlama seyahat filmlerinde olduğu gibi film konularına atıf yapılan kategorik bir ayırım için kullanılmıştır. Belgesel terimini ilk kez İngiliz hükümeti için çalışan John Grierson tarafından Amerikalı film yapımcısı Robert Flaherty'nin Moana (1926) filmi için kullanmış ve hâlâ esnek bir terim olan belgeseli; “*gerçekliğin sanatsal temsili*” olarak tanımlamıştır (Aufderheide, 2007: 3). Grierson New York Sun'da (8 Şubat 1926) yayımlanan yazısında Moana filmine konu olan genç ve ailesi için “belgesel değeri var” ifadesini kullanmıştır (McLane, 2012: 4). John Grierson'un 1930'lu yıllarda ortaya attığı tanım olan “gerçekliğin yaratıcı şekilde işlenmesi ve yorumlanması” ifadesinde yer alan işleme ve yorumlama kelimelerinin imgesel (kurmaca) filme geçişe verilen bir izne çağrışım yaptığını söyleyen Nichols bu tanımı biraz daha geliştirmeyi önererek belgesel filmlerin gerçek durum ve olayları konu edindiğini ve bilinen olgulara saygı göstererek, yeni doğruluğu kanıtlanmamış olgular ortaya atmadıklarını söyler Belgesel filmlerin tarihsel dünyadan doğrudan söz ettiğini ve imgesel filmler gibi bir alegori oluşturmadığını belirtir (2017: 27-28).

Belgesel teriminin ilk tanımına ait bu düşüncelerden sonra, belge-belgesel film sözcükleri arasında yaşanan farklı görüşlere de kısaca değinmek gerekirse; Kuzeyli Nanook'u belgesel filmin miladı olarak gören Rotha'nın aksine Gündeş, Lumière kardeşlerin ilk çalışmalarına işaret eder (Gündeş, 1998: 120). Benzer şekilde Küçükcan da Grierson'un belgesel film kavramına daha sonra yolculuk ve eğitici filmleri de kattığı tanıma göre, Lumière'lerin filmlerinin de belgesel olarak sayıldığını, hatta Gheorge Marinescu adlı Romen nöroloğun sinematograf aracılığıyla yapılan bilimsel çalışma olarak adlandırdığı çekimlerin de belgesel olarak nitelendirilebileceğini ifade eder (Küçükcan, 2013: 64-65). Elbette ki bu farklı düşüncelere yer verirken birinin diğerine doğruluğunu ya da yanlışlığını ortaya çıkarmak gibi bir amaç güdülmemektedir. Bakış açılarına göre belgesel sinemanın başlangıcına dair bu düşüncelere bakıldığında, bu farklılığı doğuran ana sebebinin belge-belgesel kavramlarının nasıl algılandığından kaynaklı olduğu söylenebilir.

Belge-belgesel kavramlarının farklılığı noktasında; Belgesel filmlerde belgeyi-belgeleri kullanarak belgesel filmin oluşturulabileceğini söyleyen Arın, belgesel filmde akışı yönlendirenin yönetmen olduğunu ancak belge filmde olayın yönetmeni yönlendirdiğini vurgular (Kuruoğlu, 1990).

Bu bağlamda, teorik olarak her fotoğraf aynı zamanda bir belgedir. Doğal olarak birbiri ardına gösterilen fotoğrafların devinim yanılmasıyla oluşan her film bir belge özelliği barındırır. İzlediğimiz sıradan bir Yeşilçam filminde bile sokaklarda gezinen bir kamera dönemin toplu ulaşım araçları, trafiği, kıyafet tercihi ya da saç kesimi gibi birçok konu hakkında bir belge niteliği taşır. Bu noktada Aytekin, Erdoğan Tokatlı'nın 1965 yılında yaptığı Son Kuşlar filminde oyuncu Ediz Hun ve Selma Güneri'nin yolculuk yaptığı vapur sahnesine dikkat çeker. 1965 yılında vizyona giren filmin doğal dekorunda tesadüfen bir televizyon firmasına ait reklam tabelası görüntülenmiştir. Bu televizyon firmasının menşei, 1968 de ilk yayını yapan TRT'ye teknik destek veren ülke ile aynı ülke yani Almanya olmasını düşündürücüdür (2017: 119-120). İmgesel bir filmdeki sahnede tesadüfen çerçeve içinde kalan bu reklam, günümüzde üzerinde tartışılacak bir belge niteliği taşır.

Belgesel ve belge ayrımı tartışmalarına farklı örnekler vermek mümkündür. Sinema sanatının bir kolu olan belgesel sinema da bir sanat eseri olduğuna göre, mekanik, kimyasal ya da elektronik yollarla oluşturulan her görüntüyü sanat eseri olarak niteleyen Jack C. Ellis film sistemini ilk olarak ortaya çıkaranın Louis Lumière olduğunu ilk filmlerinin ise sanat eserinden ziyade günlük anların belgeleri ve ticari bir tanıtım faaliyeti olduğunu söyler (Altunay, 2004:106-107). Belgesellerin belge olmadığını dile getiren Nichols'a göre, belgesel filmlerde belge ve olguları kullanan film yapımcısı bu malzemeyi kendi bakış açısına göre yorumlar ve bunu genellikle anlamlı ve etkileyici bir şekilde yapar. Nichols belgesel filmlerin diğer filmlerle olan ilişkisini aşağıdaki şekilde açıklar:



Şekil 1-2 Belgesel filmlerin belgesel dışı filmlerle ilişkisi

Şemada belirtilen kesişme noktasında çözümlemeyi yapacak eleştirmenin amaçlarına göre belgesel ya da belgesel dışı olarak sınıflandırılabilir filmler yer alır (2017:164-165).

1.5 Belgesel Sinemanın Alt Türleri

Özgüven, belgeseli sınıflandırmanın ya da alt türlerine ayırmanın bir bilgi olamayacağını bunun olsa olsa bir enformasyon olabileceğini belirtir. Ayrıca bu tür ayırım yapmanın beyni boş yere meşgul etmeye ve sonuçsuz tartışmalara neden olacağını da altını çizen Özgüven önemli olanın belgeselin iyi ya da kötülüğü olduğunu ve hangi alt türe göre değerlendirilirse değerlendirilsin bütün belgesellerin aslında propaganda filmi olduğunu söyler (Özgüven, 2011: 27-29). Nichols ise belgesel film için yapılacak genel sınıflandırmaların bir başlangıç noktası olarak kabul edilebileceğini ancak farklı amaçlar için yeniden düzenlemenin mümkün olduğu söyler. Farklı türdeki belgesel filmleri ayırt edebilmek için sınıflandırma yapmayı faydalı bulan Nichols bu ayırmayı yapmak için iki ana yol önerir:

- 1 *“Önceden var olan belgesel dışı modeller: Halen değişmeye devam eden belgesel filmin anı, yaşam öyküsü, deneme gibi çok uzun ve çok yönlü bir belgesel dışı söylem geleneğinin parçasıdır.*
- 2 *Ayırt edici, sinematik biçimler: Sinemanın icadıyla birlikte ortaya çıkan açıklayıcı ya da gözlemci gibi biçimleri belgesel filmlerin de benimseyerek sinemaya özgü bu teknikler aracılığıyla sesler ve imgelerin ayırt edici bir şekilde düzenlenir”* (Nichols, 2017: 167).

Bugün bu farklı görüşlerden hareketle, belgesel filmi biçim-içerik açısından, tarihsel açıdan ve aşağıda açıklanan Rotha tarafından yapılan ve genel kabul görmüş sınıflandırmaya göre farklı türlerine ayrılır.

Barsam'ın “kurgusal olmayan” olarak nitelediği, gezi filmleri, eğitici-öğretici sınıf filmleri ve haber filmleri olarak sınıflandırdığı (1973: 10) belgesel film türlerini Özön; bilimsel film, öğretici film, haber filmi, gezi-görüşüm filmi, belgesel film-yarı belgesel film, derleme film, siyasi film ve sanat üzerine film olarak kategorilere ayırır. (Özön, 1984:125-130). Nichols ise, betimleyici, katılımcı, gözlemci, özdeşimsel ve edimsel olmak üzere belgesel filmleri altı alt türe ayırır. Bordwell ve Thompson da

farklı bir sınıflandırmaya giderek derleme film, röportaj-konuşan kafalar, sözün bittiği yer belgeselleri, dolaysız sinema türü belgesel ve doğa belgeselleri başlıkları altında inceler (2011:351). Cereci belgesel sinemayı yapım biçimleri ve içeriklerine göre iki türe ayırır (Cereci, 997: 27). Gündeş ise biçim-içerik açısından ve tarihsel gelişim açısından belgesel filmleri iki ana türe ayırarak detaylandırır: Bunlardan ilki biçim ve içerik açısından olanıdır ki bunlar; haber belgeseli, gezi belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarih belgeseli, propaganda belgeseli ve derleme belgeseldir. İkincisi ise tarihsel gelişim açısından olup; keşif yöntemli belgeseller, sinema-göz, ingiliz belge okulu ve grierson'un belgesel film yaklaşımı, kent gerçekçiliği, propaganda amaçlı filmler, yeni gerçekçi akımı, çağdaş akımlar, televizyon belgesel filmleri olarak belirtilmektedir (Gündeş, 1998).

Belgesel sinema kavramının dahi sınırlarını çizip net bir tanım yapılması mümkün değilken böylesine esnek bir kavramı alt türlerine ayırma noktasında da farklı görüş ve yöntemlerin olması kaçınılmazdır. Başlı başına bir inceleme konusu olacak belgesel sinema alt türlerini inceleyen Tağ, çalışmasında yukarıda yer verilen yazarlara ek olarak Wolf Rilla, John Izod-Richard Kilborn ve Eric Barnouw gibi kuramcılarının fikirlerine de değinir (Tağ:2003).

Tüm bu ayrımların yanında belgesel film türleri, zaman içinde değişebilmektedir. Günümüzde tematik olarak sadece belgesel nitelikli yayın yapan National, Discovery ve BBC gibi kanalların pazarlama stratejileri gereği türlere göre ayrıştırdığı televizyon kanallarına abone olan sıradan bir izleyici sadece kanal isimlerine bakarak ne tür bir belgesel film izleyeceğini tahmin edebilir. Örneğin, Wild, Science, History gibi kanalları kumandasıyla gezinen izleyici, bu kanallarda vahşi yaşam, bilimsel ya da tarihi içerikli yapımlara yer verildiğini anlayabilir. “Film yapımcısı için film öncelikle bir maldır ve satılması gerekir” diyen Özden, filmin müşterisi olan izleyici yıllar içinde oluşmuş uylaşımlar sonucu ne tür film izlemek istediğini bir zemine oturtmuştur. Yapımcılar bu yüzden seyircinin talep ettiği filmlere benzer türden yapımlar üretmeye çalışır (2004:216).

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere gelişen teknoloji ve tüketim alışkanlıklarına göre “belgesel” olarak adlandırılan yapımlar farklı türlerde karşımıza çıktığı görülmektedir. Belgesel sinema türlerinde yaşanan bu değişim sürecinde

ekonomik ve politik kuvvetlerin de etkisiyle eski kuramları yeni şekilleri ile görmek mümkündür. Doğasında umut kadar dezenformasyonları da içeren belgesel sinemanın gelişiminin köklerini incelemek, belgesel filmin geleceği hakkında yeni fikirler verebilecektir (Rotha, 2000:9). Bu düşünceden yola çıkarak Rotha tarafından ortaya konulan literatürde genel kabul görmüş doğalcı (romantik) gelenek, gerçekçi gelenek, haber gerçel geleneği, propaganda geleneği (2000: 52-68) olmak üzere dört ana belgesel türünü yakından incelemek faydalı olacaktır:

1.5.1 Doğalcı (Romantik) Gelenek

Yaşadığımız doğal çevrenin sinemada kullanımı neredeyse sinema tarihi kadar eskidir. Sinemanın henüz tiyatral olduğu bir dönemde imgesel filmlerde kullanılan çevre, doğal bir dekor, çekici bir unsur veya oyuncunun tutumlarını etkilemek için yardımcı roller üstlenmiştir. Bu filmlerde çevre, oyuncuları destekleyici ikincil bir öğe olarak kullanılmıştır (Rotha, 2000:52-53).

Sinemanın erken dönemlerinde ana teması doğal çevre olan gezi ve haber içerikli filmler de çekilmiştir. Bu filmlerin dramatik yapıdan uzak, sanatsal niteliği olmayan belge niteliğinde çalışmalar olduğunu belge ve belgesel film kavramları üzerine düşünceleri aktarılırken dile getirilmiştir. Belgesel filmin başlangıcı olan Flaherty'nin çalışmaları aynı zamanda doğalcı geleneğin de öncüsü olmuştur. Doğalcı filmlerin omurgasını modern dünyadan uzak insan ya da insan gruplarının doğaya karşı verdiği yaşam mücadelesi ve bu mücadelenin pastoral bir şekilde görüntülenmesi oluşturur. Konusu gerçek kişilerden oluşan belgesellerin hikâyesini daha çekici hale getirmek için dramatize etme, yeniden canlandırma gibi yöntemlerden kaçınılmaz.

Doğalcı gelenek filmlerinin ilk örneklerini vermesi ile antropoloji alanında yapılan çalışmaların eş zamanlı olması da altının çizilmesi gereken bir diğer unsurdur. Sosyal bilimler alanında antropoloji üzerine yapılan çalışmalar ile Robert Flaherty'nin yaptığı filmler kabaca paralellik gösterdiği söylenebilir. Sir James Frazer'in kültürlerin evrimine ilişkin araştırması The Golden Bough adıyla 1890 yılında ilk baskısının ardından 1911-1915 yılları arasında 12 cilt halinde çıktığı yıllarda yani 1913'de Flaherty Eskimoları filme almaya başladığı zamana denk düşmektedir. Almanya doğumlu Amerikalı antropolog ve etnolog Boas, James Frazer'in başlattığı çalışmaları sürdürür. Franz Boas'a göre antropolojinin öncelikli görevi olarak nesli tükenmekte

olan kültürleri saha çalışması yoluyla kapsamlı verilerle kaydetme gerekliliğidir. Boas'ın çalışmasını izleyen Malinowski'nin Batı Pasifik'teki Argonatlar hakkında yaptığı çalışmanın yayınlandığı yıl ile Flaherty'nin, belgesel filmlerin miladı sayılan Kuzeyli Nanook'un dağıtımına girdiği yıl aynı olup 1922'dir. Benzer şekilde Samoalılarla ilgili Moana filmini 1926 yılında tamamlayan Flaherty'den kısa bir süre sonra Margeret Mead tarafından yapılan "Somoa'ya Çağın Gelişi" adlı çalışmanın yayınlanmış olması antropoloji ile paralellik gösterir. Rotha'ya göre her ne kadar Flaherty'nin antropolog olarak eğitimi olmasa da kendinden önceki film yapımcılarına göre filme aldığı insanlarla daha yakından yaşamış ve onları filme almadan yıllar önce gözlemler yapmış biridir. Antropolojik filmler anlamında Cambridge Üniversitesi desteğiyle çekilen 1898 yapımı "Torres Boğazı Seferi" bilinen en erken akademik çalışmadır. Film Avustralya'da küçük bir ada grubunda Alfred Haddan tarafından çekilmiş dört dakikalık çekimlerden oluşmaktadır (McLane, 2012: 7-8).

Rotha, Flaherty'nin başını çektiği doğalcı geleneğin yönetmenlerine dört balıkçı arasında geçen tartışmayı psikolojik bir açıdan aktaran "Bitmiş Toprak 2" adlı filmin yönetmeni Fransız Epstein'i de ekler ve Çekoslovak yapımı "Storm Over The Tetras" gibi filmlerinin bu geleneğe önemli katkılar sağladığını vurgular (2000:60).

1.5.2 Gerçekçi Gelenek

Gerçekçi sıfatının şaşırtıcı biçimde yanlış kullanıldığının altını çizen McLane, Rotha tarafından gerçekçi (realist) olarak ifade edilen filmlerin günümüzde avangart ya da deneysel olarak adlandırıldığını söyler (2012: 9).

Rotha, avangart film üreticileri tarafından çekilmiş kamera hileleri olmadan, doğada var olanı aktaran çok sayıda kısa filmi gerçekçi filmler olarak niteler. Sanat için sanat anlayışı ile üretilmiş filmlere karşıt olan bu filmlerde genel olarak zengin-fakir karşıtlıkları ve modern kent yaşamından görüntüler yer alır (Rotha, 2000:60). Bu tarz kent yaşamının bir gününü konu alan ve Brezilyalı yönetmen Alberto Cavalcanti'nin "Yalnızca Saatler" filmi örnek gösterilebilir. Film, kurgusu ve yakın çevremizde yaşanan gerçekliğin dramatik bir şekilde anlatımıyla dikkat çeker. Flaherty filmlerindeki vahşi doğa ile mücadele eden insanların aksine bu filmde ilk kez modern -- kent sokaklarında yaşayan insanlar vardır (Adalı, 1986:23).

1.5.3 Haber Gerçel Geleneği

Günümüzde televizyon kanallarının haber bültenlerinde yayınlanan filmlerin atası niteliğindeki haber gerçel filmlerinin miladı 20. yüzyıl başlarına dayanır. Çekimleri Lumière'le başlayan ve Fransız Fotoğraf Topluluğu'nun sürdürdüğü gezi filmleri, zamanla haber değeri taşıyan olaylara yönelir. Bu filmlerin içeriği: II. Nicholas'ın taç giyme töreni (1896), Kraliçe Victoria'nın cenaze töreni (1901) gibi devlet yöneticilerine ait önemli olayları belgeleyen filmler yanında İspanyol-Amerikan savaşı Rus-Japon savaşı gibi gerçek görüntülerden ziyade yeniden canlandırılmış görüntülerden oluşur. Popüler basının haberi dramatize ederek bilgi dağıtımını yanında kayıt dışı eğitici bir işlev gördüğüne değinen Mclane, haber gerçel filmlerin (newsreel) sinemalarda düzenli olarak 1910'da Charles Pathé tarafından hazırlanan ve Pathé-Journal olarak bilinen haftalık aralıklarla gösterildiğini söyler. Aynı zamanda sinema için çekilmiş hareketli görüntüler arasından seçilen fotoğrafik kareler gazetelerde de kullanılmıştır. Mclane, haber gerçel film geleneğinin I. Dünya Savaşı öncesi askeri uygulamalar sayesinde hızlı büyümüş olmasına dikkat çeker (2012: 8-11).

Musser, haber gerçel filmlerin dağıtımındaki ticari engelin Pathé'nin yöntemiyle çözüldüğünü, orta sınıf izleyiciye hitap eden belgesel türdeki bu yapımların önemli ideolojik işlevler gerçekleştirdiğini söyler. Fransa, Almanya ve İngiltere'nin ardından 1911 yılında Amerika'da dağıtılmaya başlayan filmler sanayileşmiş ülkelerin sömürge gündemi ve propagandasına hizmet eder. Musser bu filmleri: Eleştirel bakıştan yoksun, zengin faaliyetleri, askeri güçlerin geçit töreni, moda yarışmaları gibi I. Dünya Savaşı arifesinde dünya sahnesinin rahatlatıcı bir tasviri şeklinde niteler (1996:89).

Haber gerçel filmleri gündelik yaşama yönelik basit betimleyici içerikteki filmler olmasına karşın belgesel filmler güncellik ve gerçekliğin özel amaçlar için dramatikleştirilmesidir. Bu yüzden belgesel filmlerle haber gerçel filmlerin çok az ortak özelliği bulunur. Bu filmler yorum ve yaratıcı tarzdan uzak, konu edindiği olayın kendi içindeki dramatik yapıdan faydalanılarak çekilmiş betimleyici filmlerdir. Rotha bu filmlerin en çok bilineni olarak Dziga Vertov ve S.S.C.B.'deki arkadaşlarının Sine-Göz kuramı çerçevesindeki çalışmalarından oluştuğunu söyler (2000: 63-65).

1.5.4 Propaganda Geleneği

Siyasal olayları anlatan, ama bunu yaparken sanatsal kaygılardan uzakta belli bir siyasal amacın gerçekleşmesi için yapılan filmler vardır. Sinemacılar kendi görüş, düşünüş ve yaşam tarzlarını aktarmak ve empoze etmek isterken sinemayı kullanırlar. Buna propaganda sineması demek mümkündür (Odabaşı, 2003:36).

Sinemanın ilk yıllarından itibaren dünya üzerindeki iktidarlar propaganda yapmak amacıyla belgesel sinemanın önemli bir destekçisi olmuştur. Propaganda belgeselleri, filmi yapan yönetmenin doğrudan inancını yansıtmaktan çok bu filmleri destekleyen iktidar-kuruluşun inançlarını yansıtır. Tarih boyunca belgeseller gerçeklik ve gerçek hayatlara olan iddiaları nedeniyle iktidarlar için her dönem değerli olmuşlardır. Özellikle dünya savaşları döneminde iktidarlar belgesel filmleri kendi birliklerini motive etmek, sivil halkı harekete geçirmek ve diğer ülkelere güç gösterisi sunmak gibi amaçlarla kullanmıştır (Aufderheide, 2007: 65). Propaganda filmlerini Rotha, Sovyetler Birliği, İngiltere ve Almanya-İtalya başlıkları altında özetler. (2000:68-77)

1.5.4.1 Sovyetler Birliği

Propaganda kelimesi XV. Papa Gregory (1622) tarafından oluşturulan bir Kardinal komitesine verilen “Congregatio de propaganda fide” isimden gelmektedir. “Propaganda yapmak için kurulan cemaat” olarak dilimize çevrilebilecek bu komitenin günümüzde de geçerli görevlerinden bir tanesi Hristiyan olmayan ülkelerde kilise kurulmasıdır. Filozof ve sosyalist Karl Marx’ın da kullandığı bu terim sinemada hükümetlerin özellikle 1917’de devrim sonrası kurulan Bolşevik Hükümeti’nin önemli bir politikası haline gelmiştir. Komünist hükümetin Eğitim Bakanlığı’nın altında kurulan film bölümünün başkanlığına Lenin’in karısı Nadezhna Krupskaya’nın getirilmesi ve Lenin’in “Bütün sanat dalları içinde, sinema bizim için en önemlisidir” sözleri sinemaya verilen önemin bir göstergesidir (McLane, 2012: 8-41).

Sovyetler’de üretilen filmler birliğin gücünü ortaya koyma ideolojisi açısından Amerika ve Avrupa’daki belgesellerden farklıdır. Devlet, toplumun devrim sonrası inanışlara uyumlu olmasını amaçlar. Tekniğin elverdiği ölçüde sanatçı sinemayı bu amaçla kullanır. Öyle ki gerçekler olduğu gibi değil, sinematografik imkanlar

kullanılarak yönetmenin amacı doğrultusunda yeniden anlamlandırılır. Böylece bilinene yeni anlamlar katan belgesel yaklaşıma yeni bir biçim kazandırılır (Rotha, 2000: 68-70).

Sovyetlerde üretilen filmlerin diğer ülkelerden bir diğer farkı da üretimin senaryo, çekim, düzenleme, gösterim gibi tüm yapım süreçlerinin tek bir merkezden kontrol edilmesidir. Ayrıca halkının okuma yazma oranı daha düşük S.S.C.B. ilk yıllarında sessiz olan sinemanın geniş kitleler tarafından anlaşılabilir olması için yapılan deneysel çalışmalar sinema dilinin gelişimine önemli katkılar sağlanmıştır.

Sovyet Propaganda filmleri arasında, Vertov'un üzerinde çalıştığı ağıt ya da ajitasyon trenleri ile yapılan filmlerin demiryolu aracılığıyla ülkenin uzak bölgelerindeki halka ulaştırılma projesi dikkat çeker. Ayrıca Turin'in, Türkistan ve Sibiryaya arasında bir demiryolu yapılmasının gerekliliği anlattığı Turksib adlı belgesel film, sadece S.S.C.B'de değil filmin izlendiği yabancı ülkelerde de demiryolunun gerekliliği konusunda izleyenleri etkilemesi açısından önemlidir.

1.5.4.2 İngiltere

Flaherty ve Sovyet yönetmenler tarafından yapılan film örneklerinin yanı sıra sinemaya ses öğesinin de katılması İngiltere'de yeni bir belgesel akımının doğmasını tetikler. İngiltere'de yapılan propaganda amaçlı belgesellerin temeli, John Grierson ve onun çevresinde toplanmış yönetmenlerin oluşturduğu İngiliz Belgesel Okulu'nun 1929-1937 yılları arasında yaptığı çalışmalara dayanır (Adalı, 1986:38-40).

İngiliz İmparatorluğu'nun zayıflayan askeri ve siyasi bağlarını güçlendirmek, imparatorluk ürünlerinin pazarlanmasını teşvik etmek amacıyla 1926 yılında EMB (Empire Marketing Board) kurulur. EMB genel sekreteri Stephen Tallents, Grierson'u EMB sinema bölümünün başına getirir. Grierson devlet desteğiyle EMB adına "Balıkçı Tekneleri" filmini çeker (McLane, 2012: 8-41).

Grierson'un yönetmen olarak görev yaptığı tek film olan "Balıkçı Tekneleri" ile başlayan bu süreçte üretilen filmlerde sanatsal kaygıdan ziyade toplumsal yarar amaçlanır. İngiliz Belge Okulu, başlangıçta İmparatorluk Pazarlama Birimi çatısı altında finansmanı sağlanırken sonrasında Genel Posta İdaresi ve bağımsız kurumlar aracılığıyla varlığını sürdürmeye devam eder. Zor şartlar altında çalışan İngiliz Belge

Okulu yönetmenleri ilk kez Sovyetler Birliği dışında belgesel film üretme anlamında önemli başarılar sağlayan bir grup olmuştur (Rotha, 2000: 75).

1.5.4.3 Almanya

I. Dünya Savaşı sonrası Danimarka film şirketi Nardisk Almanya tarafından satın alınarak 1918'de UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) kurulur. Ayrıca Almanya'da bulunan küçük film şirketleri UFA çatısı altında toplanarak propaganda amaçlı sinema çalışmaları başlatılır. Modern stüdyolar kurularak, yabancı ülkelerden yıldız oyuncu, yönetmen ve teknik personel getirilir (Betton, 1990:12). 1933 yılında Nazilerin iktidara gelmesi ve 1937 yılında hükümetin şirketi satın alması üretilen film içeriğini çok daha katı bir hale getirir. Bu süreçte birçok Alman yönetmen yurt dışına göç etmek zorunda kalır. Bu baskı ortamında üretilen filmler, şirketin uluslararası alanda pazar kaybetmesine neden olur.

Rotha, Alman ve İtalyan filmlerinin Sovyetler Birliğinde olduğu gibi politik ve toplumsal uçlu propaganda yapımları olduğunu söyler. Alman filmlerinin tamamı propaganda bakanı Gobbels kontrolünde İtalya'da ise Mussolini direktifleri doğrultusunda tamamlanır (Rotha, 2000:76-77). Almanya'da öne çıkan yapımların başında asıl adı Triumph des Willens olan dilimize Azmin Zaferi ya da İradenin Zaferi adıyla çevrilen film gelir. Almanya Nazi Partisi tarafından 1934 yılında Nuremberg şehrinde yaptığı geçit töreni, filmde gösterişli bir şekilde aktarılır.

İradenin Zaferi filminin yönetmeni Leni Riefenstahl filminde kullandığı açılarla dikkat çekmiştir. 40 kameraman ve toplam 140 kişinin çalıştığı filmde halk yığınlarını üst açılardan Hitler'i ise alt açıdan (Şekil 2.2) görüntülemiştir. Bir propaganda filmi olan belgesel filmin Alman halkı üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur. Öyle ki birçok Alman Hitler'i bir kurtarıcı "tanrı" olarak görmeye başlamıştır (Ritchie, 2005:29). Filmin ayrıca 1935 Uluslararası Venedik Film Festivali'nde altın madalya, 1937 Paris Film Festivali'nde büyük ödülü kazanmıştır.

Leni Riefenstahl'ın yönettiği "İradenin Zaferi" filmi bazı eleştirmenlerce günümüze kadar yapılmış en iyi belgesel olarak savunurken birçok eleştirmen bunun bir film olarak bile değerlendirilemeyeceği görüşündedir. Yönetmeliğinin yanında senarist, fotoğrafçı, aktris, dansçı ve sporcu olan Riefenstahl, 2003 yılında 101 yaşında hayata gözlerini kapamıştır. Irkçılık ve Nazi propagandası yapmakla suçlamalarına maruz

kalan yönetmen “yaptıklarından gurur duyduğunu ve bir gün anlaşılacağını” (Ntv:2002) dile getirmiştir.

1.6 Belgesel Sinemanın Öncüleri

1.6.1 Robert J. Flaherty

Doğalcı geleneğin öncüsü Robert Flaherty, İrlandalı bir baba ve Alman bir annenin göçmen olarak geldiği Amerika’da 1884 yılında dünyaya gelir. Maden mühendisi babasının işi sebebiyle çocukluğu Kanada’nın farklı bölgelerine yapılan keşiflerle geçer. Bu yolculuklarda modern yaşamdan uzak insan topluluklarını görme şansı elde eder. Sorunlu bir eğitim hayatının sonunda farklı maden ve demiryolu şirketlerinde çalışır. Flaherty’nin hayatının dönüm noktası da bu şirketlerden birinin sahibi Sir William Mackenzie ile tanışması ile olur. 1913 yılında maden araştırma gezilerinin birine çıkmadan önce Mackenzie’nin “Neden şu yeni çıkan ve hareketli görüntü kamerası denen şeyden almıyorsun” sorusu üzerine Flaherty’nin film çekme serüveni başlar (Ulutak, 2003: 3-5).

İlk çekimlerine 1913 yılında Baffin Adası’nda başlasa da 1916 yılına gelinceye kadar ciddi bir film yapmayan Flaherty, gezileri boyunca Eskimo halkının yaşantısı, alışkanlıklarını yansıtan sahnelerin yanı sıra ziyaret edilen yerlere ait görselleri kayıt altına alır. Flaherty 1916’da uzun süren gezisini tamamlayıp Toronto’dan Newyork’a dönmek üzere toparlanırken kendi ifadesiyle “acemiliğin verdiği dikkatsizlikle” filmlerin bulunduğu odada sigarasını düşürür. Oldukça yanıcı nitrattan üretilen ham filmler tutuşur. Yangında yok olan yaklaşık 21 bin metre (17,5 saat) ham filmin kurgulanmış bir kopyasını çoğaltmak o zamanın teknik imkanlarıyla mümkün olamaz (Armes, 2003 66-67) ama yine de Flaherty filmini Amerikan Coğrafya Derneği’nde gösterir. Bu filmi başarısız bulan Flaherty izleyenlerin can sıkıntısından uyumuş olabileceğini, kendisinin bile filmi izlerken sıkıldığını açık yüreklilikle ifade eder. Ona göre ortaya herhangi bir çizgisi ve sürekliliği olmayan farklı yerlerden rastgele çekilmiş görüntülerin olduğu bir film çıkmıştır (Manvell, 1968:404).

Talihsiz bir yangın ve başarısız bir film sonrası Flaherty mücadelesinden vazgeçmez. Daha önceki gezilerinin sponsoru Mackenzie’nin de desteğini kaybeder. Bu noktada en büyük destekçisi eşi Frances olur. Flaherty ve karısı filmin niçin başarısız

olduğunu sorguladıktan sonra yeni filmin nasıl olması gerektiği konusunda fikirlerinin oluşumunu şu şekilde özetler: “*Neden örnek bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almalıyım diye sorduk birbirimize. Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilirdi? İşte dünyadaki herhangi bir insandan daha az kaynağa sahip biri!*” (Manvell, 1968:404).

Yeni filmin nasıl olması gerektiğine karar verdikten sonra asıl sorun bu filmin maliyetini karşılayacak bir destekçi bulmaktır. Bu süreç 4 yıl sürer. Flaherty bu sürede kendi bütçesini biriktirebilmek amacıyla farklı dergilerde yazarlık yapar. Uzun uğraşlar sonunda Flaherty, Fransız kürk şirketi Révillon’un yöneticilerini sponsorluk için ikna etmeyi başarır. Bu destek aynı zamanda kurumsal tanıtım açısından belgesel filmin kullanıldığı ilk örneklerdendir çünkü firma bu desteği belgesel filmin başında şirketin isminin görünmesi şartıyla vermiştir (McLane, 2012: 24).

Filmine bütçe bulan Flaherty ham film, jenaratör, banyo makinesi ve gösterim yapabileceği projeksiyon gibi ekipmanların yanında tripot ve aksesuarları ile toplamda 100 kilo ağırlığı bulan Akeley marka kameradan iki adet alır. Flaherty’nin bu kameraları tercih etmesinin sebebi soğuğa daha dayanıklı olması ve tripotunun yatay ve dikey çevrinme hareketi yapabilmesidir (Ulutak, 2003: 8-9).

Hudson Körfezinde Nanook isimli bir Eskimo ve ailesinin hayatını konu olan Kuzeyli Nanook filminin çekimleri yaklaşık iki yıl sürdükten sonra bu filmi Flaherty o zamanın deyimiyle “gerçekten alınan film” olarak tanımlar. Sinema bu filmle yeni bir boyut kazanarak insanın doğa ile mücadelesini farklı duygularla izleme deneyimi sunar (Scognamillo, 1967:53).

Flaherty, Nanook filmi tamamlandıktan sonra dağıtımçı firma bulamaz ama bu sorunu nasıl çözdüğünü Armes şu şekilde aktarır: “...Flaherty bunu dağıtacak kişiyi bulmakta büyük zorluk yaşadı, çünkü bu film ondan daha önce yapılmış filmlerden oldukça farklıydı. Sonunda, filmin en iyi yerlerinde alkış tutan arkadaşlarının oluşturduğu izleyici kitlesine bir deneme gösterimi hazırlayarak, filmi Pathe’ye sattı. Çevirdiği bu dalavereye rağmen, film özellikle Avrupa’da başarısını kanıtladı ve Flaherty bundan sonra artık bir maden arayıcısı değil; bir yönetmendi.” (Armes, 2003:68).

Flaherty bundan sonraki tüm filmlerinde de benzer şekilde sponsor bulma ve bulunduğu sponsorla belgesel sinemaya yaklaşımı açısından görüş ayrılıkları yaşar. Sonraki filmlerine kısaca değinmeden önce Kuzeyli Nanook filmi üzerine yapılan tartışmalara göz atmak onun belgesel sinemaya yaklaşımını anlamamıza ışık tutacaktır.

Saunders “günümüzdeki belgesel sinemacılık söyleminde kendisini hissettiren kimi etik ve ahlaki “hayaletin” işaret ettiği sorunlar yirmi birinci yüzyıl ve sonrasında belgesel eğitimi alan öğrencilerinin kafasını kurcalaması gerektiğini söyler. Nanook of North, yazımsal zenginliği sayesinde sahip olduğu kullanışlılık, formel mirası ve akademisyenler nezdinde batı belgeselciliğinin mihenk taşı, güzel ama oldukça kusurlu bir yapım olma statüsüyle kendisinden sonra gelen bütün “gerçekliğin yaratıcı yorumlarını” kusurlarıyla da olsa barındıran bir çekirdek teşkil eder” (2010: 98). Flaherty’i “şovmen ve toplayıcı etnoğraf” olarak niteleyen Saunders, onun gerçekleri çarpıttığını vurgular. Örneğin asıl ismi Allakariallak olmasına rağmen bu isim yerine Nanook ismi kullanılır. Benzer şekilde Nanook’un eşlerinden birinin de ismi filmde Alice Nuvalinga yerine Nyla olarak değiştirilmiştir (2010: 102).

Flaherty, Nanook ve ailesine Eskimo’ların geçmişte giydikleri kıyafetleri giydirir, film çekiminde yardım ettikleri ve başka iş yapamadığı için ailenin yaşamsal ihtiyaçlarını finanse eder, iç çekim mekanlarının mümkün olacağı özel ve gerçeğinden büyük bir iglo (eskimo evi) yaptırır (Armes, 2003:67). Eskimo ailesine normalde yapmadığı şeyleri yapmalarını ister, normalde ateşli silah kullanmalarına rağmen onları daha ilkel göstermek için mızrakla avlandırır. Filmde gramofon plağının ne olduğunu anlamamış gibi rol yapan ve plağı ısırırken gösterilen Nanook aslında teknolojik aletlere o kadar ilgilidir ki, çekimlerde Flaherty kamerasını söküp takarken ona yardımcı olmuştur. Nanook tüm bu teknik desteğin yanında film senaryosuna katkı sağlayacak pek çok fikir verir (Aufderheide, 2007: 2). Flaherty, Nanook’u modern Batı’nın bilgi ve yolların uzağında “ilkel” halkın hayatı olarak resmederek bir çeşit soylu-vahşi karşıtlığı kurar (Beattie, 2004:49). Kuzeyli Nanook filminde yapılan manüplasyonlara örnekler çoğaltılabilir. Örneğin bu filmde Flaherty’nin gayri meşru çocuklarının da olduğu yönünde iddialar (Tomaselli, 2007:209) düşündürücüdür.

Flaherty, Nanook filminden sonra 24 Dolarlık Ada (The 24 Dollars Island), Çömlekçi-Bir Çömlekçinin Hikayesi (The Potter Maker-Story of a Potter) ve Moana

filmlerini çeker. Grierson belgesel terimini ilk kez Moana filmi için kullanır. Moana'nın ardından Murnau ile birlikte Tabu filmi ve Van Dyke ile birlikte Güney Denizlilerin Ak Gölgeleleri (White Shadows of The South Seas) filmlerini Amerika'da tamamlar. Daha sonra Londra'ya giderek John Grierson ve İngiliz Hükümeti için Endüstri Ülkesi İngiltere (Industrial Britain-1931) filmi çeker. Gaumont British için çektiği Aranlı Adam (Man of Aran) (1934) büyük bir ticari başarı kazanır. Ertesi yıl Hindistan'da Zoltan Korda ile çektiği Fil Çocuk (Elephant Boy) sonrası uzun süre işsizlik ve hayal kırıklığı yaşar. 1939'da A.B.D. tarım bakanlığı için Toprak (The Land) filminden sonra uzun bir aradan sonra istediği koşullarda yaptığı son filmi Louisiana Hikayesi (Louisiana Story-1948) filmi çeker.

“Louisiana Story'den sonra eski “Usta” sinema dünyasından kaybolur ve köşesine çekilir, sanatı ile, yapıtları ile sinema tarihine giren Flaherty 23 Temmuz 1951 tarihinde sessiz sedasız bir şekilde dünyaya veda eder. Sinemaya “*gerçek büyük filmler ilerde gelecek. Büyük şirketlerin değil, amatörlerin, tutkulu, ticari gayeleri olmayan kişilerin yapıtları olacak bunlar ve bu filmler sanat ve gerçekle yapılacak*” diyen dünyayı yeniden keşfe çıkmış bir ustasını” kaybeder (Scognamillo, 1967:56).

Hakkında yapılan tüm olumsuz eleştirilere rağmen Flaherty, sinemaya Hollywood tipi imgesel filmlere alternatif bir biçim keşfetmekle kalmayıp Nanook ile birlikte bu türü tüm dünyada izleyiciyle buluşturmayı başaran kâşif ruhunu sinemaya yansıtmış bir yönetmendir (Armes, 2003:70). Her sanatçının yapması gerekeni yaptığı için Flaherty'nin katı bir şekilde eleştirilere maruz kaldığını belirten Rotha, yeteneklerinin sınırları içinde çalıştığını ve son filmde de ortaya koyduğu gibi bu yeteneklerin ona iftira atanlarınkinden daha geniş olduğunu söyler. Flaherty'nin filmlerinin güncelliğini kaybetmediğini ve çağdaşlarından çok daha uzun bir süre ayakta kalacağını vurgular (Rotha ve Griffith, 2001:196-197).

1.6.2 Dziga Vertov

Asıl adı Denis Arkadyevich Kaufman olan Vertov, Yahudi bir ailenin çocuğu olarak 1918'e kadar Rusya İmparatorluğu'nda günümüzde ise Polonya sınırları içinde kalan Bialystok şehrinde dünyaya gelir. Anti-Semitizm hareketlerinden dolayı Dziga Vertov (enerjisi bitmeyen-hiç durmadan dönen topaç) takma ismini kullanan Kaufman, müziğin yanı sıra görsel ve işitsel algı üzerine eğitim alır. Vertov'un sinema serüveni

henüz 22 yaşındayken 1918 yılında Moskova Sinema Komitesi'nin haber dersi bölümüne katılmasıyla başlar (Hicks, 2007:5). Moskova Sinema Komitesi'nde yeni kurulan Sovyet Hükümeti tarafından çıkartılan ilk görüntülü gazete Kino Nedelia'nın (Cine Week) baş redaktörü ve kurgucusu olur, 1918-1919 yılları arasında 43 sayının yayınlandığı gazetede Vertov sinemacılık mesleğini öğrenir (Odabaşı, 2013:38). Vertov'un eğitimine başladığı yıllarda onun ve çevresinin genel sinema eğilimi devrim öncesi yapılan her şeyin eksikliğini abartmak, Rus ve diğer kraliyet ailelerini dışlama yönündeydi. Devrim'in hemen ardından çekilen bu filmlerde, sadece önemli komutanların yakın planları, kazanılan şehirler ve askeri birlikler genel çekimlerle ve birbiri ardına ifade edici-anlatıcı ayrıntı olmadan birleştirilen sahnelerden oluşuyordu. Vertov'un kendine has üslubu ilk olarak "Cine Week" olarak adlandırılan haftalık haber-gerçel film serisinde görülmeye başlar. İç savaşın başlamasıyla Vertov üç yıl sürecek bir dizi belgesel film projesinde yer alır. Bu süreçte, Ağıt Treni ya da ajitasyon treni olarak bilinen mobil film çekimi ve gösterimleri, iç savaşın başarılarını anlatan projelerde denetim görevleri ve Cine Week için derleme görüntülerin manipülatif amaçlarla yeniden düzenlendiği haber filmlerinin yapımında görev üstlenir (Hicks, 2007:5-6)

Vertov'un 1920'li yılların başında haber filme (haber-gerçel) olan ilgisi, Kuleşov'un dramatik sunumun yeni teknikleri üzerine yaptığı deneyleri ile paralellik gösterir. Hatta bazı kaynaklar Kuleşov'u Vertov'un kullandığı birçok tekniğin arkasındaki isim olarak gösterir (Dixson ve Foster, 2008:71). Vertov 1922-1925 yılları arasında resmi parti gazetesi Pravda'nın film ayağı olan Sinema-Gerçek (Kino-Pravda) için filmler yapar. 23 bölümlük Sinema Gerçek dizisinin en çok bilineni 1924 yılında Lenin'in ölümü üzerine yaptığı arşiv görüntülerini kurgulayarak oluşturduğu filmidir. Bu filmlerde anlatısal olmayan (non-narrative) kurgu yollarını geliştirerek kendilerini "Sinema-Göz" (Kino-Eye) adlandıran öğrenci ve taraftarlarından oluşan bir grup kurar. (Armes, 2011:41-43-44) 1926 yılına gelindiğinde Sinema Göz'ün manifestosunu üçlü konsül olarak adlandırılan Vertov, kardeşi Mikhail Kaufmann ve eşi Elizaveta Svilosa ile birlikte yayınlar. Dokuz maddede özetlenebilecek Sinema Göz manifestosuna göre:

"1. Dramatikleştirilmiş sinema insanlığın afyonudur.

2. *Kahrolsun beyaz perdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri, yaşasın öncülerin sıradan hayatlarında ve tezgâhlarının başındaki çekimleri.*

3. *Kahrolsun burjuvazinin düzmece senaryoları. Yaşasın hayatın kendisi*

4. *Dramatik sinema kapitalistlerin elinde öldürücü bir silahtır. Günlük yaşamımızdaki devrimci uygulamalarımızla bu silâhı düşmanın elinden alacağız.*

5. *Çağdaş sanatsal dramlar eski dünyanın kalıntılarıdır. Bu devrimci perspektiflerimizi burjuva sosuyla yavanlaştırma girişimidir.*

6. *Hayatımızın sahnelenmesine son verin.*

7. *Bizleri olduğumuz gibi çekin. Yazarın senaryosu hakkımızdaki uydurulmuş hikâyelerden başka bir şey değildir.*

8. *Her birimiz diğerlerininkini aksatmadan kendiişlerine devam etmelidir. Kinoks'ların amacı rahatsız etmeksizin sizi çekmektir.*

9. *Yaşasın devrimin sinema gözü” (Erdoğan, 2011: 13-14).*

Yine 1926'da gerçekleştirdiği geçmiş ve “şimdiki” zamandaki Moskova Sovyet’ini karşılaştırdığı İleri Sovyet (Şagay, Sovyet) Vertov’un senaryosunu yazdığı ilk filmi olur. Ortaya çıkan film Vertov’un istediğinden çok farklı olsa da gizli kamera kullanımı ve gizli kameranın katkılarını kanıtlaması açısından önemlidir. Aynı yıl on kişilik bir kameraman ekibinin SSCB’nin ülkenin farklı bölgelerinde yaptığı çekimleri kullanarak Dünyanın Altıda Biri (One Sixth of the World) adlı filmi tamamlar. Bu filmde belirgin anlatım tarzından uzaklaşan Vertov görüntüleri ve ara yazıları şiirsel bir şekilde kullanarak SSCB’nin farklılık ve zenginliklerini vurgular. Yine devrimin on birinci yılında yaptığı Dinyepr nehri üzerine yapılan bir baraj inşaatını merkeze aldığı ve toplumunun yaratımı ile ilgili bir diğer filmi On Birinci Yıl’da (Eleventh-1928) filmi tamamlar (Armes, 2011:45).

1929 yılına gelindiğinde Vertov başyapıtı Kameralı Adam (The Man With the Movie Camera) filmi çeker. Sinema Göz grubunun tüm yeteneklerini ortaya koyduğu bir gösteriye dönüşen bu filmde açıklayıcı hiçbir ara yazı kullanılmaz. Belgesel filmin gücünün sadece kayıt yaparak değil insanları mümkün olduğunca farklı görmek ve

hayal etmek ile olacağını savunan Vertov görüntülerle evrensel bir dil yaratma amacını filmin açılış sekansında “Bu deneysel çalışma sinemanın tiyatro ve edebiyatın dilinden tamamen farklı olmasına dayalı” sözleriyle vurgular. Dönemine göre alışılmamış bir film ortaya koyan Vertov, ilgisiz ve şaşkına dönmüş eleştirilenler, rahatsız olan arkadaşları, öfkeli film yapımcıları arasında yaşanan tartışmalar sonucunda birçok düşman kazanır ve işini kaybeder (Aufderheide, 2007: 41-42). Sonraki yıllarda Vertov’un ilk sesli filmi ve şehir senfonisi türünde Coşku (Enthusiasm- Don Basın Senfonisi-1931) Lenin’in ölümünün onuncu yılında Lenin İçin Üç Şarkı (Three Songs of Lenin-1934) ve devrimin 20. Yılı için yaptığı Ninni (Lullaby-1937) filmlerini yapar. Bu filmleri dışında birkaç kısa film çalışması dışında 1944- 1954 yılları arasında Günün Haberleri (News of the day) gibi rutin işlerde görevlendirilir.

Rotha, Vertov’un kendi kurgulama yöntemlerini kullanarak stüdyo yapaylığına karşı çıktığını ve gerçeğin üstünlüğünü vurguladığını söyler. Buna rağmen konunun yorumlanması ve yaklaşım açısından Vertov’un görüşlerinden ayrıldığını belirtir. Vertov’u kıtasal gerçekçilerin düştüğü hataya düşmekle ve belgesellerinde işlediği konuları yüzeysellikte suçlar. Tekniğinin üstünlüğüne rağmen Vertov’un belgesel yapımının gereklerini yerine getiremediğinin altını çizer (Rotha, 2000:67).

Vertov ile ilgili eleştirilerin diğer bir yönü de Sine-Göz manifestosunda vurguladığı esaslara kendi filmlerinde uymadığı yönündedir. Sinematografisinde dekor-kostüm, profesyonel oyuncu kullanmasının yanında post prodüksiyon sırasında gerçekliği manipüle etmekten çekinmemiştir. Senaryoya karşı çıkmasına rağmen filmlerini çekim öncesi planladığı, story board çizimleri ile kameranın nereye yerleştirilmesi gerektiği ve bu sayede elde etmek istediği etkilere yönelik notları bulunmuştur (McLane, 2012: 46). Saunders, “Kameralı Adam” filminde yıkmaya çalıştığı saçmalıklara Vertov’un da kapıldığını, ilgisini konu edindiği nesneye vermek yerine, “keyifli bir form ve kompozisyon” oluşturmaya harcadığını belirtir (2014:128). Kutay, “Kameralı Adam” filmine yönelik yaptığı çözümlemelerde Vertov’un manifestosunda söylediklerinin tersine mizansene ihtiyaç duyduğunu, bugünün modern izleyicisinin rahatlıkla anlayabileceği ancak dönemin izleyicisinin gerçek gibi algılayacağı kurgu oyunları ve görsel efektler yaptığını söyler. Vertov’un söyledikleri ve yaptıkları arasındaki bu zıtlığı onun yanlış anlaşıldığının göstergesi olarak sunar. Her

ne kadar gerçeklik vurgusu yapsa da Vertov'u "gerçeklik peygamberi" olarak sunanların tersine Vertov'un asıl derdinin kurgunun imkanlarını kullanarak yeni bir anlatım biçimi yakalamak olduğunu vurgular (2009: 103-111).

1.6.3 John Grierson

Aslen İskoçyalı olan İngiliz belgesel hareketinin kurucusu ve lideri John Grierson 1898 de dünyaya gelir. İşçi sınıfının ve İskoç emek hareketinin yoğun olduğu Glasgow yakınlarında büyüyen Grierson I. Dünya savaşında donanmada görev alır. Savaş sonrası 1919'da Glasgow'da girdiği üniversiteden 1923 yılında mezun olur.

1924 yılında yüksek lisans eğitiminde araştırma konusu olan "Amerika'da kamuoyu ve kitle iletişim araçlarında belgesel filmin yeni tarihi" projesiyle Rockefeller bursu kazanarak Amerika'ya gider.

Chicago Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesini kendine bir üs olarak seçen Grierson yabancıların Amerikan Kültürüne asimilasyonunda popüler basının etkileri üzerine araştırmalarını yoğunlaştırır. Bu yüzden zamanının çoğunu üniversite kampüsü yerine, Alman, İtalyan, Yunan, Rus ve Polonya halkından olan insanların yoğun yaşadığı Halsted Caddesi'nde geçirir. Basının göçmenlerin vatandaşlık eğitimlerine katkılarını incelediği yıllarda Walter Lippman'ın 1922'de yayınlanan "Kamuoyu" kitabından etkilenir. Lippman'a göre Amerika'nın büyük ve karmaşık yapısı karşısında hükümet zorlanmaktadır. Ona göre hükümetin karar alma sürecinde halkın bilgilendirilmesi konusunda yetersiz kalınmasının tek çözümü eğitimidir. Kamuoyu'nda demokrasinin özünde kusurlu olduğunu iddia eden Lippmann elitist, otoriter ve ırkçı bir düşünceyi savunur (1998: 21-408). Grierson, Lippmann'ın "halka karşı entelektüel davası" olarak nitelendirdiği fikirleri reddederek Lippman'ın savunduğu argümanların "faşizminkiler" e benzetir. Grierson, Lippmann'ın hiyerarşik, seçkin yönetim anlayışı yerine halkın doğru bilgilendirilmesi durumunda demokrasinin etkili olabileceği ve belgesel filmin bu önemli işlevi yerine getirebileceğine inandığı sonucuna varır (Aitken, 2001: 163-164). Grierson belgesel sinemayı sosyal uyum ve anlayışın geliştirilmesi için bir araç olarak görür. Filmler aracılığıyla aktarılan devletçi düşünce, halkın mevcut düzeni onaylamasına katkı sağlama amacındadır (Aufderheide, 2007: 33-34).

Grierson, Amerika'da geçirdiği yıllarda 19. Yüzyılın sonlarında iş dünyası ve gelişmekte olan halkla ilişkiler hakkında yazıları kaleme alır. Bu yıllarda izlediği Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filmi Grierson'u oldukça etkiler. Yine Flaherty'nin Moana filmi için yazdığı bir yazıda kullandığı "belgesel" ifadesi, sinemanın bu türüne adını veren kişi olmasını sağlar. İlk büyük gerçekçilik filmi teorisyeni John Grierson, 1920'lerde modernist bir belgesel gerçekçilik teorisi geliştirir. Grierson, filmin ve belgesel filmin, özellikle devletle halk arasında etkili bir iletişim sağlayarak toplum içinde önemli bir rol oynayabileceğine inanır (Aitken, 2001:163). 1927 yılında İngiltere'ye döner İmparatorluk Pazarlama Kurulu (EMB) Sekreteri Stephen Talents'i ikna ederek senaryo, yönetmenlik ve kurgusunu üstlendiği kendisine ait tek filmi olan Balıkçı Tekneleri (Drifters, 1929) filmini çeker. Filmin başarısı İngiliz Belge Hareketi olarak bilinen grubun oluşmasını sağlar (Rotha,2000:75-76).

Ian Aitken "Griersonian" film biçimi olarak adlandırdığı İngiliz belgesel filmi hareketinin 1930-70 yılları arasında etkili olduğunu, "Griersonian" belgesel filmin İngiliz toplumunda gerçekleşen önemli değişikliklerle ilişkili olduğu ve bu yüzden önemli olduğunu vurgular. Griersonian belgesel filmin biçim ve içeriğinin, 1930'larda İngiltere'de ortaya çıkmış ve 1945'ten sonra sosyal-demokratik refah-kapitalist toplumun oluşumu ile ilişkilendirilebileceğini söyler. Savaş sonrası dönemdeki Griersonian biçimin gerilemesinin hem İngiltere'de hem de 'İngiliz dünyası' olarak tanımlanan coğrafyalarda belgesel biçimi şekillendirdiğini vurgular (2016:2-3).

Aitken, Grierson'un belgesel film teorisinin erken dönemde şu üç temel öğeden oluştuğunu söyler:

- 1) *“Gerçeklik imajının içeriği ve etkileyici zenginliği ile ilgili bir endişe.*
- 2) *Yorumlamanın kurgu potansiyeline vurgusu.*
- 3) *Karşılıklı toplumsal ilişkileri temsil etme ihtiyacı” (2001:167).*

Grierson belgesel filmciler adına kaleme aldığı yazısında belgesel film ile ilgili kuramını üç madde altında özetler:

“1) *“Biz inanıyoruz ki: Sinemanın dolaşma, yaşamı gözlemleme ve seçme kapasitesinin yeni ve hayati bir sanat biçiminde kullanılabilir. Stüdyo filmleri, gerçek*

dünyada yaşananları yansıtma olasılığını büyük oranda göz ardı ediyor. Bu filmler yapay hikayeleri fotoğraflamışlardı. Belgesel ise, yaşayan sahneyi ve canlı hikâyeyi fotoğraflayacak.

2) Biz inanıyoruz ki, orijinal (veya doğal) aktörün ve orijinal (ya da doğal) sahnenin, modern dünyanın bir perdedeki yorumuna daha iyi rehber olacaktır... Tasarlanan mekanik stüdyo filmlerine kıyasla daha karmaşık ve şaşırtıcı olaylar üzerine yorumlama gücü veriyorlar.

3) Biz inanıyoruz ki, işlenmemiş ham olarak toplanan materyaller ve hikâyeler, tasarlanarak üretilmiş olanlardan daha ince (felsefi açıdan daha gerçekçi) olacaktır” (Beattie, 2004:29).

Grierson'un erken dönem film kuramındaki bütün bu öğeler 1929-1935 yıllarında İngiliz Belgesel Film Hareketi tarafından üretilen bazı filmlerde gözlemlenebilir. İlerleyen yıllarda, Balıkçı Tekneleri ve Seylan Şarkısı gibi filmlerdeki şiirsel montaj stili yerini, daha didaktik, gazetecilik üslubuyla felsefi estetiğe olan daha önceki endişenin yerine, propaganda ve yurttaşlık eğitimi konularına dayanan daha işlevsel bir söyleme bırakır (Aitken, 2001:167). Grierson sosyal demokrasiyi yönetmek için devleti adil ve tarafsız bir organ olarak görür; şirketlerin kamuya açık halkla ilişkileri gerçeğe bağlı kalarak kamu yararına kullanabileceğine inanır. Nazi propagandacılarının bazı tekniklerini aynen kullanmayı onaylamış olması onu rahatsız etmez. Ona göre "kötülük" için totaliter olunabilirken aynı zamanda "iyilik" için de totaliter olunabilirdi. Grierson, belgeselin "eğlence" sinemasından ayrılarak, ticari olmayan dağıtım ve farklı beklentileri olan izleyiciler arasında olması gerekliliğini savunur. İkinci Dünya Savaşı'nın büyük bölümünü Kanada'da geçiren Grierson, halen varlığını sürdüren Ulusal Film Kurulu'nu (NFB) kurarak ABD ve İngiliz hükümetleriyle istişarelerde bulunur. Grierson'un belgesel filmde lider olarak rol oynadığı İngiliz sosyal belgesel hareketi II. Dünya Savaşı'ndan sonra çökmesine rağmen belgesel konusundaki vizyonu, sonraki yapımcıları büyük oranda etkisi altına almıştır (Aufderheide, 2007: 35-36).

Grierson'un gerçekliği yaratıcı bir şekilde yorumlama yöntemlerindeki 1936 öncesi ve 1936 sonrası dönemine kadar olan radikal tarz değişikliklerine rağmen

hayatının sonuna doğru önceki estetik konumuna geri döndüğünü gösteren kanıtlara rastlanır. 1970 yılında BBC Televizyonu için yaptığı film olan, “Hatırlıyorum” (I Remember, I Remember) adlı belgesel filminde neredeyse tamamen sanatsal bir anlatım kullanmıştır (Aitken, 2001:167).

Grierson'un çalışmalarına yönelik çağdaşları tarafından yapılan eleştiriler büyük ölçüde etkililik sorunlarına yöneliktir. Grierson yönetimindeki filmler erkek odaklı, orta sınıf kültürüne yönelik statükoyu korumayı arzulayan çalışmalar olduğu yönde eleştirilere maruz kalır. Ayrıca filmlerinde toplumsal amaca hizmet ettiği düşüncesine sığınarak sanatsal zorluklarla uğraşmaktan kaçtığı ve filmleri finanse edenlerin çıkarlarını güçlendirerek kötü niyetli davrandığı Grierson'a yönelik yapılan eleştirilerdendir (Aufderheide, 2007: 37).

1.7 Osmanlı Devleti ve Türkiye’de Belgesel Sinema

1.7.1 İlk Türk Filmi

Yakın tarihe kadar Türk Sinema Tarihi ile ilgili çalışmalar Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen, Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo gibi belirli sinema tarihçilerinin aktarımları ve bu aktarımlar çevresinde geçen tartışmalardan öteye gidememiştir. Bu tartışmaların merkezinde “Türk Sinema Tarihi’nin miladı sayılacak film hangisidir, hangisi olmalıdır?” sorusuna yanıt aranır.

Fuat Uzkınay tarafından kameraya alınan günümüzde Bakırköy ilçesi sınırları içerisindeki Atatürk Ormanı yakınlarında bir noktada bulunan Rus abidesinin yıkımını içeren film birçok kaynak tarafından ilk Türk filmi olarak genel kabul görmüştür. 1960’lı yıllarda Özön tarafından “Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” ismi “yakıştırılan” (Odabaşı, 2017:160) film üzerine yapılan tartışmaların ilki filmin çekilip çekilmediği üzerinedir. Hatta sadece bu tartışmalar üzerine özel bir literatür dahi oluşturulduğunun altını çizen Odabaşı bu tartışmalara şüpheye yer vermeyecek şekilde nokta koyar (2017:26-27-161). Her ne kadar bir kopyası günümüze kadar ulaşmamış olsa da filmin “Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi” adıyla 1914 Aralık ayı sonlarında gösterildiğine dair belgelere dönemin günlük gazetelerinden ulaşılabilmektedir.

Ayastefanos filminin serüveni ve ilk Türk Filmi ile ilgili detaylı araştırmalar yapan Burçak Evren, sinema tarihimizde üzerinde en çok tartışılan konu olmasına rağmen film hakkında birkaç anı ve söylentiler dışında günümüze ulaşan belgelerin yok denecek kadar az olduğunu söyler (Evren, 2014). Ayrıca Nurullah Tilgen'in Fuat Uzkınay ile evinde yaptığı "İlk Türk Operatörü" başlığıyla yayınlanan röportajda Uzkınay film çekimi esnasında yaşananları aktarır (Özuyar, 2017:174-175). Bu röportajdaki Uzkınay'ın anlatımına benzer ifadeler yıllar sonra "Bırakın Çocuk Oynasın" adıyla Nisan 2018 tarihinde vizyona giren belgesel filmde yer alır. Sinema teknolojisinin Osmanlı'ya giriş sürecini konu alan filmde tartışmaların odağındaki film hakkında Uzkınay'ın torunu Burçin Resuloğlu ile yapılan söyleşide "...Çok önemli bir film çekilecek, denizden bir abide yıkılacak, denizden topa tutacaklar, Ayastefanos yani Yeşilköy'de, fakat kamerayla birlikte uçma tehlikesi olduğu için top atıldığında, beni kamerayla bir ağaca bağladılar ve o şekilde..." Ve şu lafı hiç unutmuyorum "kelle koltukta..." öyle söylerdi, öyle bir deyim kullanırdı, "kelle koltukta bu filmi çekmişim" diye anlatırdı "(Duranoğlu ve Taşdiken, 2018).

Ayastefanos filminin gösterildiğine dair net bilgilerden sonra bir başka tartışma konusu ise kronolojik olarak bu filmde daha önce çekilen filmler hakkındadır. Burçak Evren 1914'den önce Türkler tarafından film çekildiğinin kesinlik kazandığını iddia eder. Buna rağmen iddiasında değindiği en az beş film için sadece birinin günümüze ulaşabildiğini (Manaki Kardeşler'in Filmleri) birisi için yalnızca iddia düzeyinde kaldığını diğerleri için ise yeterli belgeye sahip olunamadığını söyler (Evren, 2006:73). Bu iddialar ışığında, ilk Türk filmi olarak değerlendirilebilecek ve Ayastefanos filmine alternatif olarak gösterilen filmleri kısaca üç başlık altında toplayabiliriz: Bunların ilki; Manaki kardeşlerin çektiği filmler, ikincisi Donanma Cemiyeti tarafından çekirilen filmler, üçüncüsü Ayastefanos filmiyle aynı gün gösterilen 'Cihad-ı Ekber İlanı Mitingi' adlı film.

Osmanlı ve Türk kavramları noktasında dini ya da etnik kökenine bakılmaksızın, Osmanlı vatandaşı olan Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1907 yılında doğdukları köyde başladıkları film çalışmalarının ilk yerli film olarak kabul edilmesi mümkündür. Bu noktada yaşanan bir sorun ise, Manaki kardeşlere Makedonya, Yunanistan, Romanya ve Yugoslavya (Sırbistan) gibi ülkelerin sinema tarihçilerinin de sahip

çıkmasıdır. Bununla birlikte Burçak Evren, Manaki Kardeşler'in film çektiği yıllarda basılan Makedonya kartpostallarına ya da Manaki'lerin kullandığı ve günümüzde Üsküp Sinematek'inde bulunan film kutuları üzerinde Türkiye ibaresinin görülebileceğini söyler (Evren ve Tutui, 2015: 9). Araştırmacı Tutui ise yönetmenlerin pasaportlarındaki milliyetlerinin önemli olduğunu vurgulayarak Manaki'lerin film yaptıkları yıllarda Türk halkının bir parçası olduklarını ifade eder. Tutui, Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın örneğini vererek Akın'ın yarışmalarına Almanya adına katıldığını vurgular (Evren ve Tutui, 2015: 10).

Manaki kardeşlerin Türk ve Müslüman olmadığı için “beğenilmiyorsa” Donanma Cemiyeti tarafından 1910'da çekilmeye başlanan belge filmlere işaret eden Odabaşı, bu filmler şayet yabancı operatörlere çektirilmişse Manaki'lerin çektikleri filmlerin daha “milli” olduğunun da iddia edilebileceğini söyler (Odabaşı, 2017:161).

Odabaşı, kronolojik olarak aralık ayı sonunda Ali Efendi Sineması'nda “Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Tahribi” filmi ile birlikte aynı gün gösterilen “Cihadı Ekber İlanı Mitingi ve Harb-i Umumi” filmine dikkat çeker. Konu edilen mitingin abidenin yıkımına başlandığı 14 Kasım'da Fatih'de yapılmıştır. Odabaşı, şayet Uzkınay tarafından çekilen film abidenin dinamitlendiği 14 Kasım'dan birkaç gün sonra yapıldıysa her ne kadar operatörü belli olmasa da Türk ya da Osmanlı tarafından çekilmiş olması durumunda “Cihadı Ekber İlanı Mitingi”ne ait çekimlerinin ilk Türk filmi olabileceğini vurgular (Odabaşı, 2017:162).

Uzkınay'ın filminin ilk Türk filmi olarak sayılması konusunda düşünceyi anlamak için gerek filmin çekildiği yıllardaki Osmanlı Devleti'nin gerekse filmin yeniden gündeme getirildiği 1940'lı yılların ortalarında Türkiye Cumhuriyeti'nin içinde bulunduğu siyasi atmosfer önemlidir.

1877-78 yıllarında Osmanlı-Rus savaşında (93 Harbi) ölen askerler anısına yaptırılan ve inşası üç yıl süren anıt, savaşın bitmesinden yaklaşık 20 yıl sonra 18 Aralık 1898'de her iki ülkeden temsilcilerinin bulunduğu bir törenle açılır. İstanbul'un birçok yerinden görülebilen bu anıt halk nazarında 93 harbi olarak da bilinen savaşların ezici yenilgisini hatırlatan bir sembol olarak görülür.

Rusya'nın Panislavist propagandaları sonucu çıkan Balkan Savaşları'ndan (1912-1913) yenik ayrılan Osmanlı devleti, Rusya ile gireceği savaş öncesi (1914-1917) sembolik bir anlamı olan bu anıtı yıkmak ister. Tanin gazetesinde yayımlanan bir yazıda "Bir müessese-i diniye ve hayriye, hakikatte ise Moskof nişane-i zaferinden başka bir şey olmayan" ifadeleri halkın anıta karşı düşüncelerini özetler niteliktedir. Rusya ve müttefiklerine yönelik duyulan öfke ve intikam duyguları ve propaganda değeri olan böyle bir yıkımın filme alınması için Avusturyalı bir film şirketi (Sacha-Messter Gesellschaft) ile anlaşılır. Daha sonra böyle bir filmi çekecek operatörün de Türk olması istenir. Orduda ihtiyat zabiti (yedek subay) olarak görev yapan ve sinema ile ilgisi olduğu bilinen Fuat Bey (Uzkınay) kısa bir eğitimin ardından bu iş için uygun görülür (Özuyar, 2017:172-174)

Görülüyor ki Ayastefanos'taki anıtın yıkımının filme alındığı yıllar Osmanlı - Rusya arasında savaşların olduğu bir döneme denk gelir. Cumhuriyet döneminde ise bu yıkımın filme alınması ilk kez Rakım Çalapala'nın 1946'da yayınladığı "Filmlerimiz" adlı kitapçıkta gündeme gelir. 1940'lı yıllara bakıldığında soğuk savaşın etkisi ve Türkiye-Rusya arasında savaş rüzgârlarının estiği görülür. II. Dünya savaşı sonrasında Amerika, İngiltere ve SSCB dışişleri bakanları arasında 16-26 Aralık 1945'te Moskova'da düzenlenen konferans sürecinde bizzat Stalin tarafından Kars ve Ardahan'ın Sovyet sınırlarına içine dâhil edilmesi talep edilir. Tam da böyle bir dönemde Rakım Çalapala tarafından Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'ni tanıtan ve Türk film üreticilerine devlet desteği sağlanması ve kamuoyu oluşturmak için bir kitapçık hazırlanır. Bu çalışma, devlet yetkililerini ulusal bir sinema sektörünün varlığına ikna etme ve yabancı sinema şirketlere karşı koruma ve destek ihtiyacı konusunda önemli bir görevi yerine getirir. Bu noktada Türk sinemasının köklerine inen Çalapala, hazırladığı kitapçıkta Uzkınay'ı ilk Türk operatörü (kameramanı) olarak tanıtır (2009:106). 1953-56 yıllarında yayınladığı çalışmalarında Tilgen, Uzkınay'ın filmi daha ulusal bir anlatıya dönüştürür ve filmi Türk ordusuna atfederek Avusturyalı film şirketini ikinci plana atar.1968 yılında Nijat Özön, Çalapala ve Tilgen'in yazdıklarında değişiklikler yapar. Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966) kitabında Özön, Uzkınay'ı ilk Türk kameramanı ve yönetmeni orduyu ise bu filmin yapımcısı olarak meşrulaştırır. Kaya, bu süreci Türk sinema tarihçileri tarafından yeniden kurgulanarak anıtın Rus yenilgisinin bir hatırası olmaktan çıkartılıp Türk sinemasının "görkemli" başlangıcı haline

dönüştürüldüğünü söyler (Kaya, 2018). Odabaşı, Ayastefanos filminin 1940'lı yıllarda özellikle 1950'lerden sonra sinema tarihçileri tarafından soğuk savaş ortamında “gelenek icadı” malzemesi olarak işlev gördüğünü belirtir. Bu tür bir sinema tarihçiliğinin yeni kaynaklara başvurmadan saplantılı bir şekilde kendini tekrar ederek analitik ya da teorik açılımlar getiremediğini vurgular (Odabaşı, 2017:160-161). Bu noktada tekrarlamak gerekirse Uzkınay'ın filmini ilk Türk filmi olarak kabul eden düşünceyi anlamak için filmin çekildiği yıllardaki Osmanlı Devleti'nin ve filmin yeniden gündeme geldiği 1940'lı yılların ortalarında Türkiye Cumhuriyeti'nin içinde bulunduğu Rusya arasındaki atmosfer önemlidir. Ayrıca Fuat Uzkınay'dan önce bir Türk operatör tarafından herhangi bir film çekilmiş olsa dahi bu kişi daha sonraki yıllarda film çekmemiştir. Manaki kardeşlerin filmlerini ilk Türk filmleri olarak kabul etmeyi engelleyen bazı sakıncalar vardır (Evren, 2006:79-86). Kendilerini Romen olarak ifade eden Manaki kardeşleri, Romanya, Bulgaristan, Yugoslavya ve Yunanistan gibi Balkan ülkeleri sahip çıkmaktadır (Evren ve Tutui, 2015: 29). Yaşamları boyunca farklı ülkelerin hizmetinde çalışmış profesyonel fotoğrafçı ve sinemacı Manaki kardeşler iki farklı ülkenin vatandaşı olarak hayata veda ederler. Bu bağlamda Uzkınay'ın ilk Türk film operatörü olarak adlandırılmasına dönülecek olursa, Manaki kardeşler dışında Ayastefanos filminden önce bir Türk ya da Osmanlı tarafından çekilmiş film ya da filmlere dair herhangi bir bilgi yoktur. Buna rağmen gerek Uzkınay'ın “Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Tahribi” adlı filmin gösterildiğine dair belgeler, gerekse hayatının sonraki dönemlerinde sinema üzerine yaptığı çalışmalar, Fuat Uzkınay'ın ilk Türk filmini çeken kişi ünvanını güçlendirmektedir.

1.7.2 Türk Belge-Belgesel Sinemasında Dönemler

2018 yılı başlarında E-Devlet uygulaması hizmeti olarak sunulan soyağacı uygulaması ile geçmişe yönelik soy geçmişini öğrenmek isteyen kişiler 1850'li yıllardan öncesine ait bir kayıt bulamamıştı. Konu ile ilgili yaptığı bir açıklamada tarihçi Prof. Dr. İlber Ortaylı'nın “*Kimse 1854'ten geri gidemiyor ama bu demek değil ki soysuz bir milletiz. Hayır, sadece kayıt tutmayan bir milletiz*” (Hürriyet, 2018) sözleri Türk belgesel sinema tarihi için de rahatlıkla söylenebilir.

Bu bağlamda, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi tarafından Türk sinemasının önemli kişileriyle yapılan sözlü tarih çalışması kapsamında “Türk Sineması

Görsel Hafıza Projesi” başlıklı projede, İlhan Arakon’un sözleri dikkat çekicidir: *“Film çekildiği zaman biz bunun tarihi bir kıymeti olacağını falan hiç tahmin etmedik. Film laboratuvarından çıkıp piyasaya sürüldüğünde biz başka işe bakardık. Ondan sonra ne oluyor bizi hiç alakadar etmezdi. Film yapılır satılır para getirir, işi bitince çöpe atılır. Bunun tarihi bir kıymeti olduğunu bize Sami Bey (Şekeroğlu) öğretti. Sami tuttu birtakım filmleri öteden beriden topladı. Bu bize bir sanat eseri gibi değil de keyifli bir iş gibi geldi.”* (Görsel Hafıza Projesi: 1. Dvd). Sami Şekeroğlu’nun bireysel gayretleriyle oluşturduğu “Türk Filmleri Arşivi” ve tüm mal varlığını bedelsiz olarak devrettiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi’nin kuruluş tarihi 1969 olduğu düşünülürse sorun daha iyi anlaşılacaktır.

Türkiye’de belgesel film konusunda dönemsel olarak yapılan bölümlendirme noktasında öne çıkan ilk çalışma Bilgin Adalı tarafından belirli yıllar itibarıyla yapılmış dönemlendirmedir. Adalı Türkiye’deki belgesel film çalışmalarını; 1914-1934, 1950-1960 ve 1960 sonrası olmak üzere 3 döneme ayırır (Adalı,1986).

Türkiye’de yapılan belgesel filmler için ilk kez kapsamlı bir dönemselleştirme çalışmasını Aytekin, “tarih” sızlık mi, “talihsizlik” mi? Başlığı altında değerlendirir (Aytekin, 2017:13). Aytekin de belgesel sinema tarihini üslup, yönetmenler ya da yıllara göre sınıflandırmak yerine toplumsal yapıyı ve belgesel sinemayı işlevsel ve temel yönelimi noktasında bir ayrıştırmaya giderek; propaganda dönemi (başlangıçtan-1956’ya), kültürel hümanizma dönemi (1956-1990) ve çokkültürlülük dönemi (1990-günümüze) olmak üzere (2017:21) Türkiye’de belgesel sinemayı 3 döneme ayırır.

Çalışmanın konusu olan Suha Arın’ın gerek belgesel sinema anlayışını gerekse Türk Belgesel Sineması’na katkılarını anlayabilmek, Arın öncesi belgesel sinema tarihinde yapılanları anlamaya çalışmakla mümkün olabilecektir. Suha Arın dönemine kadar geçen süreçte Türk belgesel sinema tarihi Aytekin’in vurguladığı dönemler paralelinde incelenecektir.

1.7.3 Osmanlı Dönemi (Başlangıçtan-1923’e kadar)

İmgesel ya da belge filmi ayrımı yapmadan Osmanlı yıllarındaki Türk sinema tarihinin sessiz dönemini (1895-1922) Özuyar:

1- *“İstibdat Dönemi (1896-1908)*

2- *II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1914)*

3- *I. Dünya Savaşı Yılları (1914-1918)*

4- *Mütareke ve İşgal Dönemi (1918-1922) şeklinde 4 başlık altında inceler”*
(Özuyar, 2017).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde kelime anlamı olarak istibdat, uyruklarına hiçbir hak ve özgürlük tanımayan sınırsız monarşi yani tek bir kişinin hâkim olduğu yönetim biçimi olarak ifade edilir. II. Abdülhamit’in Kanun-ı Esasi’nin (Anayasa) kendisine verdiği yetkiyi kullanarak meclisi feshettiği 1878 yılından II. Meşrutiyet’in ilanına kadar süren İstibdat Dönemi sinema tarihinin ilk yıllarına denk gelir.

Bu dönemde sinema icadından bir yıl gibi kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarına girebilmiştir. Henüz emekleme yıllarında olan sinema, Osmanlı’da yabancı uyruklu girişimcilerin ve gayrimüslim Osmanlı tebaasının işlettiği salonlarda düzenlenen bir panayır eğlencesi konumundadır. Halka açık olarak yapılan ve Fransız ressam M. Henri Delavalêe tarafından düzenlenen ilk gösterim 12 Aralık 1896’da Sponeck Birahanesi’nde yapılır. İlk belge filmleri üretimi de gayrimüslim Osmanlı vatandaşı Yanaki ve Milton Manaki kardeşler tarafından gerçekleştirilir. Manaki kardeşlerin 1907 yılında başlattıkları film yapım çalışmaları Osmanlı döneminin ilk belge filmleridir (Odabaşı, 2017:16-Özuyar, 2017:32-78).

Osmanlı döneminde Müslüman-Türk tebaanın izleyici konumundan çıkarak işletmeci olarak aktif rol oynamasında yabancı girişimci ve gayrimüslim azınlıkların ticari başarıları etkili olur. Ayrıca mevcut yapının Türk-Müslüman değerlerinin korunması konusunda yeterince hassas olmaması ve sinema salonlarının çoğunluğunun bulunduğu Beyoğlu’nda yaşanan ulaşım sorunları gibi etkenler yeni ve milli sinema salonlarının açılmasını zorunlu kılar. Bu salonlarda başlangıçta gelir elde edilmesine yönelik film gösterimlerinin ardından içinde bulunan savaş atmosferinin de etkisiyle milli ve manevi değerlere yönelik film üretme ihtiyacı doğar.

Osmanlı’da belge film üretiminde eğitim ve propaganda olmak üzere iki ana motivasyon unsurunun öne çıktığı görülmektedir.

Sinemanın çocuk eğitimi üzerine etkileri hakkında düşüncelerini Muallim dergisindeki yazısında Şakir Ahmet, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmayıp, eğitime yardımcı bir görevi de üstlenebileceğini söyler. Şakir Ahmet, kitap gibi soğuk ya da ne kadar iyi olursa olsun öğretmenin düz bir anlatımına kıyasla sürekli canlı ve değişen görüntülerin yaşatacağı etkinin çok daha eğlenceli ve akılda kalıcı bir eğitim aracı olduğunu vurgular. İyi seçilmiş bir gösterim programının çocuğun maneviyatını düzeltereğini ve onda güzel duygular uyandırarak ruhuna ferahlık vereceğini söyler. “Çocuk mektebin sinema salonundaki sandalyesi üzerinde hiç yorulmadan Himalaya dağlarına çıkar, Kafkaslara, Alplere turmanır... En büyük nehirlerin şirin akıntularına kaptırır... Zümrüt gibi çimenlerde... İsviçre'nin geniş meralarında... En medeni şehirleri, buraların hayatını tetkit eder” (Özuyar, 2017:243). Tasvir-i Efkâr gazetesinde yazar imzası olmayan benzer bir yazıda sinema, yeni bir eğitim imkânı, yorgunluk vermeyen bir ders aracı olarak tanımlanır. Bir saatlik bir gösterim sonunda Shakespeare'nin eserlerinden bir kesit, fiziksel olarak güçlkle gidilecek ülkelerden görüntüler sayesinde kişinin fikir ve ruh sahası genişler. Bu açıdan bakıldığında sinema eğitici yönü inkâr edilemez bir hayat bilgisi dersi niteliğindedir. İkdâm gazetesinde yer alan başka bir makalede ise “Sinema, yüksek maliyetli fenni uygulamalar ve tecrübelerin kolaylıkla ve ucuz şekilde sağlanabileceği bir araç” olarak nitelenir (Odabaşı, 2017: 97-101).

Her ne kadar sinemanın eğitici işlevi hakkında olumlu düşünceler olsa da Osmanlı'da üretilen belge filmleri, örneğin ülkenin doğal güzelliklerini anlatan çekimlerden oluşan filmler dahi ülke sevgisi ve bu ülke uğruna savaşma isteği uyandırma gibi amaçları da içinde barındırdığından propaganda amaçlıdır. Balkan savaşlarının hemen ardından girilen I. Dünya Savaşı cephelerinde yaşanan ağır kayıplar asker ihtiyacı doğurur. İttihat ve Terakki hükümeti dönemin yeni medya aracı olan sinemayı genç insan gücünü askerliğe yöneltmek ve halk desteği sağlamak amacıyla kullanır.

Osmanlı döneminde belge film üretimi: Devlet kurumları, yardım cemiyetleri ve özel girişimler olmak üzere üç başlık altında incelenebilir (Özuyar,2017).

1.7.3.1 Devlet Kurumları

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla her iki tarafın ülkeleri sinemayı siyasi bir propaganda aracı olarak yoğun bir şekilde kullanmaya başlar. İttifak Devletleri içinde sinemayı etkin bir biçimde kullanan Almanya tarafından çekilen filmler Osmanlı aydın ve diplomatları tarafından yakından takip edilmektedir. Sinemanın propaganda gücünün farkında olan Mehmet Rauf, henüz I. Dünya Savaşı başlamadan birkaç ay önce (20 Şubat 1914) Tanin gazetesinde "Sinemanın Faydaları" başlıklı bir makale yayınladı. Mehmet Rauf makalesinde, Almanlar tarafından çekilen ve Fransızların Prusya halkına yaptığı zulüm ve vahşetin ardından Fransızların yenilgisini gösteren görüntülerden oluşan filmde izleyicide oluşan intikam ve ferahlama hislerinin altını çizer. Mehmet Rauf, Balkan Savaşları'nda Türklere yapılan zulmün okkalar dolusu mürekkep harcanarak gazetelerde ve birçok kitapta yer almasına rağmen halk nazarında etkili olmadığını vurgular. Oysa ki yaşanan zulmü anlatan bir sinema filminin yazılan eserlerden belki de yüz kat daha etkili olabileceğini söyler (Odabaşı, 2017: 18-19). Benzer şekilde Stockholm Maslahatgüzarı Manyasizade Feridun Bey de I. Dünya Savaşı sırasında Hariciye Nazırı Halil Bey'e gönderdiği (14 Kasım 1915) yazıda savaşın her iki tarafından farklı devletlere ait o hafta içinde gerçekleşen gelişmelerin yer aldığı filmler gösterildiği ve bu filmlerin kamuoyunda büyük etkiler uyandırdığını belirtir. Feridun Bey, Osmanlı Ordusu'na ait filmlerin çok nadir olduğu ve "*yiğitlik ve kahramanlıklarını hayret ve takdirle karşılayan İsveç kamuoyunda, her gün yeni bir zafer tacı giyen muhterem ordumuzu yakından tanıtmak suretiyle ona yüce bir şeref kazandırmak*" amacıyla Stockholm sinemalarında gösterilmek üzere filmler gönderilmesini talep eder. Feridun Beyin bu talebi dönemin Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa imzalı cevapla gösterim için ellerinde yeterli miktarda askeri filmin bulunmadığı ve film gönderiminin mümkün olmaması sebebiyle reddedilir (Özuyar, 2017: 251-252).

Savaş yıllarında Osmanlı ordusu bünyesinde kurumsal bir sinema biriminin eksikliği içeride olduğu kadar müttefik Alman Genelkurmay tarafından da hoşnutsuzlukla karşılanmaktadır. Osmanlı cephelerinin filme alma işleri Alman İstihbarat Odası'nın İstanbul'da görevli subayları tarafından yapılıyor olması ve olası casusluk faaliyetlerini önlemek için yapılan sıkı denetimler iş akışının yavaşlamasına

sebeptir. Tüm bu talep-sorunlar ve cepheleri filme alma ihtiyacı Osmanlı Ordusu içinde bir sinema birimi kurulmasını zorunlu hale getirir. Enver Paşa Almanya'ya gerçekleştirdiği bir ziyaret esnasında Alman ordu sinemasının çalışmalarından etkilenecek Osmanlı Ordusu bünyesinde benzer bir birimin kurulması emrini verir. Çalışmalar sonucunda Der-Saadet (İstanbul) Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi ya da Merkez Sinema Dairesi adıyla faaliyetlere başlar. Şubenin ismi ile ilgili resmi evrak ve belgelerde bir karşılık bulunmadığını belirten Özuyar, Nurullah Tilgen'in 1936 yılında kaleme aldığı makalesinde Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) isminin Türk sinema tarihinde kabul gördüğünün altını çizer. Özuyar, Tilgen ve Özön'ün şubenin faaliyetlere başlama tarihi olarak 1915 yılını işaret etmelerine rağmen (Özön, 2010:52) cephelerin filme alınması ile ilgili resmi yazışmaların ve yukarıda belirtilen Stockholm Maslahatgüzarı Manyasizade Feridun Bey'in resmi talebinin olduğu tarihlere bakıldığında şubenin 1916 yılı ortalarında açıldığını söyler (Özuyar, 2017: 253-254).

Merkez Ordu Sinema Dairesi her ne kadar müttefik Alman ordu sineması örnek alınarak kurulmuş olsa da gerek teknik ekipman gerekse yetişmiş personel açısından yetersiz bir şekilde başladığı faaliyetlerini tasfiye edileceği güne kadar sürdürmek zorunda kalır. Başlangıçta Romanya doğumlu Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg MOSD'un başına getirilmesinden kısa süre sonra Romanya'nın da savaşa girmesi ile Weinberg düşman ülke kökenli biri olduğu için görevinden alınarak yerine Fuat (Uzkınay) Bey getirilir.

Askeri faaliyetleri çekmek üzere kurulan daire daha çok başkent (İstanbul) ve etrafında gerçekleşen Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul ve Çanakkale ziyaretleri, II. Abdülhamit ve V. Mehmet Reşat'ın cenaze merasimleri, VI. Mehmet Vahdettin'in tahta çıkış merasimi filmleri gibi önemli olayları filme alır. Şube ayrıca Enver Paşanın emriyle Ortaköy'deki yalısında eşi Naciye Sultan ve çocuğu, Sadrazam Sait Halim Paşa ve Enver Paşa'nın atlarının da olduğu Veliefendi'de gerçekleşen at yarışı gibi filmler çeker. Askeri bir kurum olan şube kuruluş amacına uygun olarak Irak Cephesi'nde kazanılan Kütü'l-amâre zaferinde esir alınan İngiliz ve Hint askerlerini filme alır. Adalı, kurumun çektiği filmler için "adlarından da anlaşılacağı üzere...haber filmi niteliği taşımaktan öteye geçmiyordu" ifadesini kullanır (Adalı, 1986:100).

Merkez Ordu Sinema Dairesi I. Dünya savaşı sonrasında imzalanan Mondros Mütarekesi'nin sonrasında tasfiye edilir.

Devlet kurumları başlığı altında üzerinde durulması gereken bir diğer çalışma da Maarif Nezareti yani günümüzün eğitim bakanlığı düzeyindeki kurum tarafından çekilen Anadolu adlı belgesel filmidir. Film aracılığıyla okullarda öğrencilere ülkenin güzelliklerini göstererek vatan sevgisi ve bu vatan uğruna savaş isteğini artırması amaçlanır. Filmin çekimleri için fotoğraf öğretmeni Necati Bey görevlendirilerek çekimlerine 1917 yılında başlanır. Yaklaşık beş ay süren çekimlerin ardından filmin stüdyo süreci Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde Mart 1918 tarihinde başlar ve kısa bir sürede tamamlanır.

1.7.3.2 Yardım Cemiyetleri

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra (23 Temmuz 1908) oluşan ortam Osmanlı Devleti'nin birçok yerinde kendiliğinden kurulmaya başlar. 1909 yılında Kanun-i Esasi'ye eklenen "Cemiyetler Kanunu" ile cemiyet kurma özgürlüğü yasal bir zemine oturtulur. Cemiyetler gelirleri asker ve gazi yakınlarına verilmek amacıyla tiyatro gösterileri, konserler ve kermes gibi birçok faaliyet gerçekleştirir. Bu süreçte cemiyetler dönemin yeni medyası ve modern bir eğlence aracı olan sinemaya yönelerek gösterimler düzenler. Birçoğu yarı resmi nitelikteki bu cemiyetler şunlardır: Osmanlı Donanma Cemiyeti (19 Temmuz 1909), Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (1 Şubat 1913), Osmanlı Hilâl-i Ahmer Cemiyeti (14 Nisan 1877), Türk Ocağı Cemiyeti (22 Mart 1912), İstihlak-i Milli Kadınlar Cemiyet-i Hayriyesi (1913), Malûl Gaziler Heyeti (20 Mayıs 1917) (Özuyar, 2017).

Bu cemiyetlerin bazıları sadece piyasada bulunan mevcut filmlerin gösterimiyle yetinmeyerek içerik üretimine de yönelir. Cemiyetler tarafından üretilen aktüalite filmi yani günümüzün haber filmleri niteliğindeki çekimler de bu çalışmada belge filmi olarak değerlendirilmektedir.

Yardım cemiyetleri bağlamında yapımcısı ve kamera operatörü Türk olan ilk filmler Müdafaa-i Milliye Cemiyeti bünyesinde 1915 yılında başlar. Kameramanlığını Kenan (Enginsoy) Bey'in yaptığı, İstanbul'un doğal güzellikleri ve tarihi mekânlarının yanı sıra Çanakkale Cephesi'nden görüntülerin yer aldığı kısa belge filmler çekilir. Bu

filmler Çanakkale Cephesi görüntüleri hariç izleyici için yeni değildir, bu yüzden izleyicinin ilgisini çekmez ve önemli bir gelir elde edilemez. Bu olumsuz durum 1917 yılında Sedat (Simavi) Bey'in çabaları ile değişmeye başlar. Türk sinema tarihinin ilk imgesel filmleri Simavi'nin yönetiminde gerçekleşir. Uzun metraj (Pençe-Casus) ve kısa metraj (Bican Efendi Belediye Müfettişi-Bican Efendi Tebdil-i Havada) filmlerinin çekimi aynı yıl içinde tamamlanır (Özön, 2010: 54-55-Odabaşı:2017:32-33). Cemiyet, imgesel film yapımının yanı sıra Sultan Ahmet Parkı ve Heybeli Ada yarışması filmleri ile belge film yapımını sürdürür.

Film üretimi noktasında aktif bir diğer cemiyet de Malûl Gaziler Heyeti'dir. I. Dünya savaşı sonrası ordunun yönetimindeki Merkez Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tasfiye edilir. Kapatılan Merkez Sinema Dairesi'nin teknik ekipmanı yanı sıra Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin film çekimlerinde kullandığı stüdyosu Malûl Gaziler Heyeti'ne devredilir. Böylece sadece film gösterimi yapan heyet artık film üretmek için gerekli alt yapıya kavuşur. Heyet bünyesindeki sinema film imalathanesinin yöneticiliğine Fuat (Uzkınay) Bey'i getirir.

Heyet içinde bulunduğu maddi darboğazdan çıkmak için Fuat Uzkınay'ın girişimleriyle imgesel film yapımına başlar. İlk sinema filmi için tiyatro oyunu olarak sahnelendiğinde yoğun ilgi görmüş olan Hüseyin Rahmi'nin (Gürpınar) Mürebbiye isimli eseri seçilir. Oyunu tiyatrodan sahneye koyan Ahmet Fehim filmin yönetmenliğini, Fuat Bey ise görüntü yönetmenliğini üstlenir. 15 Mayıs 1919'da İzmir'in Yunan askerleri tarafından işgali başlaması üzerine, heyetin sinema kolu Mürebbiye filminin çekimlerini askıya alarak, halkın işgale olan tepkisini yansıtmak amacıyla belge film çekimlerine yönelir. İşgale karşı 23 Mayıs'ta Sultanahmet'te gerçekleşen en geniş katılımlı mitingi Fuat Bey'in görevlendirdiği Cemil (Filmer) Bey filme alır. Miting çekimleri sonrasında stüdyo işlemleri tamamlanan Mürebbiye filminin Mayıs ayı içinde özel bir topluluğa ön gösterimi yapılır. Filmin genel gösterimi itilaf devletlerinin çıkardığı zorluklardan dolayı yaklaşık 9 ay sonra gerçekleşir. Özuyar, filmin yasaklandığına dair iddiaların gerçeği yansıtmadığını filmin dönemin gazetelerinde çıkan ilanlarıyla ispatlar. Bu ilanlarda Mürebbiye filminin 1920'de gerçekleşen genel gösterimden, işgalin son günlerine kadar iki yıl süreyle birçok sinema salonunda gösterime girdiği görülmektedir (2017:320-328). Heyet daha sonra Binnaz ve daha

önceden halkın yoğun beğenisini kazanmış Bican Efendi tiptemesinin olduğu film serisini çeker. Heyet, Büyük Taarruz'la kazanılan zaferin ardından, bu tarihi anların çekimlerini yapmak için Batı Cephesi ve Ankara'ya kameramanlar gönderir.

1.7.3.3 Özel Girişimler

Osmanlı Devleti'nde icadından kısa bir süre sonra özellikle gayrimüslim tebaanın gayretleriyle sinema faaliyetlerinin film gösterimi yapılarak başladığı görülür. Film gösterimlerinin dışına çıkarak kendi imkânlarıyla film üreten özel teşebbüsler Sigmund Weinberg ve Kemal Film'in faaliyetleriyle sınırlı kalmıştır.

1.7.3.3.1 Sigmund Weinberg

Osmanlı döneminin ilk sinemacılarından olan Weinberg Romanya doğumlu Polonya asıllı Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Burçak Evren'in "Türkiye'ye sinemayı getiren adam" olarak nitelediği Weinberg İstanbul'da fotoğraf malzemeleri satan bir dükkân işletirken, piyasadaki durumu kavrayarak Osmanlı'da ilk yerleşik sinema salonunu açar. 1899'da dönemin padişahı Sultan II. Abdülhamit'e yazdığı dilekçede Osmanlı Ordusu'nun ve resmi geçit törenlerini çekme isteği kabul edilmez. 1900'de başlayan ve dönemin en büyük sinema şirketi Pathê'nin temsilciliği üstlendiği bu iş birliğini I. Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Osmanlı'ya karşı savaşa girmesine kadar sürdürür.

Gösterimlerin yanı sıra II. Abdülhamit'in 1908 yılında Hamidiye'de yapılan Cuma selamlıklarından birini filme alır. Weinberg, aynı yılın kasım ayında gerçekleşen Mebuslar Meclisi seçimleri ve aralık ayında meclisin açılış törenini çeker. Sultan Reşat'ın 1911 Haziran'ında üç hafta sürecek Rumeli seyahatinde öne çıkan anlardan oluşan 50 dakikalık bir film hazırlar. 1913 yılında Kâğıthane'de düzenlenen bir avı görüntülendiği film gibi daha çok başkent ve saray merkezli filmler çeker ve gösterimini yapar.

1916 yılında Osmanlı Ordusu'nun bünyesinde Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilir. 28 Ağustos 1916'da Romanya'nın Osmanlı'ya karşı savaşa girmesi ve Weinberg'in düşman devletler tebaasından olması bu görevi bırakmasına neden olur. Bu süreçte etnik kökeni yurt dışı çıkışlarında zorluklar yaşamasına sebep olur. Bu olumsuzluklara rağmen özellikle Enver Paşa'nın desteği ve güveni ile devletle olan

ilişkilerini sürdürür. Harbiye Nezareti (Millî Savunma Bakanlığı) tarafından görevlendirilen Weinberg ve İbrahim Ferit Bey Osmanlı'nın Galiçya ve Romanya'daki cephelerini filme alırlar.

1.7.3.3.2 Kemal Film

Türkiye'nin ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film'in kökleri Ali Efendi Sineması'nın açılmasına dayanır. Ali Efendi Sineması'nın açılma sürecinde tarih öğretmeni Şakir (Seden) Bey ile aynı okulda sinema gösterimleri yapan Fuat Uzkinay ve Kemal (Seden) Bey'in Fernando Franko isimli arkadaşının teşvikleri etkili olur. Kemal Bey'in dayısı Ali Efendi'yi ikna etmesinin ardından 27 Mayıs 1914 tarihinde şirket resmi olarak kurulur. Ali Efendi (Ali Rıza Öztuna), Kemal (Seden) Bey ve Fuat Bey'in oluşturduğu ortaklıktan askere çağrıldığı için Fuat Bey ayrılmak zorunda kalır (Scognamillo, 2003:24-Akçura:1995:15-17).

Sinema salon işletmeciliğinden kâr edilmesi ortakları film yapıcılığına yatırım yapmaya yöneltir. Ali Efendi'nin kardeşi Hacı Osman ve Kemal Bey'in kardeşi Şakir Bey'in de ortak olduğu "Sinema İşleri Şirketi" (1921) kurulur. Bu süreçte dönemin ünlü tiyatrocularından Muhsin Ertuğrul Almanya ve Avusturya'da sinema alanında çalışmalar yapmaktadır. Viyana'da kurduğu (Bozkurt) film şirketi ile yapımçılık denemeleri başarısız olur. Ertuğrul, yapımçılık işine giren Kemal ve Şakir kardeşlerin birlikte çalışma tekliflerini kabul ederek İstanbul'a döner. Ertuğrul, Kemal Film için "İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk", "Nur Baba (Boğaziçi Esrarı)", "Ateşten Gömlek", "Leblebici Horhor", "Kız Kulesinde Bir Facia" ve "Sözde Kızlar" filmlerini çeker.

Kemal Film'in belge film türünde öne çıkan en önemli projesi Kurtuluş Savaşı'nda gönüllü olarak cepheden görüntüler çeken Fuat Bey'in (Uzkinay) kısa belge filmleridir. Büyük Taarruzu filmleştirmek için yola çıkan Fuat Bey Türk Ordusu'nun 9 Eylül'de İzmir'e girmesi ve 9-18 Eylül tarihleri arasında yaşanan Türk-Yunan Orduları arasındaki muharebelerin bir kısmını ateş hattına giderek filmleştirir. Fuat Bey, Bursa ve Mudanya'nın kurtuluşu ve Yunan Ordusu'nun geride bıraktığı büyük yıkımı da kayıt altına alarak toplam 46 adet kısa belge film çeker. Bu filmler "Harp Kurdelesi" başlığıyla 17 Kasım 1922 de gösterilir. Uzkinay'ın bu filmleri, Muhsin Ertuğrul tarafından mizansen oluşturularak çekilen batı cephesinin önemli hücum manevraları ve

Cezmi Ar'ın çektiği filmlerden eklemeler yapılarak “Zafer Yolları” adıyla (1923) yeniden kurgulanır (Gündeş, 1998:106).

1924 yılına gelindiğinde Kemal Film yapımcılık faaliyetlerini uzun süre durduracak bir olay yaşar. Özön ve Scognamillo, Defterdarlık'ta film platosu olarak kullanılan dikimhane müdürünün değişmesinin ve beklenmedik bir şekilde binanın boşaltılmasının istenmesinin yapım işlerinin durdurulmasına yol açtığını söyler (Özön, 2010:92 – Scognamillo, 2003:74). Stüdyonun kapatılmasının temelinde yatan sorunu ise Şakir Seden, Erman Şener'e şu şekilde anlatır:

“Ağabeyimle Muhsin Bey'in arası iyice açılmıştı. İki taraf da bahane arıyordu. Olay işte o günlerde oldu. Bize intikal ettiğine göre yeni genel müdür (stüdyo olarak kullanılan dikimhanenin müdürü) kadın artistlerden birine sarkıntılık etmiş. Hem yüz bulamamış hem de bizim arkadaşlardan sert muamele görmüş. Bunun üzerine kızıp, “24 saate kadar burayı terkedin” demiş. İki günde hiç olmazsa bir depo bulur, eşyaları oraya taşırdık, ama dedim ya, iki taraf da bahane arıyordu. Bu hadise uygun düştü. Eşyaları paylaştık. Aksesuarları Behzat (Butak) aldı; dekor, pano gibi şeyleri Muhsin Bey Ferah Tiyatrosu'na götürdü. Biz de makineleri satıp, bu defteri kapadık” (Akçura,1995:23). Şirket bu olaydan 1951 yılına kadar “Kemal Film Jurnalleri” adı verilen haber filmleri dışında film içeriği üretimini durdurur.

1.7.4 Cumhuriyet Dönemi (1923'den 1956'ya kadar geçen dönem)

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına bakıldığında anlaşılacak şekilde sinemaya karşı ilgisizlik dikkat çeker. Bu ilgisizliği cumhuriyetin yeni kurulmuş olması ve sosyo-ekonomik koşulların uygun olmadığı gerçeği yeterince açıklayamamaktadır. Benzer koşullara sahip ve Türkiye Cumhuriyeti'nden birkaç yıl önce kurulmuş olan Sovyetler Birliği'nin sinemaya verdiği öneme çalışmanın ilk bölümünde değinilmişti. Tek parti döneminde siyasal iktidarın okuma yazma oranının düşük olduğu toplumun tüm kesimlerine yapılan yenilikleri anlatmanın en doğru araçlarından biri olan sinemaya gereken önem vermediği görülmektedir.

Osmanlı döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de ülke sineması üretimden ziyade tüketim için bir pazar konumundadır. I. Dünya Savaşı yıllarından itibaren kurulan salon işletmeleri yabancı filmlerin gösterimini yaparak gelir elde

etmektedir. İthal film gösteriminin öne çıkmasının en önemli nedeni film üretiminin maliyetli bir iş olması ve %90'ının Amerikan sinema sektörünün elinde olduğu bir pazarda rekabetin mümkün olmadığı gerçeğidir. Bu zorunluluk küçük aile şirketlerinin egemenliğindeki gösterim işinin genel karakteristiği olur. Türk sinemasının endüstrileşmesine engel olan diğer sebepler ise dönemin sosyo-ekonomik yapısı ve Tek Parti'nin siyasal yaklaşımıdır (Aytekin,2017:72).

Öztürk, Türk sinema tarihi literatürü üzerine yapılan çalışmaların az olduğu kadar sorgulamadan birbirini tekrar eder nitelikte olduğunu altını çizer. Öztürk, aynı durumun cumhuriyetin ilk yıllarına yönelik yapılan değerlendirmelerde de değişmediğini ve bu çalışmaların 1923'ten birdenbire 1950'ler ya da 1960'lar sonrasına sıçradığını vurgular. Bu bağlamda imgesel ya da belgesel türü ayrımına gitmeden 1923-1950'li yıllar arasında sinema alanında gerek yurt içi gerekse yurt dışından gelen girişimlere odaklanarak proje ya da öneri aşamasının ötesine geçememiş çalışmaları dönemin toplumsal ve siyasal şartlarını göz önünde tutarak değerlendirir (Öztürk:2005).

Cumhuriyetin ilk on yıllık dönemini ölü olarak niteleyen Adalı, Osmanlı döneminde faaliyet gösteren Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malûl Gaziler Cemiyeti ve 1922 yılında TBMM ordusu bünyesinde kurulan Ordu Film Alma Dairesi tarafından çekilen filmlerin işlenmeden Ordu Foto Film Merkezi arşivlerinde kaldığı ve çoğunun yok olduğu ya da akıbetinin bilinmediğini söyler. (Adalı, 1986:101). Aytekin'in yaptığı dönemselleştirme paralelinde propaganda döneminde yani kuruluşundan 1956 yılı arasındaki süreçte belgesel film çalışmaları oldukça kısıtlıdır. Belgesel sinema tarihimizde bu döneme ait çalışmalar hakkındaki bilgiler küçük değişikliklerle birbirini tekrar eder niteliktedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında “belgesel” anlamında öne çıkan belki de en önemli proje 1922 yılında “İstiklal” adıyla çekilen filmin 1933 yılında yeniden kurgulanmasıyla ortaya konulan çalışmadır. Atatürk'ün gösterdiği ilgi üzerine bu belgesel filme yeni bölümler eklenir. Son olarak Atatürk'ün ölümünün ardından cenaze töreni görüntüleri de ilave edilerek 13 bölümlük belgesel bir dizi oluşturulur (Gündeş, 1998: 107).

Bu çalışmaların geneline bakıldığında özel şirketlerin de belgesel film yapımına karşı ilgisizliği dikkat çeker. Bu noktada kronolojik olarak yapılan ilk çalışmalar İpek

Film tarafından döneminde belgesel amaçla çekilmeyen ancak ilerleyen yıllarda belgesel niteliği taşıyacak çalışmalardır. Nazım Hikmet Ran'ın çektiği Düğün Gecesi (Kanlı Nigâr) ve Hazım Körmükçü tarafından çekilen Karagöz adlı filmler farklı ortaoyunlarını baştan sonuna kadar kayıt etme işlemi şeklinde olmuştur. Ayrıca kent senfonisi türünde Nazım Hikmet tarafından İpek Film için çekilen “İstanbul Senfonisi” ve “Bursa Senfonisi” filmleri İpek Film tarafından yapımcılığı üstlenilen birkaç belgesel film arasındadır. Halil Kâmil bey tarafından kurulan Ha-Ka Film dönemin ünlü Rus yönetmeni Ester Shub'a yaptırdığı “Türk İnkılabında Terakki Hamleleri” adlı film diğer bir özel teşebbüs yapımı olarak öne çıkar.

Propaganda dönemi olarak adlandırılan bu dönemde tek parti iktidarının da gereken önemi vermemiş olmasını tek bir sebep sonuç ilişkisine bağlamak yanlış olacaktır. Öztürk, dönemin iktidarının sanatı nasıl algıladığı ve sinemaya yönelik projelerinin olup olmadığını sorgulamadan genel geçer bazı görüşleri tekrar etmeyi doğru olmadığını altını çizer. Bu konuda yapılan yanlışlardan birisi de bu dönem iktidarın sinemayı ciddi bir sanat eserinden ziyade basit bir halk eğlencesi olarak görmesinin Türk sinemasının gelişi güzel büyümesine ve kendi imkanları ile ayakta duran sağlıklı bir yapıda oluşmasına sebep olduğu düşüncesidir (2005:19).

Bu noktada Öztürk, dönemin siyasal iktidarının sinemanın propaganda gücünün farkında olduğunu gösterir bazı belgelere dikkat çeker. Bu belgelerden ilki henüz cumhuriyet ilan edilmeden önce Bakanlar Kurulu tarafından 29 Mayıs 1923'de İçişleri ve Maliye bakanlıklarına gönderilen tezkeredir. Bu tezkerede özetle İzmir'in farklı sinemalarında henüz barış ilan edilmemiş olan düşman ülke ordularının resmi geçit töreni ve manevralarından oluşan propaganda filmlerinin gösterimine göz yumulmaması istenmektedir. Bakanlar kurulunun ilgili bakanlıklara ilettiği bu tezkere Genelkurmay aracılığıyla Millî Savunma Bakanlığı'nın istekleri doğrultusundadır. Düşman ülke ordularına ait bu görüntülerin sinemalarda gösteriminin durdurulmasına yönelik bu girişim, bize meclisin askeri kanadının sinemanın propaganda gücünün farkında olduğunu gösterir niteliktedir. Sinemanın propaganda gücünün farkındalığı noktasında diğer bir belge de 1928 yılında çıkartılan harf devrimi sonrasında aittir. İstanbul Milletvekili Süreyya Paşa (İlmen), verdiği bir yasa önerisinde sinemanın propaganda gücüne vurgu yapar. Süreyya Paşa verdiği önergede harf devriminde sinemanın yazılı

basına kıyasla çok daha etkili olacağını belirtir. Süreyya Paşa, sinema en az yarım milyon izleyicinin yeni harfleri okumasını sağlıyorken yazılı basının kırk-elli bin kişilik okuyucu bir kitleye ulaştığını söyler (Öztürk, 2005:19-33).

Cumhuriyet döneminde siyasal iktidarın sinemanın propaganda gücünü kullanmaya yönelik yaptığı çalışmalara yönelik diğer bir girişim de 28 Temmuz 1926 yılında Türkiye ve Sovyetler Birliği arasında imzalanan film değişim anlaşmasıdır. İngiltere'nin Milletler Cemiyeti'nde Fransa ve İtalya üzerindeki nüfuzu ile soğuyan ilişkiler Türkiye'yi batıdan uzaklaştırır. İngiltere'nin tüm engelleme çalışmalarına rağmen Türkiye ve Sovyetler Birliği arasında saldırmazlık ve tarafsızlık anlaşması 17 Aralık 1925 yılında imzalanır. 1925 yılında yaşanan Şeyh Sait Ayaklanması bastırılır. Ayaklanmanın şüphelisi konumundaki İngiltere ile yaşanan sorunlar 1926 yılında Musul gerilimini tırmandırır. Böylesine gergin bir ortamda Sovyetler Birliği ile iyi ilişkiler ve iş birliği arayışları neticesinde iki ülke arasında film değişim anlaşması sağlanır. Türkiye ve S.S.C.B. arasında imzalanan propaganda olmayan filmlerin değişimi anlaşmasının iki maddesi dikkat çekicidir. Bunlardan ilki, iki ülke arasında değişimi sağlanan filmlerde filmi alan ülkeye her türlü kontrol yetkisinin verilmesidir. Filmler üzerinde sansür uygulamak, ara yazılarında istenildiği gibi değişiklik yapmanın herhangi bir sınırı yoktur. Bir diğer husus ise bu filmler aracılığıyla batı ülkelerinin oryantalist bir şekilde göstermek istediği doğu imgesinin kırılması hedeflenmektedir. Batılıların yapacağı filmler yerine bizzat doğu ülkelerinin kendileri tarafından çekilen filmlerle tanıtılması noktasında sinemanın katkı sağlayacağı belirtilir (Öztürk:2005,35-46).

Propaganda döneminde, devlet imkânlarıyla ya da özel teşebbüsün belgesel sinemaya olan yaklaşımı yanında üzeri çizilmesi gereken bir diğer konu da yurt dışından gelen film ekiplerinin Türkiye'de çektiği ya da çekmek istediği tanıtıcı filmlerdir. Bu bağlamda 1930-1940'lı yıllarda siyasal iktidarın yabancı girişimlere karşı engelleyici tavrını tam olarak açıklamasa da fikir vermesi açısından “Türkiye'ye verilen 100 Milyon Dolar” adlı filmin yapımı ve sonrasında yaşananlar dikkat çekicidir.

March of Time şirketi tarafından 1946 yılında Türkiye'yi tanıtıcı nitelikte bir film çekimi için Türk Hükümeti'nin izni alınır. Şirket tarafından gönderilen iki operatör yanına bir Türk kamera operatörü görevlendirilir. Böylelikle çekilen görüntüler Türk

hükümetinin isteği doğrultusunda olması sağlanır ancak çekimler tamamlandıktan sonra Amerika’da yapılan kurgu ile söz ve metinler eklenerek Türkiye’yi “kötü” gösteren bir filme dönüşür. Bu örnekte de olduğu gibi Türkiye’yi tanıtma adı altında yapılacak yabancı girişimlere karşı siyasal iktidarın şüpheli tutumunun altında gerçekçi sebepler yatmaktadır. Bu tür olumsuz film örneklerine karşı Türkiye tarafından filmler hazırlanmasının önemi sıklıkla dile getirilmesine rağmen düşünce düzeyinde kalarak uygulamaya geçirilememiştir (Öztürk:2005,84-86).

1.7.5 Kültürel Hümanizma Dönemi (1956-1990)

1950’li yıllarının başında belgesel film üretiminde bir hareketlenme görülür. Türkiye’nin 1950 yılında Kore’ye asker göndermesi ve 1951 yılının İstanbul’un fethedilmesinin 500. yılı olması bu hareketliliğin ana sebebidir (Susar, 2004:17-18).

Adalı, Halk Film tarafından “Kore Gazileri” (Seyfi Havaeri) “Mehmetçik Kore’de” (Kenan Enginsoy) ve “Kore’de Türk Kahramanları” adlarıyla piyasaya çıkartılan filmleri sanatsal başarıları bir kenara bırakıldığında ilkel propaganda filmlerinin ötesine geçmiş çalışmalar olarak niteler (Adalı, 1986:103).

1956 yılına gelindiğinde Türk Belgesel Sinema Tarihi’nde ilk kez bir kurumun düzenli olarak belgesel film ürettiği görülür. Birçok kaynak tarafından da Türkiye’de ilk belgesel film çalışmaları olarak tanımlanacak olan bu çalışmalar İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nden bir grup bilim insanı tarafından başlatılır. Anadolu uygarlıklarını tanıtma amaçlı yapılan belgesel film serisinin ilki Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun yönetmenliğini üstlendiği “Hitit Güneşi” adlı belgesel filmidir. 1956 yılında düzenlenen Berlin Film Festivali belgesel kategorisinde ikincilik ödülüne layık görülen “Hitit Güneşi” adlı çalışma yurt dışında düzenlenen yarışmalardan ödül alan ilk Türk filmi olmasıyla da altı çizilmesi gereken bir projedir. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi 1960 yılında yaşanan askeri darbe ile ara verdiği film çalışmalarını 1963 yılında devam ettirir (Susar, 2004:18,19).

Eyüboğlu ve İpşiroğlu’nun öncülüğünde başlatılan ilk belgesel film çalışmalarını anlamak Eyüboğlu’nun belgesel film anlayışını anlamak ile mümkün olabilecektir. Güngör Dilmen, Eyüboğlu’nu çevirmen, denemeci, fotoğrafçı, belgesel filmci, eğitmen, sanat tarihçi, mavi yolcu, satranç ustası ve Anadolucu olarak niteler. “Anadolucu”

yönünü Eyüboğlu'nun çevresinde oluşan bir kült olarak tanımlar. Eyüboğlu Anadolu'nun bütün geçmiş kültür hazinesi ile bir bütündür ve günümüze ulaşan bir süreklilik gösterir. Eyüboğlu Anadolu'da yaşamış tüm kavimleri, eski bir hemşeri-yurttaş olarak görür, onların mirasına, tanrılarına, efsanelerine, anıtlarına sahip çıkılması gerektiğini söyler (Dilmen, 1973: 134,135). Alkan, Eyüboğlu'nun imgesel film yerine belgesel sinemaya yönelmesinin arkasında bu düşüncenin yattığını vurgular. Sinemanın bilime hizmet işlevinin önemini anlayarak Anadolu'da kaybolmaya yüz tutmakta olarak bütün medeniyetleri objektif bir şekilde filmleştirerek yurtta ve dünyada tanıtımı için çalışmıştır (1973:175). Azra Erhat, Eyüboğlu'nun bilgi ve bilimin insan mutluluğuna hizmet etmesi gerektiğine inandığını belirtir. Eyüboğlu'nun bu sebeple sadece yazılı eserlerle yetinmeyerek geniş halk topluluklarına hitap etmesi açısından sinemayı bir araç olarak kullandığını söyler. Birçok güçlüğe rağmen çekilen bu belgesel filmleri geleceğe yönelik birer anıt olarak niteleyen Erhat, Eyüboğlu'nun Türk kültürüne yaptığı bu hizmetlerin dar ve kısıtlı üniversite çevresinden çıkıp tüm Türk milletinin gözleri önüne serileceği zaman anlaşılabilirliğini vurgular (1973:25).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin çalışmalarının yanında, 1960'lı yıllarda bazı özel şirketler belgesel sinemaya ilgi göstermeye başlar. Konusunu Anadolu'nun kültürel zenginliklerinden alan, Eczacıbaşı ve Yapı Kredi Bankası gibi özel kuruluşların sponsorluğunda bir dizi belgesel filmler çekilir. Ayrıca TRT'nin 1968 yılında yayın hayatına başlaması da Türk belgesel sinema tarihini etkileyecek diğer bir gelişmedir.

1.7.6 Suha Arın

Kültürel Hümanizma döneminin önemli isimlerinden ve Türk belgesel sinema tarihinin kilometre taşlarından birisi olan Suha Arın, Ordu'lu baba Zekayi Bey, Bartın'lı anne Bedia Hanım'ın ikinci çocukları olarak 23 Aralık 1941 yılında Balıkesir'de dünyaya gelir. Berrin Avcı Çölgeçen, Arın'ın sinemaya olan yatkınlığını daha henüz çocuk yaşlarda ilkokulda yaşadığı olay üzerinden açıklar: Arın'ın resim dersinde yaptığı çizim, okulu teftişe gelen müfettişin dikkatini çeker. Suha Arın, bir ayna önünde saçlarını tarayan çöp adamın yansımasını ayrıntılarıyla çizmiştir. Avcı, Arın'ın henüz küçük yaşta görsel dili bu derece ustalıklı kullanabiliyor olmasını ileride sinemayı kendisine meslek olarak seçmesinde önemli bir etken olabileceğini söyler (2006:19).

Daha çocuk yaşta öğretmenlerinin ilgisini çeken Arın ilk filmi 20'li yaşlarda yönetir. Bu noktada Arın'ın yönettiği tüm filmleri dönemlere ayırmak Arın'ın sinemasını anlamak açısından faydalı olacaktır. Suha Arın'ın bizzat kendisi yönettiği filmleri belli dönemlere ayırmasının yanında farklı akademisyenlerin de bu ayırmaya yönelik yaklaşımları vardır.

Suha Arın, yönettiği filmlerini resmi eğitim öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayırır (Kuruoğlu, 1990). Ahmet Oktan ise Suha Arın'ın belgesel çalışmalarını; resmi eğitim öncesi dönem, basın yayın yüksek okulunda öğretim görevlisi olarak çalıştığı dönem ve özel sektör dönemi olmak üzere üç ana döneme ayırır (Oktan, 99).

Resmi eğitim sonrası filmleri noktasında Hakan Aytekin, Suha Arın belgesellerinin Milliyet Televizyon Video (MTV) şirketi öncesi ve sonrasındaki çalışmalar olarak iki bölümden oluştuğunu söyler. MTV'den önce tek sponsorun Türkiye Turing Otomobil Kurumu (T.T.O.K.) olduğunu ve bu kurumla çalışmanın daha rahat koşullarda gerçekleştiğinin altını çizer. Aytekin, T.T.O.K.'un projeyi manipüle etmeden, yaratıcı üretimi sonuna kadar destekleyen ve filmde harcanan paranın hesabını da soran bir kurum olduğunu söyler. MTV öncesi dönemde belgesel etiği çerçevesinde, bu topraklarda yaşayan insanlara bir belgeselci olarak ne yapılabileceğini düşünmek Arın ve ekibinin tek kaygısıyken 12 Eylül sonrası bu durum değişir. Askeri darbe sonrası Turing Otomobil Kurumu eski gücünü kaybetmesinin yanında Arın üniversitedeki görevinden ayrılmak zorunda kalır. İstanbul'a taşınan Arın'ın MTV yapım şirketini kurmasının ardından sponsorluk ilişkileri farklılaşmıştır. Artık sponsorlar içeriğe müdahale etmeye başlamıştır. Ayrıca Suha Arın'ın yönetmenlik vasfının yanına bir de yönetici rolü eklenmiştir. Aytekin, yöneticilerin işlerini zaman ve bütçe açısından en ekonomik biçimde çözmek isterken yönetmenin aynı işi yaratıcılığı sonuna kadar kullanabileceği bir alanda yapmak istediğini vurgular. MTV'den sonra Arın'ın yönetici ve yönetmen rolleri arasında çelişki yaşadığını şayet ikisi arasında bir denge kurabilmiş olsa bugün çok daha farklı bir MTV olabileceğini ifade eder (Çölgeçen, 2006: 201-202).

Resmi eğitim öncesi dönemi incelendiğinde Arın'a yön veren en önemli faktörün ağabeyi Süreyya Arın olduğu görülebilir. Ağabeyi ile birlikte "Ansiklopediden Sayfalar" adıyla yaptığı program Arın'a ilk kez sinema alanında çalışmasının yolunu

açar. Bu programdaki başarılı çalışmalarını üzerine bir gün Öğretici Filmler Merkezi görevlisi Tefik Kumaş, Arın ve ağabeyine bir iş teklifi sunar. Kendisine sunulan senaristlik teklifini kabul eden Suha Arın Öğretici Film Merkezi için “Trafik Emniyeti” ve “Başkent Ankara” adlı 30’ar dakikalık iki film çeker. 1964 yılında kurgusu tamamlanan “Trafik Emniyeti” filmi için Arın anılarında “yönetmenliğini yaptığım ilk filmdi” der (Çölgeçen, 2006:39).

Suha Arın, Öğretici Filmler Merkezi’nde görev yapmaya devam ettiği yıllarda ağabeyi tarafından Amerika’ya davet edilir. Howard Üniversitesi’nde eğitimine başlayan Arın öncelikle yabancı dil eğitimini uzun yıllar Hollywood’da oyuncu koçluğu (Acting Coach) yapan Marion Mc Michael’den alır. Bir yandan eğitimine devam eden Arın diğer yandan Kapital Film Laboratuvarları’nda makinist olarak çalışmaya başlar. Burada ses uzmanı Mr. Clink’den bir filmde ses örgüsünün ne derece önemli olduğunu öğrenir. Kazandığı deneyim ve tecrübelerle şirketin ses kayıt bölümünde çalışmaya başlar. Arının sinemacılığına en büyük katkılardan birisi de Kapital Film Laboratuvarları’nda tanıştığı Silvia Beths sayesinde olur. Beths’den “iç ritim-dış ritim nedir?” “Filmi ilgiyi canlı tutmak için neler yapılabilir, film nasıl izlenebilir kılınır” gibi incelikleri öğrenir. Suha Arın’ın Amerika’da aldığı eğitiminden öğrendiği sadece teknik bilgi değildir. Tüm hocalarının ortak yönü; hepsinin de uygulama yapmış sektörde çalışmış kişiler olmasıdır. Arın’ın dersine giren hocaları bir yandan sektördeki projelerde üretime devam ederken diğer yandan bilgi ve birikimlerini ders verdikleri öğrencilerine aktaran kişilerdir. Arın hocalarının bunu ekonomik bir zorunluluktan dolayı değil bir hayat felsefesi olarak benimsedikleri için emeklilik düşünmeden bedenleri elverdiği ölçüde yaşam boyu sürdürdüklerini gözlemler. Arın’ın ileride Türkiye’de kendi derslerinde de uygulamaya çalıştığı “Üretim içinde eğitim, eğitim içinde üretim” olarak özetlediği düşüncenin temelleri burada atılır (Çölgeçen, 2006: 46-54).

Arın, üniversitede gerek teorik derslerde gerekse pratik anlamda okulun gözde öğrencilerinden biri olur. Washington DC’de siyahilere eğitim ve iş bulma gibi faaliyetler yürütmek amacıyla kurulan “Pride” adındaki siyahi örgütü, Howard Üniversitesi’ne kendileri hakkında belgesel bir film yaptırmak için başvurur. Üniversite’deki hocaları bu görev için Suha Arın’ı uygun bulur. Arın Amerika’da ilk

belgesel filmi olan Gurur'u (Pride) 1968 yılında tamamlar. 30 dakikalık "Gurur" filmi Washington Dc ve çevresine yayın yapan Metro-Media adlı yerel televizyonda yayınlanır (Çölgeçen, 2006: 64-65).

Arın'ın Amerika'daki yılları 1973 yılında National Broadcasting Company (NBC) genel müdüründen aldığı bir iş teklifi ile Türk vatandaşlığını bırakıp Amerikan vatandaşlığına geçme noktasında ikilem yaşamasına kadar devam eder. NBC'de yüksek maaşla başlayacağı ve kısa sürede yönetmenliğe geçiş yapabileceği bu cazip teklife rağmen ülkesine olan sevgisi ve hasreti ağır basar ve birkaç ay geçmeden Türkiye'ye kesin dönüş yapar. (Çölgeçen, 2006:67-68).

Türkiye'de 1971 yılında ordu yönetime el koymuş, ardından 1973'de serbest seçimler yapılmıştır. Koalisyon hükümetinin iktidarda olduğu bir dönemde iş arayışına giren Arın'ın öncelikli amacı bilgi ve birikimlerini üniversitede ders vererek genç nesillere aktarmaktır. Üniversiteden artan zamanında ise belgesel filmler çekmeyi planlar. Bu amaçla Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi'ne bağlı Basın Yayın Yüksek Okulu'na yaptığı başvurusu kabul edilmesine rağmen uzun bir süre güvenlik soruşturmasını beklemek zorunda kalacaktır. Arın, güvenlik soruşturması sonuçlanana kadar geçen süreyi değerlendirmek ister. TRT televizyonu 1969 yılında yayın yapmaya başlamış ve o yıllarda emeklilik aşamasındadır. Kurumda gördüğü yetersizlikleri fark eden Arın bu amaçla TRT çalışanlarına yönelik kurum içi eğitim vermek için girişimde bulunur. TRT yönetimi tarafından olumsuz yanıt alması üzerine belgesel filmler üretmek üzere sponsorluk görüşmesi için Türkiye Turing ve Otomobil Kurumuna başvurur. Bu başvurunun olumlu geçmesi ile Arın'ın belgesel film yapım süreci başlar (Oktan, 99).

1.7.6.1 Suha Arın'ın Yönettiği Filmler

Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Genel Müdürü Çelik Gülersoy tarafından Arın'a sağlanan imkânlar Türk Belgesel Sineması açısından önemli bir kilometre taşıdır. Arın kurum adına 1974-1990 yılları arasında toplam on filmin yönetmenliğini yapar. Resmi eğitim sonrası Arın'ın yönettiği filmleri 1974'de göreve başladığı Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi) yıllarında eğitimci görevine paralel olarak Ankara'dan yürüttüğü belgesel filmler ve bu görevinden ayrılıp İstanbul'da yaşamaya başladıktan sonra yönettiği filmler olarak

değerlendirilebilir. Kendi imkanlarıyla çektiği Tahtacı Fatma ve tamamlanamayan Server Tanilli'nin hayatını konu alan "Bir Uygarlık Tarihi Dersi" adlı çalışma dışındaki tüm filmleri sponsorluklarla gerçekleştirilmiş projelerdir.

Arın'ın Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu sponsorluğunda yönettiği belgesel filmler, dizi belgeseller ve monografik belgeseller olmak üzere iki başlık altında toplanabilir. Bunlarla ilgili ayrıntılar aşağıda verilmektedir.

Dizi Belgeseller: Hattilerden Hititlere (1974), Midas'ın Dünyası (1975), Urartu'nun İki Mevsimi (1977), Likya'nın Sönmeyen Ateşi (1978).

Monografik Belgeseller: Safranbolu'da Zaman (1976), İstanbul'un Çağıracağı Su (1977), Kapalıçarşı'da 40.000 Adım (1980), Dolmabahçe ve Atatürk (1981), Kariye (1984), Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak (1990).

Turing Otomobil Kurumu için çekilen filmlerde Arın, dizi belgesellerinde Hititler'den başlayarak, Frigler, Urartular, Likyalılar, Karyalılar ile devam eder. Anadolu'da geçmişte yaşamış uygarlıklardan Selçuklu ve Osmanlı'yı da içine alarak Cumhuriyet dönemine kadar uzanan çalışmalara imza atar. Monografik çalışmalarında ise İstanbul merkezli çalışmaların yanında Safranbolu'da Zaman filminde olduğu gibi o yıllarda önemi kavranamayan konuları gündeme taşır (Çölgeçen, 2006: 83).

Arın Ankara'da yaşadığı yıllarda tamamladığı diğer bir önemli proje ise TRT için çektiği haber belgeselleridir. Yönetmen Güner Sarioğlu ile 15 günde bir dönüşümlü olarak yaklaşık otuzar dakika süren ve Arın tarafından yönetilen haber belgeselleri şunlardır: Sessiz Emekçiler (1974), Affın Ardından (1974), Kaygı Kuyuları (1975), Bir Yuva Dağılıyor (1975) (H. Özgen ile kişisel iletişim 5 Nisan 2018).

Arın'ın yönettiği haber belgesel filmler Türkiye'de o yıllar açısından öncü çalışmalar olmuştur. Kemal Sevimli günümüzün bilgi birikimiyle Suha Arın'ın filmlerine bakıldığında değerinin anlaşılamiyacağını ancak o yıllar da birçok ilki Suha Arın'ın yaptığını söyler. O yıllarda sinemadaki kurgu anlayışının televizyon programlarında olmadığını vurgulayan Sevimli, televizyon programlarının stüdyoda gerçekleştirilen canlı yayınlardan ibaret olduğunu söyler. Örneğin "Bir Yuva Dağılıyor" filminde Ankara'da Çocuk Esirgeme Kurumu'na bağlı Keçiören Çocuk Yurdu'nda bulunan çocukların transfer süreci Zeynep isimli bir çocuk üzerinden anlatılmıştır.

Zeynep'in 23 Nisan'da Atatürk Anıtı'na çelenk koyması ile başlayan filmde geriye dönüş (flash back) yapılır ve yaşanan olay aktarıldıktan sonra film tekrar çelenk koyma sahnesi ile sonlandırılır. Böylelikle, Zeynep karakteri üzerinden izleyicinin özdeşleştirilmesi sağlanır. Sevimli'nin Arın'ın haber belgesellerinde dikkat çeken uygulamalarına bir diğer örnek ise "Affin Ardından" isimli belgeselde röportaj yapılan hükümlülerin yüzleri yerine ışıklandırma yapılarak yansıtılan gölgeleri kayıtlı etmesidir. O tarihte herhangi bir yasa olmamasına rağmen hükümlülerin yüzlerinin gösterilerek rencide etmeme inceliği altı çizilmesi gereken bir yöntemdir (K. Sevimli ile kişisel iletişim, 19 Eylül 2017).

TRT için yapılan haber belgeselleri teknik açıdan öncü olan bu yönlerinin yanında toplumsal anlamda etki bakımından da önemlidir. Hasan Özgen, "Sessiz Emekçiler" adlı hiçbir sosyal güvencesi olmayan tarım işçilerinin konu edinildiği filmin yayınlanmasının ardından konu ile ilgili meclise bir yasa tasarısının geldiğini söyler. Ayrıca "Affin Ardından" ve "Kaygı Kuyuları" filmlerinin de olumlu tepkiler aldığı belirtilen Özgen o dönemde en çok ses getiren çalışmanın "Bir Yuva Dağılıyor" adlı film olduğunu vurgular. Ankara'da üst düzey bürokratların çocuklarına kreş yapılma düşüncesiyle Keçiören Çocuk Yurdu'nda kalan öğrencilerin Anadolu'nun çeşitli illere transfer girişimini konu alan filmin yayınlanması geniş bir yankı yapar. Filmin yayınlanmasının ardından bir basın açıklaması yapan Çocuk Esirgeme Kurumu Başkanı olayı yalanlar. Bu yalanlamanın ardından kurum içindeki çalışanların bilgilendirmesi ve desteğiyle daha önce yapılan çekimler yayınlanır. Bu kurumun başkanının görevden alınmasına sebep olur ve yurdun günümüze kadar kalmasını sağlar. Özgen bu filmin dönemin TRT Genel Müdürü İsmail Cem'in görevden alınmasının gerekçelerinden de biri olduğunu belirtir. Filmlerin günümüze kadar neden ulaşamadığı sorunu hakkında ise Özgen, bu filmlerin günümüze kadar ulaşmamış olmasını, o yıllarda TRT'de bir arşiv bilinci olmamasına bağlar. Ayrıca bahsi geçen bu dört haber belgeselin TRT Haber Dairesi için yapıldığını ve o dönemde Reversal olarak bilinen teknikle çekilmiş olmasının altını çizer. *"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” (Özgen, 2018).

1979 yılında Arın tamamen kendi imkânlarıyla çektiği tek belgesel film projesi olan *Tahtacı Fatma*'yı tamamlar. Filmde, Batı Toros dağlarının yüksek kesimlerinde ağaç kesimi yapan orman işçilerinin sorunları, 12 yaşındaki Fatma'nın ailesi ile birlikte yaşamından kesitler, çalışma koşulları ve geleceğe yönelik umutları üzerinden yansıtılır. Filmin bütçesini kişisel imkanlar ve borçlarla karşılayan Arın'ın hangi imkânlarla filmi çektiğini yansıtması açısından Kemal Sevimli'nin filmin yapım sürecinde söyledikleri dikkat çekicidir: “*Ablam Nükleer Fizik Mühendisi ve görevli olarak İngiltere'ye gittiği için maaşı hesabına yatıyordu. Beni de maaşı konusunda yetkili kıldı. Yani ihtiyacım olduğunda gidip istediğim kadar para çekebiliyordum. Tahtacı Fatma'nın çekimleri esnasında paramız tükendi. Ablamın o birikmiş parasını çekip 10 veya 12 kutu negatif film satın aldık. Bu negatiflerle filmi tamamladık. Sanırım Balkan Festivali'nde verilen para ödülü veya Türkiye Turing Otomobil Kurumu'na bir iş teslim edildikten sonra Suha Hoca tekrar parayı iade etti. Biz bu koşullarda bir imece filmi çektik. İçinde iyi niyet var. Ablamın bu yaşananlardan hâlâ haberi yok.*” (K. Sevimli ile kişisel iletişim, 19 Eylül 2017).

Arın, İş Bankası sponsorluğu ile “Ustalar ve Bilgeler” serisi adı altında dizi belgesel projesini 1980 yılında tamamlar.¹ Türkiye'deki müzik kültürünün farklı renklerini konu olan filmlerin ilk bölümü, Cumhuriyet dönemi klasik batı müziğinin önde gelen bestecilerinden olan Cemal Reşit Rey'in hayatı ve eserlerini konu alır. Dizi çalışmanın ikinci bölümü ise yok olmaya yüz tutmuş aşıklık geleneğinin son temsilcilerinden olan Aşık Ali İzzet Özkan'ın eserleri ve hayatını anlatan biyografik bir çalışmadır.

Arın, bir yandan belgesel projelerine devam ederken diğer yandan da Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın Yayın Yüksek Okulu'ndaki

¹ Bilgeler ve Ustalar Dizisi'nin Bedia Müvahhit'i konu alan 3. Bölümü tamamlanamamıştır.

görevine devam etmektedir. Göreve başladığı 1974 yılından itibaren gönüllü ve başarılı olanlar arasından seçtiği öğrencilerini projelerine dahil eder. Bu noktada kendi ifadesiyle “üretim içinde eğitim” anlayışına uygun olan en önemli örneklerinden “Kula’da Üç Gün” (1983) projesidir. Arın’ın üç öğrencisi Sevinç Çor, Zafer Kiraz ve Ziya Kerim Altınışik’in birlikte yazdıkları senaryo 1981 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın açtığı yarışmayı kazanır Toplam 40 öğrencinin katılımıyla gerçekleşen filmin çekimleri bir ayda tamamlanır. Belgesel filmde geleneksel Türk mimarisi ile dikkat çeken Kula evleri, bir düğünde gerçekleşen ritüeller üzerinden anlatılır (Çölgeçen, 2006: 184).

Arın’ın Basın Yayın Yüksek Okulu’nda (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi) öğretim görevlisi olarak çalıştığı işinden ayrılıp İstanbul’a taşınmasıyla başlayan özel sektör sürecinde ilk olarak Petrol Ofisi sponsorluğunda “Anadolu’nun Petrol Yolu” (1982) adlı filmi tamamlar. İstanbul’a taşınan Arın, 1983 yılında *“temelde, öz kültürümüzün korunup yaşatılması ve tanıtılmasına katkıda bulunmak; sinema-tv alanındaki teknik altyapı yetersizliğinin çözümü için yapımçı ve yönetmenlerimize yeni seçenekler sunmak; kurumsal kimlik, kurumsal imaj, ürün ve hizmet tanıtımlarına çağdaş bir yaklaşım getirmek amacıyla”* MTV A.Ş. adıyla yapım şirketini kurar.

Arın’ın İstanbul’a taşındıktan sonra gerçekleştirdiği ilk proje Kent-Koop 5. Kuruluş yıldönümü nedeniyle hazırlatılan “Anadolu’da Konutun Öyküsü” (1984) adlı çalışma olur. 40 ilin sınırları içinde yaklaşık 25 bin kilometre kat edilerek tamamlanan filmde Türkler’in Anadolu’ya gelmelerinden itibaren konutta yaşanan farklılaşma ve malzeme çeşitliliği vurgulanır. “İlk İzler ve Yeni Umutlar” adlarıyla iki bölümden oluşan projede konut olgusuna mimari açıdan daha ziyade Anadolu halkının ortaya koyduğu kültürel miras çeşitliliği açısından ele alınmaya çalışılır (Balkaya,1993:97-176).

Arın’ın bir diğer dizi belgesel projesi ise Atatürk ve Karakaya barajlarının suları altında kalacak kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla Hasan Özgen ile ortak yönettiği “Fırat Göl Olurken” (1985-86) adlı 10 bölümlük çalışmadır. Ziraat Bankası sponsorluğu ile TRT için çekilen filmde, sular altında kalacak yörenin tarihi ve kültürel değerlerin kayıt altına alınması vakit darlığı sebebiyle iki ekiple gerçekleşir.

Barajlardan etkilenen yaklaşık 50 bin ailenin durumu, kurtarma kazılarında bulunan tarihi eserler belgeselin ana omurgasını oluşturur.

Arın'ın da içinde yer aldığı bir diğer dizi belgesel projesi Emlak (Kredi) Bankası sponsorluğu ile Türkiye'nin tüm coğrafi bölgelerindeki sivil mimariyi ve bu mimariyi ortaya koyan ustaları konu edinen "Eski Evler Eski Ustalar" filmidir. 12 bölümlük dizinin 4 bölümünü Arın yönetir. Bunlar; Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca (1986), İç Anadolu I: Ozanlar ve Evler" (1987), İç Anadolu II: Erciyes'in Bereketi (1987), Batı Karadeniz: Ağacın Türküsü (1987) 'dür.

Toplam 12 bölümlük dizi belgeselin, Marmara: Yaşayan Gölgele, Doğu Akdeniz: Karlı Dağların Ardı bölümlerini Hakan Aytekin yönetir. Batı Akdeniz: Eski Konaklar Yeni Konuklar bölüm yönetmenliğini Bilgin Adalı üstlenirken Kıbrıs: Dalgaların Getirdiği bölümünü Cahit Seymen tamamlar. Doğu Anadolu: Ateşin Göçü, Güney Doğu Anadolu: Kilit Taşı, Ege: Efeler ve Bacalar, Marmara: İstanbul Hatırası bölümlerinin yönetmenliğini ise Hasan Özgen üstlenir (Oktan:76).

1985 yılında UNESCO Mimar Sinan'ın ölümünün 400. Yıldönümü olan 1988 yılını Uluslararası Mimar Sinan yılı ilan eder. Arın, bu münasebetle Bankalar Birliği ile yaptığı sponsorluk anlaşması ile Sinan'ın eserlerine yönelik Dünya Durdukça adlı bir dizi belgesel projesi hazırlanması için harekete geçer. MTV bünyesinde Mimar Sinan Araştırma Merkezi kurulur. Farsça, Arapça ve Osmanlıca uzmanları, mimarlar, sanat tarihçileri gibi alanında uzman bilim adamları bu proje için bir araya gelir (Oktan:118). Merkez bünyesinde o dönemde Mimar Sinan ile ilgili yazılmış bütün çalışmalar toplatılır.

Akif Ergüleç, "Dünya Durdukça" projesinde bir araya getirilen uzman akademisyenlerin ve çekim ekibinin belirli aralıklarla toplantılar yaptığını ve projenin hangi aşamada olduğunu belirlediğini söyler. Türkiye içinde ve Balkanlarda aynı anda çekimler yapan ekiplerin ne çekeceği bu araştırmalar sonucu oluşturulan senaryolarla belirlenir. MTV'nin bir katının araştırma merkezine çevrildiğini ve o tarihte Mimar Sinan ile ilgili tüm basılı belge ve kitapların bu merkezde bulunduğu söyleyen Ergüleç, Avrupa ve Amerika'da yer aldığı projelerde dahi bu kadar yoğun bir araştırma görmediğini belirtir (A. Ergüleç ile kişisel iletişim 31 Temmuz 2017).

Adil Yalçın bu merkezdeki kitapları kamera asistanlarının dahi okuduğunu ve Sinan ve eserleri hakkında zihinlerinde bir fikir oluştuğunu söyler. (A. Yalçın ile kişisel iletişim 1 Ağustos 2017). Uzun süren ön hazırlık çalışmaları ve çekim süreci sonunda 1988 yılında Dünya Durdukça belgeseli altı bölüm olarak tamamlanır.

Emlak Bankası sponsorluğunda Arın'ın Mimar Sinan ile ilgili yaptığı başka bir belgesel de Mimar Sinan'ın Anıları adlı çalışmadır. Filmde usta mimarın kendisi tarafından kaleme alınan Tezküretü'l Bünyân adlı el yazması kitap konu edilir. Bazılarının yapım sürecinde idamının dahi gündeme geldiği Şehzade Camii, Kırkçeşme Su Yolları, Süleymaniye Camii, Mihrimah Sultan Bahçesi kuyu dolabı, Büyükçekmece Köprüsü ve Selimiye Camii'nden oluşan altı büyük eserini tamamlarken yaşadıkları filmin ana omurgasını oluşturur.

Arın, Mimar Sinan'ın hayatı ve eserlerine yönelik yaptığı bu çalışmaların ardından kamerasını Türkiye'de Mimar Sinan'ın anıtını ilk yapan heykeltıraş Hüseyin Anka Özkan'a yöneltir. Mimar Sinan'ın doğumunun 500. yılı olan 1990 yılında "Hüseyin Anka İle Sinan'ı Yeniden Yorumlamak" adlı belgesel filmde yeni bilgiler ışığında Sinan'ın yeni bir heykelinin yapım süreci anlatılır. Belgesel ile ilgili 1990 yılında Huriye Kuruoğlu ile yaptığı röportajda Arın, Mimar Sinan ile Hüseyin Anka Özkan arasındaki benzerlikler üzerine filmi kurduğunu söyler. Her ikisi de kendi alanında zirveye ulaşmış ve her ikisine de devlet imkân vermiştir. Arın, her ikisinin de köy çocuğu olarak dünyaya gelmeleri ve hayatlarının bir şekilde kesişmesinin filmin mesajlarından biri olduğunu söyler. Arın filmde, Hüseyin Anka ve Mimar Sinan'ın başarıya ulaşabilmek için benzer şekilde büyük sıkıntılar çekmiş olmasındaki paralellikleri kullanır (Kuruoğlu, 1990).

1991 yılına gelindiğinde Arın Kültür Bakanlığı sponsorluğunda "Türkiye'nin Kültür Hazinesi" adıyla iki bölümlük bir çalışmaya imza atar. Birinci bölümde yer alan Topkapı Sarayı'nı Fatih Sultan Mehmet döneminden başlayıp Cumhuriyet yıllarına kadar geçen süreçte sarayın tarihsel ve kültürel açıdan öne çıkan yönlerini yedi bölümlük bir dizide anlatır. Dizinin ikinci bölümünde ise "Ayasofya" adlı filmi tamamlar. Ayasofya belgeselinde imparator Konstantinos tarafından IV. yüzyılda üstü ahşap olarak yaptırılan daha sonra defalarca restorasyon geçiren Ayasofya'nın eşsiz mimari özelliklerinin yanı sıra kültürel ve siyasi tarihi filmde ele alınır.

1996 yılına gelindiğinde İş Bankası sponsorluğunda Hakan Aytekin ile birlikte yönettiği “Altın Kent İstanbul” adlı belgesel filmi tamamlar. Film 1996’da İstanbul’da düzenlenen Uluslararası II. Habitat buluşması etkinlikleri kapsamında gösterilmek üzere hazırlanır. Etkinliğe 150’den fazla ülkeden katılım olmuştur ve gösterilecek filmin herhangi bir altyazıya ihtiyaç duyulmadan anlaşılabilmesi için hiçbir diyalog ya da metin kullanılmamıştır. (Çölgeçen, 2006:237).

Arın son belgesel projelerini İstanbul Kültür Sanat Vakfı sponsorluğunda Kıbrıs merkezli yapımlarla gerçekleştirir. Arın ilk olarak Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin Cumhurbaşkanı Rauf Denktaş’ın hayatını konu edinen biyografik çalışma olan “Denktaş’ın Fotoğrafları” (1997) adlı filmi tamamlar. Ardından üç bölümlük “Kıbrıs’da Bir Özgürlük Anıtı” (1997) adlı dizi proje yönetmenin tamamladığı son projesidir.

1.7.6.2 Suha Arın’ın Belgesel Sinema Yaklaşımı

Arın’ın belgesel sinema yaklaşımını anlayabilmek için öncelikle onun belgesel filmin nasıl yapılabileceği yönünde ortaya koyduğu ön koşullara bakmak gerekli olacaktır. Bu bağlamda Arın: Belgesel filmde, gerçekler ve doğrular konusunda dürüst olmak koşuluyla mizansenli ya da mizansensiz çekimlerin yapılabileceğini söyler (Kuruoğlu, 1990). Arın için insan ve insanın ürettiğiyle ilgili her türlü konu belgesel filmde veriler konusunda dürüst olmak şartı sağlandıktan sonra gerçekleştirilebilir. Burada altının çizilmesi gereken bir nokta ise Arın’ın mizansen’i zorunlu durumlar haricinde tercih etmediğidir. Bunun en güzel örneklerinden birisi Zonguldak maden ocaklarında çektiği “Kaygı Kuyuları” adlı haber belgeselidir. Maden ocağı yetkilileri çekimler için Arın’a kömür ocaklarına gelen yetkililer için “göstermelik” olarak hazırlanan ve yüzeye yakın güvenli alanda çekim yapmasını teklif eder. Arın bu teklifi kabul etmeyerek işçilerin gerçekten çalıştığı derinliklere iner ve filmin çekimlerini tamamlar (Çölgeçen,2006:92)

Arın’ın belgesel film yapımına yönelik bir diğer yaklaşımı ise belgeselin kuru bilgi aktarmak olmadığı düşüncesidir. Arın için sadece bilgi aktaran filmler belgesel değil “bilgisel” filmidir. Bu yüzden filmin mutlaka bir mesajı olması gerektiğine inanır. Bu mesajı verirken de yönetmenin içinde sevginin var olması gerektiğinin altını çizer *“insan ve ürettiklerine yaklaşım biçimi mutlaka ve mutlaka sevgiyle olacaktır. Sanatçı başka türlü de yaklaşamaz. O yüzden sanatçının yaptığı yapıtlar toplumda birleştirici*

harç görevini görür. Daha sonra ortak bir düşünce platform ve ortak bir kimlik oluşmasına katkı sağlar” (Kuruoğlu, 1990).

Özgen, bir sanatçı, bir bilim insanı yönüyle Suha Arın’ın belgesel sinemasını anlamak için doğru bir zaman saptaması gerekliliğini vurgular. Arın’ın belgesel üretiminin başlamasında öne çıkan ilk unsur aynı tarihlerde Türkiye’de televizyon yayıncılığının başlamasıdır. Bir diğer unsur ise “demokrasi ve imar” sloganlarıyla yağmalanan bir Türkiye ortamıdır. Ülke, köyden kente büyük kitleler halinde gerçekleşen göçün etkisiyle yeni habitatların oluştuğu ve sanayi toplumu kurma çabası içinde çırpınmaktadır (Özgen, 2008: 228-229). Arın, böyle bir ortamda Türkiye’nin çağdaş toplumların tek yönlü kültürel bombardımanı altında ezildiğini söyler. Bu tek yönlü akışı tersine çevrilmezse yok olunacağını ve kimlik kaybının toplumun sona ermesi demek olduğunu vurgular.

Arın’ın belgesel sinema yaklaşımı hakkındaki düşüncelerini bir röportajında Ünsal Oskay şu şekilde ifade eder. *“Tabii. İyi belgeselci, sorunları sadece göstermeyi ya da duyurmayı değil, o sorunların anlaşılmasını kolaylaştırmayı da düşünür. Suha’nın filmlerinde bunu görebiliyoruz”* Oskay ayrıca medyanın kötü içerikleriyle oluşturduğu sahte bilincin panzehrini *“bağırıp çağırmadan, şiddet kullanmadan iyi edebiyat, iyi sinema ve iyi belgesel. Suha bunları yaptı”* sözleriyle açıklar (Oskay, 2004).

Suha Arın’ın belgesel anlayışına bakıldığında Sabahattin Eyüboğlu’nda olduğu gibi “Anadolucu” olarak ifade edilebilecek yönü öne çıkar (Dilmen, 1973:134) Bu yönünü Çölgeçen şu şekilde açıklar: *“Suha Hoca her şeyden önce bir Anadolu’lu ve dünyalıydı. Ayakları Anadolu topraklarına basıyordu, ama evrensel olarak insanlığın ürettiği her şeyin bilincindeydi. Arın, Türkiyeliydi ama Türkiyeliliği evrensel boyutta bir Türkiyelilikti. Anadolu’ya aşığı, Anadolu’ya hayrandı ve bu topraklarda üretilmiş olan her şeye eşit derecede saygı ve hayranlığı vardı. Örneğin Hitit onun için ne kadar kıymetliyse Selçuklu ya da Osmanlı da o derece önemliydi. Hocanın zihninde hiçbir şekilde kültürel ayrımcılık veya üstünlük gibi bir düşüncesi yoktu. Bu coğrafyada var olmuş tüm kültürel varlığa sahip çıkan ve onları gelecek kuşaklara aktarılmasını düşünen-isteyen ve sadece düşünüp istemekle kalmayıp bunu eyleme geçiren biriydi. Yani bu konuda bilfiil çalışıyordu. Suha Arın’ın amacı sadece tanıtıyım, bilinsin*

olmamıştır. O belgeselleriyle insanları harekete geçirmeyi hedefler (N. Çölgeçen ile kişisel iletişim 19 Eylül 2017). Bu konuda bir örnek vermek gerekirse Safranbolu’da bir belgesel çekmesi için kendisine teklif geldiğinde Arın, “*Safranbolu’nun “hiç olmazsa bir sokağını, bir mahallesini, hatta bir evini belki kurtarabiliriz” düşüncesiyle ağıt havasında bir belgesel film hazırlamaya karar vermiştir* (Oktan, 2005:126).

Arın’ın kültürel varlıklara karşı bu eşitlikçi yaklaşımı insana karşı da aynıdır. Din, dil, ırk ayrımı yapmaksızın bu topraklarda var olan tüm unsurlara, bizimdir ve kıymetlidir düşüncesiyle yaklaşır. Özgen, Suha Arın, filmleri izlendikçe zaman içinde çok daha iyi anlaşılacak ve çok aranılacak bir kişi olduğunu belirtir. Ayrıca Arın’ın filmlerine bu gözle bakan herkes bu yaklaşımını rahatlıkla görebilir. Arın, bu ülkeli olmayı içselleştirmiş ve buraya ait olmayı ruhunda yaşayan bir yönetmen olduğunu söyleyerek sözlerine şöyle devam eder: “*Arın’ın bunları yaparken dünya kültürüne yaslanarak evrensel bir dille anlatısını kurmuştur. Bugün birtakım uygulamalara bakıyoruz, tamam bir şeylere sahip çıkılıyor ama ayrımcılık yaparak ayrıştırarak sahip çıkılıyor. “O daha değerli” deniliyor. Suha Hoca’da böyle bir düşünce yoktu. Bir Hitit aslanı ne kadar değerli ise bir Selçuklu kümbeti de o kadar değerliydi. Arın’ın bu eşitlikçi yönü onu anlamak ve anlatmak isteyenler için önemli bir noktadır”* (Çölgeçen:2017).

Arın belgesellerinde ele aldığı konularda tüm insanlığa karşı bu hümanist yaklaşımını kendi sözleriyle şu şekilde ifade eder. “*Benim yaptığım filmleri düşünürsek mesela bir Urartu’yu çekerken ben bir Urartulu gibi düşünüyorum. Yani bir Urartu’yu yaşarım. O dönemi yaşarım. Zaman ve mekânda seyahat ederim. Orada önemli olan Urartulu bizdendir, bizden değildir meselesi değil ki. İnsan insandır. Dünyanın neresinde olursa olsun. Bu topraklarda yetişmiştir. Bu toprakların yetiştirdiği insanların ürünleridir bu seyrettiklerimiz. Benden bin yıl önce bu adam bunu yapabildiğine göre ben niye yapmayayım sorusu kafamda nakşeder. Bir Hitit filmi yaparken Hititler gibi düşünürüm. Hitit’i yaşarım. Likya’da aynı şekilde. Bir Likyalı gibi yaşarım”* (Kuruoğlu, 1990).

Hakan Aytekin, Arın’ın hemen hemen tüm filmlerinde Anadolu’ya yönelik bu duruşunda “Türkiye” kavramını öne çıkartmadığını söyler. Arın filmlerinde “Anadolu” kelimesini gerek mekânsal gerekse tarihsel açıdan “Türkiye” kelimesine tercih eder.

Aytekin, Arın'ın bu tercihi yapma sebebini ise *“ülke bütünlüğüne ya da ülke adına haleb getirip-getirmeme derdinden öte, tarihsel derinlik ve “Anadolu” kavramının insanda yarattığı sıcaklık, olumlulukla ilgilidir”* sözleriyle açıklar (Aytekin, 2008: 247). Aytekin tarafından ortaya konulan ve çalışmanın önceki bölümlerinde vurgulanan Arın'ın da içinde bulunduğu dönem *“Kültürel Hümanizma”* dönemidir. Bu dönem belgesel sinemacıların genel eğilimi Türkiye kavramından daha ziyade coğrafi olarak tüm Anadolu ve yakın çevresini içine alarak sahip çıkan bir yaklaşımı benimser. Sabahattin Eyüpoğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu'yla başlayan bu yaklaşım, Suha Arın ve onun ekolünden gelenler ve bazı TRT yönetmenlerince de sürdürülmüştür (Aytekin:2018).

Sinemasında hümanist yaklaşımı yanında Arın, Türk belgesel sinema tarihinde öncü ve öğretici biridir. Uzun yıllar Arın'la birlikte çalışan Adil Yalçın: *“Biz hocadan çok şey öğrendik en az bizim kadar birçok kişi Arın'ın filmlerinden etkilendi. O yıllarda üretilen belgesel filmlerde TRT kalıbını görebilirsiniz. Yani göster söyle, söyle göster. Bir binanın kapısı görünürken o kapı üzerine güzelleme yapılır. Suha Hoca'nın farkı filmlerinde soyutlama olmasıdır. Onun filmlerinde sanatsal yön, verilmek istenen mesaj ve evrensel bir dil öne çıktığı için sistemle uyuşmuyordu. Bu sadece Türkiye için değil bütün dünyada böyledir. Hiçbir sistem kendisini eleştiren sanatı istemez.”* (A. Yalçın ile kişisel iletişim 1 Ağustos 2017).

Arın'ın hümanist ve evrensel bir dil kullanımının yanında belgesel sinemasında öne çıkan bir diğer yön ise izleyiciyi harekete geçirme düşüncesidir. Özgen, belgeselin esas işlevi konusunda: *“Göstermek yeterli midir? Yoksa bu göstermenin bir anlatıma mı dönüşmesi gerekir?”* Sorularının önemini vurgular. *“Bu neden önemli? Bu Suha Arın belgesellerinde de vardır. Bir belgeselde az bilinen, yanlış bilinen ya da hiç bilinmeyen ya da bilindiği halde derinliği anlaşılamamış olgular üzerinden hareketle yola çıkılır.* (Özgen: 2018). Belgesel film yaparken öncelikle gizli kalmış bilginin-bilgilerin izleyiciye aktarılması hedeflenir. Arın için belgesel film şayet evrensel bir mesaj içermiyorsa bu belgesel değil *“bilgisel”* bir filmidir. Gerçek yaşamın içinden seçilip arka arkaya eklenen görüntülerin güzel bir müzik ve metin eşliğinde izleyiciye aktarılan filmlerin belgesel olarak kabul edilemeyeceğini söyler. Arın için bir filmin belgesel olabilmesi için *“insanları tahrik ederek eyleme yöneltten bir mesaj”* içermesi gereklidir (Oktan, 2005:84).

Bu bağlamda Tarkovski film yönetmenlerini içinde yaşadığı dünyayı taklit etmeye çalışan ve kendi dünyalarını yaratmaya çalışan yönetmenler olarak iki temel gruba ayırır. Kendi dünyasını yaratmaya çalışan yönetmenleri sinemanın şairleri olarak niteleyen Tarkovski bu yönetmenlerin seyircilerin içindeki hisleri yakalayıp anlamaya çalışan yönetmenler olduğunu söyler (Gianvito, 2009: 95-96). Türk belgesel sinemasının şairlerinden Suha Arın da filmlerindeki kullandığı bilgiyi kullanarak insanların duygularını aktif hale getirebilmeyi hedefler. Bu noktada belgeselcinin görevini Özgen, *“izleyiciye evet bu sorunu anladım dedirtmek” değildir. Esas mesele izleyiciye “anladım ama böyle olmamalı burada yapılması gereken bir şey var ben de ne yapabilirim? ya da bu değişmeli bir kamuoyu oluşturalım buna sahip çıkalım” dedirtebilmektir*” sözleriyle özetler. Özgen, seyircinin aktif hale getirilebilmesi için bir mesaj üretme zorunluluğunu ise şu şekilde açıklar: *“Bu mesaj da kendinize göre keyfi ürettiğiniz bir mesaj olamaz. Bu mesajın üretilmesi o toplumun kültürel dünyasından, algı dünyasından bağımsız değildir. Bu yüzden bu toplumun sosyal psikolojisini de içine katarak bir çalışma yapılmalıdır. Belgesel film yönetmeni “ben böyle istiyorum benim mesajım bu olacak” şeklinde rastgele verilmiş bir karar veremez. İzleyiciyi aktif hale getirebilmek için herkese açık olan televizyon izleyicisi içinde bir hedef grubu yakalamak ve o grubu aktif hale getirebilmek gerekir. Kitleyi araştırmaya, yürüyüş yapmaya, mecliste el kaldırmaya vicdanını titretmeye yönelik bir şey yaptırabilmek sadece bilgiyle mümkün olamaz zaten o bilgilerin çoğu biliniyor. O bilgilerle beraber bu insanların duygu ve vicdan evrenlerini harekete geçirebilmelisiniz. Suha Arın’ın filmlerinde amaçladığı hedeflerden biri de budur”* (Özgen: 2018).

Özgen kişisel gözlemleri doğrultusunda Suha Arın sinemasında öne çıkan unsurları 12 madde olarak özetler:

- 1) Arın için öncelikli olarak belgesel sinema, bir bilgi iletişimidir.
- 2) Belgesel içinde biriken bilgi filmin bütününden çıkartılabilecek bir mesaja dönüşmelidir.
- 3) Filmin bütününden çıkartılacak bu mesaj aynı zamanda evrensel değerlerle örtüşmelidir.

- 4) Belgesel dili temaşa ile yetinmemeli görsel-işitsel bir bütünlük içinde olmalıdır. Yani göze hoş gelen güzel görüntüler belgesel için yeterli değildir. Bu görüntüler görsel yorum katılarak desteklenmelidir.
- 5) Bahsi geçen temaşa hem yönetmen hem izleyici için geçerlidir. Her iki tarafın da kendini izleme keyfine kaptırmak gibi bir lüksü yoktur.
- 6) Belgesel sinema izleyicisi ile aktif bir ilişkiyi amaçlar. Öncelikle belgesel filmin yönetmeni ile birlikte yapım-yönetim ekibi filmin ana teması içinde hayal kurma, araştırma, bilgi edinme ve kurgulama zenginliğine ulaşır. Sonrasında film izleyiciye büyük kapılar açar. Böylece filmin gerçekle kurduğu ilişki boyutunda izleyiciye kendi algısını oluşturabilmesi sağlanır.
- 7) Belgesel, bilginin ya da hayatın tamamı olamaz. Belgesel film sorguladığı veya sorgulamadığı konular hakkında izleyicisini öğrenmek için harekete geçirmeyi amaçlar.
- 8) Belgesel filmin hedef izleyici kitlesi ve gösterileceği iletişim kanalı belgeselin anlatım dilini belirleyen ana unsurdur.
- 9) Belgeselin anlatım dili mümkün derecede bilgi aktarmaya ve anlaşılır olmaya yardımcı olacak ana bir kavram ve bu kavramla beslenen görsel bir öğeden beslenmelidir.
- 10) Belgeselin sinematografik açıdan değerli olabilmesi “filmsel zaman” ve “filmsel mekân” kavramlarının doğru çözümlenmesi ile mümkündür.
- 11) Belgesel filmde gerçeklik bilgisi bozulmadan ya da tahrif edilmeme şartıyla gerektiğinde mizansen kullanılabilir.
- 12) Belgesel film, bilim ve sanatla kurulan ilişkinin, geniş kitlelere görsel ve işitsel bir merakla dönüştürüldüğü ve yanıtlandığı bir anlatım biçimidir. (Özgen, 2008:230-231).

1.7.6.3 Suha Arın Belgesellerinde Omurga

Suha Arın belgesel filmlerinde omurga veya iskelet olarak adlandırdığı ve filmin bu yapı üzerine inşa edildiği bir kavram ortaya koyar. Arın bu kavramı “*Müzikte bile bir ana tema vardır, belgeselde de bu farklı değildir, ben ona omurga derim, belgeselde de onu bulur, onu etlendiririm. Tıpkı bir tekne yapımı gibi*” sözleriyle açıklar (Aytekin, 2008:249). Suha Arın, bir belgeselcinin öncelikle omurga sorunu çözmesi gerektiğini

belirtir. Omurga oluştuktan sonra derli toplu hale getirilen film konusu daha izlenebilir hale gelir. Arın bu sayede konunun daha kolay işleneceğini ve izleyici sıkılmayan bir film oluşturulabileceğini söyler (Çölgeçen, 2006:176).

Bir belgeselin omurgasını oluşturma sürecinde Arın, çok titiz davranır. Belgesel film omurgasını oluştururken Arın'ın uyguladığı formülasyonu Özgen, “film masa başında yapılır, alanda yapılmaz” sözleriyle özetler. Yani belgesel filmin nasıl yapılacağı öncelikle masa başında “sen bu belgeselde ne anlatacaksın? Gerçekliğin bilgisini nasıl aktaracaksın? Sen bu gerçeklik bilgisi ile ilgili ne biliyorsun? Arın, bu sorulara cevap bulmadan ortaya konulacak filmin anlatımının zayıf olacağına inanır. Bu sebeple Arın tüm filmlerinde araştırma ve yorumlama yani başlangıç aşamasını çok önemser. Bu bağlamda film ekibi ve öğrencilerin de katıldığı “saçmalama seansları” düzenler. Bu seanslarda farklı yazılı kaynaklar araştırılır, film ekibindeki herkes okuyup altını çizdiği konularla masaya oturur. Bu süreçte yaşananları Özgen şu şekilde özetler: *“Bu veriler filmin içerisine uygun bir şekilde nasıl dahil edilebilir? Saatler hatta günler süren bu tartışma ortamında Suha Arın ya da en acemi öğrenci fark etmez herkes eşittir. Herkes istediğini söyleyebilir. Daha sonra bu bilgilerin hangileri kullanılır hangisi kullanılamaz? Hangi bilginin doğada ya da dünyada nesnel karşılığı yok?”* Bu bilgiler ışığında yeniden bir inşa süreci başlatılır. Özgen saçmalama seanslarının nasıl işlediğine ise şu şekilde bir örnek verir: *“Cumhuriyetin ilk yıllarında halk evleri tarafından yayınlanmış dergiler araştırılırdı. Bizim kültürel taramamız o dönemlerde yapılmış. Sonrasında bu çalışmaların yenilendiği ciddi bir çalışma da maalesef olmamış. 1930’lu yıllarda yapılmış bu derlemelerden 1970-80’li yıllarda yararlanmaya başladığınızda araya başka kaynaklar giriyor. Aynı konu hakkında 1960’larda aynı bölgede başka bir araştırma yapılmış. Bu ikinci bilgi size birincinin inkârını gösteren bir sonuç veriyor. Örneğin Eski Evler Eski Ustalar serisi içinde Sisler Kovulunca filminde “sis kovma” figürü vardır. Kaynaklarda rastladık ki sis konusu o coğrafyada çok önemli. Sis o kadar kalıyor ki insanların gündelik işlerini engelliyor. Geçmiş yıllarda “sabi sübyan” denilen ya da küçük yaşta çocukların ellerine süpürgeler verilerek sis kovma ritüeli yapılmış ama bugün yok. Kaynaklardan edindiğimiz bilgiler ışığında, bölgenin kültüründe bu ritüelin önemli bir yeri var. Bu ön araştırma ve tartışmalar sonunda bu ritüelin mizansen olarak yeniden çekilebileceği karar verdik”* (Özgen:2018).

Özgen'in yukarıda verdiği örnekte olduğu gibi Arın'ın tüm filmlerinde “omurga” olarak ifade edilen ve belgesel filmin ana iskeletini oluşturan kavram yoğun bir araştırma süreci sonrasında ortaya çıkar. Arın'ın ön araştırma sürecine verdiği önemi gösteren bir başka örnek “Urartu'nun İki Mevsimi” adlı belgesel film yapım sürecinde yaşanır. Gürcü Prof. Dr. Melikişvili'nin Urartular hakkında hazırladığı kitabı henüz basılmadığı için, kendisi ile iletişime geçilir ve çalışmasının fotokopileri temin edilir (Çölgeçen, 2006:114). Yazılı kaynakların araştırılması yanında Arın, tüm çalışmalarında alanında uzman bilim insanlarından oluşan bir danışman ekiple çalışır. Böylece belgesel ekibi henüz çekimlere başlamadan konu ile ilgili bilgilerle donanmış bir konuma gelir.

Yapılan ön araştırmalar sonrasında çekime başlandığında Suha Arın belgesellerinin omurgası içinde yer alan bir diğer unsur ise “ilginçlik”tir. Tüm ön araştırmalar ve hazırlıklara rağmen belgesel filmin doğası gereği çekim sürecinde ortaya çıkan “ilginç” unsurlar belgesel filmin içine dahil edilir. Örneğin Safranbolu'da Zaman filminin çekimlerinde bölgede hizmet veren itfaiye erlerinden birinin Suha Arın'a gelerek “bizim köyü de çekecek misiniz?” Sorusu üzerine Arın ve itfaiye eri arasında geçen diyalog filmin içeriğine Göveren Köyü'nün de dahil edilmesini sağlar. Göveren Köyü halkı tarafından geçmişte aşırı geyik avı sebebiyle Geyikli Baba olarak anılan bir kişi tarafından lanetlenme hikayesini Arın filminde çevre koruma bilincine vurgu yapmak için kullanır. (Üstünipek: 2005) Arın filmin ana temasıyla doğrudan ilgili olmayan bu hikâyeye geçişi Safranbolu evlerine uğur getirmesi için asılan geyik boynuzlarının yakın çekimi (Şekil 4-1) ile ilişkilendirerek filmin anlatısı içine yerleştirir.



Şekil 1-3 Safranbolu'da Zaman (1976) – Dünya Durdukça (1988)

Arın'ın çekim sürecindeki bu esnek yaklaşımı çekim sonrası kurgu aşamasında da gözlenir. Örneğin, Dünya Durdukça adlı belgesel dizisinin 5. Bölümü'nde (Suya Hüküm ki) şöyle bir ifade vardır: “Sinan yaptığı köprülerle sulara hükmetmeye devam ediyordu. Onun 1560-1570’li yıllarda Trakya’da yaptığı köprülerin çoğunluğu Sokollu Vakfıdır ve günümüzde halâ kullanılmaktadır.” Bu metnin hikayesini Adil Yalçın şu şekilde özetler: *“Mimar Sinan tarafından yapılan bir köprüyü çekeceğiz. O tarihlerde köprü tarlaların arasında kalmış... Köprünün çekimini yaparken, buraya kadar geldik hiç değilse köprüden bir araba bir canlı geçsin düşüncesiyle uzun süre bekledik. Suha Hoca bize hep şu şekilde telkinde bulunurdu “bir insan geçerken görünsün, bir boyut olsun” Kurgu aşamasında akademik danışmanlar ve yazılı kaynaklar ışığında hazırladığımız senaryo metnini okurken bir yanda da filmi yürütüyoruz. Metinde bugün kullanılmayan köprü ifadesi vardı. Hoca görüntüde köprüden araba geçtiğini (Şekil 4-1) gördü. Hemen metni karalayıp görüntüyü geriye aldırdı. Tekrar yürütmeye başladık Suha Hoca metni tekrar okumaya başladı. Bugün hâlâ kullanılmakta olan köprü... İşte film bu yani. Biz çekimde arabayı beklemesek o belgesel filmin metni o ilk haliyle kalmış olacaktı”* (Yalçın:2017).

1.7.6.4 Suha Arın Belgesellerinde İnsan, Zaman ve Mekân

Suha Arın için “dağı taşı çeken adam” şeklinde bir eleştirinin dile getirildiğine dikkat çeken Hakan Aytekin, Arın'ın filmlerine bakıldığında bu eleştirinin gerçekçi olmadığını söyler. Aytekin bu eksik yargının temelinde Arın'ın belgesellerinde insan ögesini yeterince kullanmamış olduğu kadar insansız filmlerinin daha bilinir olmasında yattığını söyler. Ayrıca hiçbir sanat eseri döneminin şartlarından bağımsız olarak düşünülemez. Arın'ın film ürettiği yıllarda belgesel sinemacılar kültür envartercisi gibi davranarak gerek maddi gerekse kültürel varlıkların korunması noktasında kendilerine misyon edinmiş, insandan daha ziyade mekânın öne çıktığı çalışmalar üretmişlerdir. Aytekin, Arın'ın bu yaklaşımın bir üyesi olduğu kadar başlatıcılarından da biri olduğunu belirtir (Aytekin, 2008:235).

Belgesel sinemada amacın toplanan belgelerden yola çıkarak bir film oluşturmak olduğunu vurgulayan Çakıcı, bahsi geçen belgelerin başında “insan” unsuruna ilişkin bilgilerin geldiğini söyler. İnsanın kimliğini ortaya çıkarmak için başvurulacak yegâne kaynak ise “insanın mekânı” olacaktır (Çakıcı,2007: 40). Bu bağlamda Arın'ın

filmlerinin genelinde insan unsuru fiziki bir varlık olmaktan çok felsefi açıdan öne çıkar. Aytekin, izleyici açısından mekânın, insanın önüne geçtiği algısının Arın'ın filmlerinde mekâna çok yer vermesi kadar mekâna çok anlam yüklemesinden kaynaklanabileceğini vurgular. Arın filmlerinde mikro mekân ev (konak, saray) makro mekân ise Anadolu'dur (Aytekin, 2008:235).

Arın'ın filmlerinde insan unsurunun zayıf kalmasının başka bir nedeni ise belgesel etiği çerçevesinde filmde görünen kişilerin izninin alınması gerekliliğidir. Bu konuda Arın, Safranbolu'da Zaman filminin çekimlerinde yaşadıklarını şu şekilde dile getirir: *“En büyük sıkıntım insanların çok tutucu davranmalarıydı. Mesela hayatın geçtiği belli... Avlularda oturma odalarında, yatak odalarında... Her yerde hayatın geçtiği belli, halılar sedirler döşekler minderler. Her şey var ama insan yok. İnsanlara yalvarıyorum ya şu yatağı toplarken çekeyim. Yahut bir şey yaparken, yemek yerken. Özellikle kadınlar. Biz görünmeyiz diyorlar. Çözüm için bir kedi kullandım mesela, orada terlikler var dizi dizi. Yani burada yaşam var. Bir de harem selamlık ilişkisini kuran bir döner dolap var. O dolabı bir hanım kız çevirsin istedim. Hayır istemem. Yalnız elini çekme fikrini kavga dövüş kabul ettirdim. Safranbolu'da hanımlar çerçeveye girmek istemedi. Bir Yeşilçam filmi zannediyorlardı”* (Üstünipek: 2005). Bu noktada belirtilmesi gereken bir nokta ise insanların özellikle kadınların görüntülenme konusunda tutucu olmaları coğrafyaya ve kültürel farklılıklara göre değişkenlik göstermesidir. Safranbolu'da Zaman (1976) filminde sadece bir elin görüntülenmesi için yoğun çaba gerekirken, Tahtacı Fatma (1979) filminde çocuğunu emziren bir kadını filme almak sorun olmamıştır.



Şekil 1-4 Safranbolu'da Zaman (1976) – Tahtacı Fatma (1979)

Suha Arın filmlerinin omurgasını oluşturan insan ve mekân kavramlarının yanında yer alan bir diğer kavram ise zamandır. Ernst Cassirer canlı bir varlığın içinde geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın bireysel öğelere ayrılmayacak bir şekilde bir bütünlükte olduğunu söyler. Cassirer canlı bir varlığı geçmişini göz önünde bulundurmadan bir geçiş noktası olan “şimdi”nin geleceğe başvurmadan betimlenemeyeceğini vurgular (Cassirer,1997:67). Arın’ın neredeyse tüm filmlerinde geçmiş ve gelecek zaman kavramları üzerinden anlatıyı oluşturduğu bir yöntemi vardır. Ayrıca daha az kullandığı zamanın reel ve metaforik anlamlarının bir araya getirilerek karşılaştırıldığı ikinci bir yöntemi daha vardır. Zaman kavramının kullanıldığı ilk yöntemde “geçmiş” arzulanan, gelecek ise bir bilinmezlik içinde korkulandır. “Şimdi” ise Arın’ın filmlerinde hemen hemen hiç yer almaz (Aytekin, 2008:248).

Safranbolu’da Zaman filmi geçmiş ve gelecek kavramının kullanıldığı birinci yöntem için örnek verilebilir. Geleneksel Safranbolu evlerine ve geçmişteki ihtişamlı günlerine duyulan özlem, Safranbolu’nun etrafını kuşatan apartmanların gelecekte bu güzelliği tamamen yok edeceğine yönelik korku ile yan yanadır. “Urartu’nun İki Mevsimi” adlı filmi ise Arın’ın zamanı reel ve metaforik anlamda kullandığı ikinci yöntemde iyi bir örnektir (Çölgeçen, 2006:114). Urartu’nun geçmişte güçlü olduğu dönemler ile komşu ülkelerin istilaları sonucu gücünü kaybederek yok olması yaz ve kış mevsimi üzerinden eğretilenerek filmde ele alınır.

Suha Arın filmlerinde öne çıkan baskın kavram, ülkenin içinde bulunduğu siyasal yapıya ve sponsorluk ilişkilerine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Örneğin, “Anadolu Uygarlıklarından İzler” dizisi sponsor firmanın (TTOK) faaliyet alanı ve yöntemleri doğrultusunda mekânın öne çıktığı filmlerdir (Aytekin, 2008:253). Arın’ın Anadolu Uygarlıklarından İzler dizisi, Safranbolu’da Zaman, İstanbul’un Çağırıldığı Su, Likya’nın Sönmeyen Ateşi, Dolmabahçe ve Atatürk, Kariye, Dünya Durdukça ve Sinan’ın Anıları, Topkapı Sarayı ve Ayasofya filmleri insanın neredeyse hiç yer almadığı ya da felsefi olarak işlendiği filmlerdir. Arın’ın TRT için yaptığı haber belgeselleri, Bilgeler ve Ustalar serisi, Camın Teri, Tahtacı Fatma, Hüseyin Anka ile Sinan’ı Yeniden Yorumlamak ve Denктаş’ın Fotoğrafları adlı projeler insan unsurunun öne çıktığı filmlerdir. Kula’da Üç Gün, Fırat Göl Olurken, Eski Evler Eski Ustalar ve

Altın Kent İstanbul filmlerinde ise insan-zaman-mekân kavramları birlikte yer aldığı görülür.

1.7.6.5 Suha Arın Filmlerinde Ses ve Müzik

Sinemanın temeli görüntüdür ancak filmsel görüntü ve ses kuşağı ile birleştirildiğinde izleyici daha gerçekçi bir yanılsama yaşar. Bu yüzden sinemada ses genel olarak görüntüyü tamamlayan bir öğedir (Can ve Esen, 2008:161). Suha Arın'ın sinemasında ses ve müzik önemli bir yer tutar. Öyle ki döneminin imgesel uzun metraj filmlerinde (Yeşilçam) dahi özgün müzik kullanımı neredeyse yok denecek kadar azdır. Arın, Burhan Öcal, Ekrem Zeki Ün, Ferit Tüzün, Kutlu Payaslı, Mehmet Ateş, Nadir Göktürk, Nail Yavuzoğlu, Nevid Kodallı, Timur Selçuk, Turgay Erdener ve Yalçın Tura gibi yetkin sanatçılarla çalışarak filmlerine müzik yaptırmıştır.

Özgün müziğin belirlenmesinde belgesel filmin teması önemli yer tutar. Örneğin “Midas’ın Dünyası” film müziğinin bestecisi Ferit Tüzün, Midas’ın gizemli dünyasına giriş planındaki müziği su koyduğu bardaklar üzerinde parmağını sürterek ortaya çıkartır. Safranbolu’da Zaman filminde ise çok filme alınan mekânlarda insan eksikliğini giderebilmek için Kutlu Payaslı tarafından koral bir müzik bestelenir (Arın, 2008:260-261).

Arın’ın filmlerine özgün müzik yaptırması film bütçesine maddi bir yük getirmesinin yanında günümüz şartlarına göre teknik açıdan da önemli zorlukları da vardır. Adil Yalçın film müziğinin yapılma aşamasında sanatçının öncelikle kaba olarak bitmiş filmi izlemesi için stüdyoya gelmesi gerektiğini, o dönemin şartlarında sanatçıya bir kopya vermenin mümkün olmadığını söyler. Ayrıca özgün müzik tamamlandıktan sonra filmin yeniden kurgulanma aşamasında duruma göre görüntülerin kesildiğini ya da uzatıldığını belirtir (Yalçın:2017). Dönemin şartlarında 35 mm film kurgulanırken önceden kesilmiş görüntünün uzatılabilmesi için kesilmiş parçanın bulunması gereklidir. Bu yüzden film müziğinin ritmine göre yeniden revize edilen görüntülerin kısaltılmasına kıyasla uzatma işlemi çok daha zaman alan ve yorucu bir süreçtir.

Özgün müzik kullanımının yanında Arın, Türkiye’de belgesel sinemada doğal sesi kullanan ilk yönetmenlerdendir. Tıpkı ham filmin temini noktasında olduğu gibi Arın’ın döneminde ses kayıt cihazlarının bulunması da oldukça zordur. Ülkeye kaçak

yollarla getirilen ve yüksek maliyetlerle satılan dönemin popüler markası Nagra kayıt cihazı Arın'ın setlerinde olmazsa olmazlarından. Ham film maliyetleri bağlamında masraftan kaçınmayan Arın, aynı hassasiyeti ses kayıt işleminde de gösterir. Aytekin, ses kayıt cihazının özelliğini şu şekilde özetler: *“Nagra teyblerin üzerinde üç, üç çeyrek, yedi buçuk ve on beş olmak üzere farklı tur ayarları vardır. Suha Hoca hiçbir zaman üç, üç çeyreği kullanmazdı. Yani yavaş dönümlü kaydetmezdi. 7 buçuk ya da 15 kayıt yapılırdı. Eğer müzik gibi ses kalitesi önemli bir kayıt yapılacaksa 15 devirle dönerdi. Ama normal bir kayıt yapılacaksa 7 buçuk devirli kayıt yapılırdı”* (Aytekin:2018). Bu devirlerin azalması artması doğrudan kullanılan sarf malzemesinin maliyeti ile ilgilidir. Ayrıca bu malzemenin transferi, perforeye dönüştürülmesi, filme aktarılması gibi süreçleri de eklendiğinde oldukça masraflı bir işlemi olmasına rağmen Arın maliyet sebebiyle ses kalitesinden asla taviz vermez.

Ses konusundaki bu önemin yanında Arın, günümüzde birçok yönetmenin bilmediği ya da uygulamadığı bir yöntemle filmlerinin ses kuşağını oluşturur. Arın öncelikle görüntü çekimi yapılırken kurguda referans olması için görüntü ile eş zamanlı olarak sesi de kayıt ettirir. Görüntü çekimi tamamlandıktan sonra nokta sesler “açığa” (yani görüntüden bağımsız olarak) yeniden kayıt edilir. Yeniden yapılan bu ses kayıt işleminde örneğin çalışan bir taş ustasının çekiç vurması kurguda senkronun tutması için farklı ritimlerde yaptırılır. Bu tür nokta seslerin yanında görüntünün çekildiği ortamın sesi de (ambians) kayıt edilir. Aytekin, Arın'ın filmlerinin kurgusunda, röportaj yapılan kişinin sesi, doğal ses, nokta ses, belgeselde perfore yapan anlatıcının sesi ve özgün müziğin sesi gibi en az 5-6 ses kuşağının olduğunu belirtir. Ayrıca “enternasyonal bant” olarak ifade edilen perforedeki anlatıcı sesi olmadan doğal ses ve müziğin bir araya getirildiği bir ses kuşağı oluşturulur. Böylece belgesel film farklı dillerde yeniden seslendirildiğinde spiker sesi enternasyonal bant ile birleştirilerek herhangi bir müzik ve ses kaybı yaşanması önlenir (Aytekin:2018).

1.7.6.6 Suha Arın'ın Gösterimi Engellenen Filmleri

Suha Arın tamamlamasına rağmen sansür ya da ilgisizlik gibi sebeplerle izleyici ile buluşturamadığı filmleri için “yüzdüremediğim gemilerim” ifadesini kullanır. Arın, yüzdüremediği gemileri içinde yönetmenliğini yaptığı ilk ve tek uzun metrajlı imgesel filmi Yörük Elif'i 1978 yılında TRT ve Orman Bakanlığı'nın desteğiyle tamamlar.

Öncelikle Orhan Asena'nın "Bir Doktorun Günlüğü" adlı anılarından yola çıkarak yazdığı "Yörük Elif" adlı senaryonun filme çekilmesine karar verilir. Toplumsal bir bütünleşmenin dışında kalmış bir Yörük obasının sosyal ve ekonomik sorunları filmin ana temasıdır. Toroslarda yaşayan bir Yörük kızının kente göçmek umuduyla yaşadığı bir yasak aşkı konu alan Yörük Elif filmi renkli 35mm ve 70 dakikadır (Çölgeçen, 2006: 153-155).

Yörük Elif filminin TRT'de yayın tarihine kısa bir süre kala 12 Eylül askeri darbesi gerçekleşir. Değişen hükümete bağlı olarak TRT Genel yayın yönetmeni de değişir. Göreve yeni gelen yönetim, filmi devleti eleştirmekle suçlar. Özgen, filmi günümüzde izleyen bir kişinin hangi sebeple yasaklandığını anlayamayacağını söyler. Filmde Yörük obasında yaşayan Yörükler ile jandarma arasında geçen basit bir çekişme dönemin TRT yönetimince sakıncalı bulunur ve filmin gösterimi yasaklanır (Özgen, 2018).

Yörük Elif filminin yaşadığı bir diğer talihsizlik ise filmin negatiflerinin kaybolmasıdır. Yörük Elif filminin TRT'de bulunan gösterim kopyasının yanı sıra negatifleri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Sinema Tv Enstitüsü'nde saklanmaktadır. Filmin peşine düşen Arın, dönemin enstitü müdürü Sami Şekeroğlu tarafından negatiflerinin müfettişlere teslim edildiği ve sonrasında yakıldığı yönünde bilgilendirilir. Bu açıklamalara rağmen Arın, filmin akıbeti hakkında tam olarak bilgi sahibi olmadığını söyler (Çölgeçen, 2006: 163-164).

Filmin negatiflerinin ve kopyalarının ortadan kaybolduğuna yönelik iddiaları Aytekin "*Suha Hoca'nın kayıp, yanık denilen filmi Yörük Elif'i izledim. Filmin çok düşük çözünürlükte bir kopyasını yanılmıyorsam yarım inç açık sistem bir video bant üzerinden izledik. MTV arşivlerinde kaldı mı? Atıldı mı? Kimse ne olduğunu bilmeden kayboldu ya da zaman içinde manyetik ortamlardan etkilenerek bozuldu mu bilmiyorum*" sözleriyle açıklar (H. Aytekin ile kişisel iletişim, 28 Mart 2018).

Arın'ın tamamlanamayan başka bir projesi, kendisi tarafından finanse edilen ve faili meçhul bir saldırıya uğrayan eğitimci Server Tanilli'nin konu edinildiği belgeseldir. Tanilli, o yıllarda tedavisi için Almanya'da bir klinikte bulunduğu için filmin çekim maliyetleri oldukça artar. Arın, saldırının olduğu gün vurulmamış olsa

Tanilli'nin vereceği “Uygarlık Tarihi” dersi üzerine filmin omurgasını kurar. Arın, Tanilli'yi yürütme çabaları, Tanilli'nin kaleme aldığı mektuplar ve şiirlerin kullanıldığı filme “Bir Uygarlık Tarihi Dersi” adını koyar. Arın, filmin kurgusunu tamamlayabilmek için tüm negatiflerini Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Enstitüsü'ne teslim eder. Yeterli bütçesi olmadığı ve filmin banyo parasını daha ödeyemediği için para bulana kadar bir süre bekleme kararı alır. Bu süreçte 12 Eylül askeri darbesi olur, o tarihlerde ülkenin içinde bulunduğu siyasi durum ve askeri yönetimin filme el koyması tehlikesine karşı filmin adını gizleyerek rumuz koyma kararı verilir. Askeri tehdit ortadan kalktıktan sonra filmin peşine düşen Arın, tüm uğraşlarına rağmen filmini enstitüden geri almayı başaramaz (Çölgeçen, 2008: 174-176).

Arın'ın yönetmenliğini üstlendiği ve tamamlanmasına rağmen gösterimi yapılmayan bir filmi de “Camin Teri” adlı filmidir. Şişecam A.Ş.'nin 50. Kuruluş yıldönümü olması sebebiyle otuz dakikalık bir belgesel film hazırlanır. Aynı yıl yani 1985 yılının Dünya Gençlik Yılı olması sebebiyle Arın, filmi Paşabahçe cam fabrikasının üfleme, kristal ve otomasyon bölümünde görev yapan üç gencin hayatı ve geleceğe yönelik umutları üzerine kurar. Filme konu olan bu üç gencin seçilmesi noktasında Arın'ın psikolog olan kız kardeşi Sema Yüksel yardım eder. Yüksel, yetmişten fazla genç ile görüşmeler ve testler yapar ve bu üç genci uygun bulur. Film tamamlandığında, Şişecam Fabrikası Genel Müdürü tarafından beğenilmez ve filmin yayınlanması engellenir (T. Yavuz ile kişisel iletişim 1 Ağustos 2017).

Suha Arın tarafından çekilen ve farklı zaman dilimlerinde farklı sansürlere maruz kalan diğer bir filmi ise “Kula'da Üç Gün” adlı çalışmasıdır. Arın'ın kalabalık bir öğrenci grubuyla birlikte çekimlerini tamamladığı film uzun yıllar yayınlanmaz ve arşiv raflarında bekletilir. Aradan uzun bir zaman geçtikten sonra TRT'de filmin anlam bütünlüğünü bozacak şekilde birçok sahnesi kesilerek yayınlanır. Kesilen sahnelerden biri de filmde mizansen olarak işlenen düğünün imam nikahı bölümüdür. Yıllar sonra özel televizyonların yayına başlamasıyla Samanyolu TV'de yayınlanan filmin bu defa da resmi nikah bölümü kesilerek yayınlanır. Arın filmin uğradığı sansür yanında tahrif de edildiğini iddiasıyla her iki kanala karşı başlattığı hukuki mücadaleyi kazanır (Çölgeçen, 2008:222-223).

Arın'ın sansürlenmiş başka bir filmi de Ziraat Bankası sponsorluğuyla TRT için Hasan Özgen ile ortak yönettiği “Fırat Göl Olurken” adlı dizi projesidir. Malatya, Adıyaman, Şanlıurfa ve Elâzığ il sınırları içinde uzun bir ön araştırma süreci sonunda çekimleri yedi ayda tamamlanan 10 bölümlük dizinin TRT tarafından 7 bölümü yasaklanır 3 bölümünün ise şartlı olarak yayınlanmasına karar verilir. Bu kararı TRT'nin Yayın Denetim Kurulu, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'ndan üç bilim insanının da imzaladığı bir raporla onaylatır (Özgen, 2018).

Fırat Göl Olurken filmine yönelik yasaklama kararında gösterilen sebeplerden bazıları Hasan Özgen şu şekilde dile getirir: *“Belgesel filmin çekildiği coğrafyada yapılan kazılarda ortaya çıkan kültürel varlıklar M.Ö. 2000-4000 yılları arasında yaşamış insanların kalıntılarıdır. Bu bilgiler ışığında genel bir ifade anlatmaya çalıştığımız için “Anadolu İnsanı” ifadesini kullandık. Dönemin TRT yönetimi bize bu ifadeyi kullanamayacağımızı Türk insanı ifadesini kullanmamız gerektiğini belirtti. Türk hakimiyetinin ya da etkisinin Anadolu topraklarında hangi yıllarda ortaya çıktığına dair bu tip bir ifade bilimsel olarak yanlış olacaktır. Bu defa da Anadolu’da Türkleşme öncesinde Türk olduğu iddiasını ve “Proto-Türkler” kavramını dayattılar. Gerçekten bu doğru olsa bile bulunan kalıntıları tek bir kavim ya da milliyet üzerinden açıklamak bilimsel olarak mümkün değil.”* Özgen, filmin yasaklamasının bir diğer gerekçesi olarak ise atın evcilleştirmesi ile ilgili bulgular olduğunu söyler. *“Filmde, Prof. Dr. Ufuk Esin’in kazılarında ortaya koyduğu bilimsel bir gerçeği ortaya koyduk. Değirmendere höyüğünde atın evcilleştirilmesinin bilinenden yaklaşık bin yıl kadar eski bir tarihe dayandığına dair bulguya ulaşıldı. Bu bilginin bu şekilde kullanılması Türkler ve atlar arasındaki manevi bağı zedeleyebileceği ve bu yüzden “atları Türkler evcilleştirdi” gibi bilimsel dayanağı olmayan bir ifade kullanmamız yönünde bir baskıyla karşılaştık. TRT yönetimi ile bu yaşadığımız anlaşmazlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu'ndan üç profesör tarafından incelendi. Maalesef bu üç kişi de TRT yönetiminin verdiği rapor paralelinde bir karar aldığı için film yayınlanamadı”* (Çölgeçen, 2006:216).

Arın, Türkiye’de sinemanın düşünce özgürlüğünü en geniş biçimde kullanılabileceği bir sanat dalı olduğunun altını çizer. Arın, okur-yazar olmayan bir kitle olduğu kadar okuma yazma bilmesine rağmen az okuyan toplumlarda sinemadan daha etkili bir kitle iletişim aracı olmadığını söyler. Sinema aracılığıyla geniş halk kitlelerine

farklı ve yeni düşünceleri aktarmak mümkün olabilecektir. Arın sansür kurulu üyelerinin sinema ya da herhangi bir sanat dalı ile ilişkisi bulunmayan memurlardan oluştuğunu söyler. Bu yüzden siyasal iktidarların diğer sanat dallarından ayrı olarak “sinemaya özel sansür” uygulamaktan vazgeçmesi gerektiğini vurgular (Balkaya,1993: 108-109).

Birçok filmi sansür ve engellemeye maruz kalan Suha Arın, 1970’li ve 80’li yıllarda yaşanan siyasi çalkantıların kendisini oto sansüre ittiğini söyler. Arın, sinema yapan herkes gibi kendisinin de yaptığı filmlerin geniş kitlelere ulaşmasını ister. O dönemde de geniş kitlelere filmi sunmanın tek yolu televizyondan yani TRT’den geçmektedir. İster istemez bu TRT sansürüne takılmamak için filmlerinde oto sansür uygulamıştır. Arın’ın altını çizdiği bir diğer nokta ise sansürün zamana ve kişilere göre olan değişkenliğidir. Yani sansür kurulundaki görevliler değiştiğinde sansür anlayışı da kişilere bağlı olarak değişebildiğini ya da belli bir zaman geçtikten sonra aynı kişilerin sansüründen geçebildiğini söyler (Kuruoğlu,1990).

İKİNCİ BÖLÜM

2 SİNEMATOGRAFİ VE GERÇEKLİK

Yunanca iki kelime olan kinema (hareket) ve graphos (yazı) kelimelerinin birleşiminden oluşan sinematografi kelimesi hareketle yazmak anlamına gelmektedir. Sinematografi sadece kameranın önündekileri görüntülediği basit bir kayıt işlemi olmaktan ziyade, herhangi bir filmin diyaloglar ve hareketlerden oluşan içeriğine anlam ve alt metin katmanları eklemek için kullanılan tüm yöntem ve tekniklerin genel adıdır. Sinematografi; düşünce, duygusal ifade gibi sözlü olmayan tüm iletişim biçimlerinin görsel terimler haline getirildiği bir süreçtir (Brown, 2008: viii). Ağırlıklı olarak görsel bir araç olan sinema görünmeyen şeyleri (akıl-gönülle ilgili şeyler) sadece dolaylı olarak ifade edebilir. Teknik olarak her film birbirinden bağımsız hareketli görüntülerin birleşiminden oluşur. Bu sürecin deneyimleme biçimi farklıdır, film bir tür “duyumsayışlar seli” ya da devasa bir göstergeler denizidir. Sinemacının buradaki görevi, izleyicinin bu deneyimini şekillendirmek üzere göstergeler akışını düzenleyerek aktarmaktır. Bu görsel bilgi akışını yerleştirme ve düzenleme yöntemi, filmdeki gerçekliği ve izleyicinin filme yükleyeceği anlamı belirler (Hunt vd, 2012: 23).

Bu akışın oluşturduğu hareketli görüntülerden oluşan sinematografi hiç kuşkusuz bir gösterge sistemidir. Filmsel göstergenin gerçekle ilişkisini Adanır şu şekilde açıklar: Filmsel gösterge devingen bir renk ve ışık huzmesidir ve gerçek değildir. Seyircide gerçeklik algısı yaratan ve üçüncü bir boyut sağlayan bir tür rölyef gibidir. Günlük hayatı olduğu gibi ya da yeniden düzenleyerek aktaran şey de sinematografik inandırıcılığın en önemli koşulu olan görüntüden sonraki “devinimdir” (Adanır, 2003:53). Metz sinemada gerçeklik izlenimini açıklamak gerektiğinde, başrolün devinime düştüğünü çünkü hayata özgü gösteriler de devingen olduğunu söyler. Sabit fotoğraflara canlılık ve özerklik kazandıran devinim bu görüntüleri yapışmış oldukları düzlemden kopartarak onları sinema perdesinde birbirinden bağımsız görüntüler olarak algılanmasını sağlar (Metz, 2012: 22).

Günümüzün modern insanı bu gösterge sisteminden oluşan sinemayı öğrenmek zorunda kalmamıştır. Modern insan tıpkı anadilini kendiliğinden konuşan bir çocuk gibi doğduğu ilk günden itibaren bu görsel dil içinde doğup büyümüştür. Sinemanın ilk

yıllarında, perdede kendisine doğru gelen treni gerçek sanıp kaçışan insanlarda olduğu gibi beyaz perdeyle ilk kez tanışan her insanın bu dili anlama konusunda farklı sorunlar yaşaması muhtemeldir. Örneğin, Lotman'ın bu konuda Bêla Balazs'tan aktardığı kısa hikâyede: Eğitimli bir genç kız çalışmak için Moskova'ya gelmiştir. O zamana kadar hiçbir şekilde sinemaya gitmemiş bu genç kıızı işvereni komedi türünde bir film izlemeye gönderir. Kız sinemadan rengi solmuş ve asık bir suratla eve döner. İşvereni filmi nasıl bulduğunu sorduğunda, kız öfkeli bir şekilde bu tür korkunç şeylere Moskova'da nasıl izin verildiğini sorar. Daha önce sinema deneyimi olmayan kız izlediği filmdeki yakın planları, kesik kol, kafa ve bacaklar olarak algılamıştır (1986: 43-44). Sinema dilinin film izlenerek öğrenildiğini söyleyen Güngör de farklı bir örnek aktarır: Bir film yapımcısı tarafından yerlilere film gösterimi yapılır. Gösterim sonrasında film hakkında görüşleri sorulan yerliler filmde en çok birbirini kovalayan tavuk ve horozları beğendiklerini ifade eder. Böyle bir görüntüden habersiz film yapımcıları filmi dikkatli bir şekilde tekrar izlediğinde önde konuşan oyuncuların ardında çerçeve içinde görülen tavuk ve horozları fark edebilir (1994:17-18). Görülüyor ki sinema filmi oluşturan sinematografik öğeler herkes tarafından aynı şekilde algılanmaz. Aynı toplum içinde yaşayan insanların yaş, cinsiyet, eğitim ve hayat tecrübeleri gibi farklılıklara göre izledikleri görüntülere farklı anlamlar yüklemeleri muhtemeldir.

Bir dili anlamak için onun öğrenilmesi gerektiğini vurgulayan Lotman, filmin kendine özgü bir iletişim dizgesi olduğunu söyler. Yönetmen, oyuncu, senarist ya da film yapımcısının ürettiği filmle bir şeyler anlatma çabası vardır. Her film izleyiciye gönderilmiş adeta bir mektup ya da bir bildiri gibidir. Bu yüzden o mektubu okuyabilmek için onun dilini bilmek gerekir (1986: 10).

Bu noktada sinematografiye hâkim olabilmek için iki temel noktada yetkinlik gereklidir. Bunlardan ilki; teknik yetkinlik olarak sinematografi, ikincisi; dilsel yetkinlik olarak sinematografidir.

Sinema, teknik yetkinliği yani kameranın mekanik olarak ürettiği hareketli görüntüler aracılığıyla dilsel bir yetkinlik oluşturan “düşünen bir makinedir.” Bu mekanik “yeniden üretme” kabiliyeti düşünceyi otomatik olarak sağlayamaz Sinemanın

dilsel yetisi teknik yönünden ziyade öznel tercih-tercihler gerektiren “sinematografik operasyon”ların birleşmesi ile mümkün olabilir (Gönen, 2004:88).

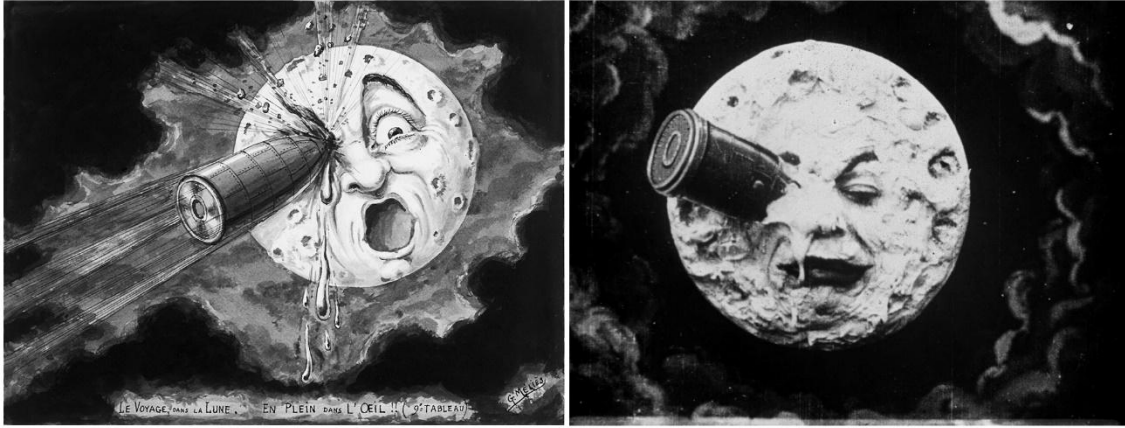
Mükerrem, teknik ama akıllı bir araç olan kameraya ruh ve bilinç kazandırılması gerektiğini, bunun da kameranın olayları ve karakterleri algılayışının tıpkı bir insanın algılayışı gibi olmasıyla mümkün olabileceğini söyler. Kameranın verdiği tepkilerin ardında duygu ve zekâ olması gereklidir. Kameranın yapacağı betimleme, bir insan gibi ölçülüp biçilmeden, düşünülmeden yapılacak olursa bunun gerçek bir betimleme olamayacağını vurgular. Mükerrem’in Anatole France’dan aktardığı sanatçıyı tehdit eden iki kabul olarak nitelediği “zanaatçı olup sanatçı olmayan ve sanatçı olup zanaatçı olmayan” ayrımı noktasında yukarıda belirtilen sinematografi için gerekli iki yetkinliğine işaret eder. İşin teknik yönü yani zanaat kısmı öğrenilebilir ve öğretilir. Sinemanın sanatsal boyutu tıpkı Mükerrem’in de ifade ettiği gibi “nakit para gibidir; cepte veya hesapta ya vardır ya yoktur” Sanatsal yetenek zanaat gibi öğrenimle kazanılmaz (2012:12-14). Farklı bir örnekte, film yönetmeni roman yazarına benzetilecek olursa, sinematografinin teknik yönü, okuma yazma kabiliyetine sahip olmaya benzetilebilir. Yani bu yetkinlikte olan her kişi kendine has cümleleri kâğıda dökebilir ya da başka bir kişinin yazdıklarını okuyabilir ama şunu biliyoruz ki okuryazar olan her kişi roman yazacak yetkinlikte değildir. Elbette eğitim alarak belli bir seviyede yazarlık kabiliyeti artırılabilir ama iyi bir yazar olmak eğitimle kazanılan bir beceriden ziyade doğuştan gelen ve içsel yeteneklerle ilgilidir.

Bu çalışmada sinematografinin daha çok teknik yönüne değinilmeye çalışılacaktır. Sinematografik unsurlar Bordwell ve Thompson’un Film Sanatı adlı kitabı ışığında açıklanmaya çalışılarak doğrudan sinematografik unsur olmayan mizansen, aydınlatma ve ses konularına kısaca değinilecektir. Sinematografik öğeler noktasında mümkün derecede güncel sinema filmlerinden örneklere yer verilecektir.

2.1 Mizansen

Fransızca kökenli bir kelime olan mise-en-scène, sahneye koyma anlamında kullanılan tiyatrodan sinemaya geçmiş bir kelimedir. Mizansen, izlediğimiz bir filmde görünen dekor, ışık, makyaj, kostüm ve oyuncuların tüm hareketlerini kapsayan geniş bir kavramdır. Mizansen ile gerçekçilik ilişkisini sorgulayan Bordwell ve Thompson,

yanlış bir önyargı ile izleyicilerin mizansenini gerçekçilik standartlarına göre değerlendirdiğini söyler. Oysaki gerçekçilik göreceli olarak kültürden kültüre, dönemden döneme hatta bireyden bireye göre değişebilir. Bu yüzden önemli olan mizansenin işlevidir. Bir filmde mizansen gerçeklik yanılsaması yaratmak için kullanılırken diğer bir filmde tamamen hayali bir dünya kurmak için kullanılabilir. Bu noktada sinemanın ilk ustası Méliès mizanseninin “büyülü gücünü” filmlerinde etkili bir biçimde kullanmıştır. Méliès önceden tasarladığı mizansenini bire bir hayata geçirebilmek için, dekor kostüm ve ışıklandırmayı kontrol edebileceği ilk film stüdyolarını kurar (Bordwel ve Thompson, 2012: 118-121).



Şekil 2-1 A Trip to The Moon (Aya Yolculuk) Taslak çizim ve filmde bir kare

Mizansen, yönetmene seçim ve kontrol olanakları sağlaması açısından; dekor, kostüm ve makyaj, ışık (aydınlatma), sahneleme olmak üzere dört ana başlık altında incelenebilir (Bordwel ve Thompson, 2012: 121).

Yukarıda belirtilen dört ana unsurdan, belgesel sinema açısından ışık konusu aşağıda daha detaylı incelenmektedir.

2.2 Işık

Kameranın çevredeki nesnelere, olayları kısacası var olan herhangi bir şeyi algılayabilmesi için doğal ışık olması ya da aydınlatma yapılması teknik bir zorunluluktur. Görüntü yönetmeni hangi amaçla ya da hangi tekniği kullanacak olursa olsun görüntü düzenlemesinin temelinde aydınlatma olacaktır (Mükerrem,2012:43) Televizyon ya da sinemadaki aydınlatma bir şeyi görünür kılmaktan daha fazlası demektir. Işığın varlığının teknik bir gereklilik olması yanında anlatıma olan katkısı

yadsınamaz. Bilinçli olarak yapılan aydınlatma izleyicide yaşatılmak istenen etkiyi oluşturmada ve denetlemede etkili bir unsurdur. Bu etki ışığın gücü, niteliği, açısı ve yayılımı kontrol edilerek yapılabilir. Örneğin ışık sayesinde istenilen noktaya izleyicinin ilgisi yönlendirilebilir. Işıklandırma ile ruhsal bir atmosfer sağlanabilir. Işık ile günün hangi saatinde olunduğu ya da nasıl bir mekânda geçtiği hakkında izleyiciye bilgi verilir. Işık ile görsel bir devamlılık algısı sağlanabilir (Millerson: 2007: 16-17). Bu söylenenlerden yola çıkarak ışığın hem teknik bir unsur hem de anlatım unsuru olarak iki önemli görev üstlendiği söylenebilir.

Aydınlatmanın üstlendiği bu görevin önemi noktasında fikir birliği olmasına karşın aydınlatma anlayışı bakımından temelde iki farklı görüş vardır. Bu ayrım, farklı gerçekçilik anlayışından kaynaklanmaktadır. Bir kısım görüntü yönetmeni izleyicide gerçeklik algısını bozmayacak şekilde doğal ışığın taklit edilmesini yeterli görürken, diğerleri sanatçıya görüneni değiştirebilme hakkı tanıyarak bunun onun bir görevi olduğu düşüncesini savunur (Güngör, 1994:71).

Brown anlatım unsuru olarak ışığı değerlendirirken, bir süreliğine sinemadan kopup klasik tabloları incelemeyi önerir. Tıpkı usta yönetmenlerin filmlerinde olduğu gibi hiçbir şey tablolarda tesadüfen yer almaz. Tablolarda görünen her detay, renk, gölge; görsel ve öyküsel şemada belirli bir amaçla vardır. Usta ressamların fırçalarıyla ortaya çıkan bu tablolardaki ışık düzenlemesi ve aydınlatmanın, her şeyi görünür kılmak demek olmadığını en güzel kanıtıdır. Ressamlar anlatım için önemli olmayan veya kusurlu olan bölgeleri gölgede ya da karanlıkta bırakmıştır (Brown, 2008: 190-191). Eşdeğer bir ifadeyle Mükerrrem, görüntü düzenlemesinin temelini gölge ve ışık ayarlarının oluşturduğunu söyler (2007:43).

2.2.1 Temel Aydınlatma Yöntemi

Temel aydınlatma, aydınlatılacak konunun ya da içinde bulunduğu uzamın aydınlatılmasında kullanılan etkin ve işlevsel bir yöntemdir. Bu yöntemle konu görünür hale getirilerek, kontur ve biçimsel özellikleri ortaya çıkarılır ve iki boyutlu filmde üçüncü bir boyut yani derinlik hissi elde edilir. Bu noktada, temel aydınlatma yapılabilmesi için farklı güç ve nitelikte ışık kaynaklarına ihtiyaç vardır (Vardar, 2014: 261). Kural olarak üç noktadan aydınlatmanın en etkili yöntem olduğunu vurgulayan Millerson yine de bu kural için “Tanrı sözü değil” diyerek gerekli görüldüğünde

değiştirebileceğini vurgular (Millerson, 2007:76). Bu yöntemde kullanılan ışıklar buldukları konum ve işlevlerine göre anahtar ışık, dolgu ışık, arka ışık şeklinde isimlendirilir. Kısaca değinilecek olursa:

Anahtar (Ana) Işık: Aydınlatılması istenen konuya yönlendirilmiş en güçlü ışık kaynağıdır. Konunun biçimi, yüzey yapısı ve dokusu gibi fiziksel özelliklerini ortaya çıkartır. Bu yüzden sahnenin pozlama değerini belirlemede bu ışık etkindir. Işığın yönünü ve temel gölgeler anahtar ışıkla sağlanır. Ana ışık kameranın konumunun oluşturduğu merkez çizgi ile 45 derece bir açı ile yerleştirilir.

Dolgu (Yumuşatıcı) Işık: Ana ışığın ortaya çıkardığı sert gölgeleri yumuşatmak için kullanılır. Dolgu ışığı anahtar ışığa göre aydınlatılan konunun diğer tarafına benzer bir açıyla yerleştirilir.

Arka (Kontur) Işık: Bu ışık kaynağı aydınlatılan konunun sınırlarını vurgular, bu sayede konu dekordan kopartılarak kontrast oluşturulması sağlanır. Arka ışık dekor ile konu (fon) arasında bir noktadan kameraya doğru yöneltilecek şekilde yerleştirilir (Canıklıgil, 2007:136-137).

2.3 Sinematografik Unsurlar

Çalışmanın bu bölümüne kadar sinematografinin tanımı yapılarak, sinematografinin teknik ve dilsel yönüne kısaca değinilmeye çalışıldı. Mizansenini oluşturan bir yönetmen filme alınacak konunun-olayın sahnesini kontrol altına almış demektir. Bu aşamadan sonra kamera yerleştirilerek çekime başlandığında yönetmen, ne çekildiği kadar nasıl çekildiğini de kontrol etmek zorundadır. Bu noktada yönetmenin filmi ortaya çıkarmak için verdiği kararlar; Çekimin fotoğrafik kapsamı, çekimin çerçevesi, çekimin süresi olmak üzere üç başlık altında incelenebilir. (Bordwell ve Thompson: 2010: 167).

2.3.1 Çekimin Fotoğrafik Kapsamı

Tonlama ve Kontrast: İngilizce dynamic range olarak bilinen, bir fotoğraf karesindeki aydınlık yüzey ile karanlık yüzey arasındaki ışık farkı dinamik aralık olarak tanımlanır. Film karesinde görünen en parlak alan ile en karanlık gölge alanların bir arada fark edilebilir şekilde bulunması o karenin dinamik aralığının geniş olduğu

anlamına gelir. Çıplak gözle bakan bir insan bu aralıktaki detayları rahatlıkla algılayabilirken gerek film kameraları gerekse dijital kameralar bu aralıktaki ışık şiddetini belirli sınırlar içerisinde algılayabilir.

İnsan gözü bu aralıktaki renk, doku, biçim gibi farklılıklara karşı hassastır. Bu yüzden yönetmene bu farklılıkları kontrol ederek izleyiciyi yönlendirebilme imkânı doğar. Yakın tarihe kadar birçok yönetmen bu kontrolü tercih edeceği ham filmin ışığa duyarlılığı, çekim esnasında kullanılan ışık ya da çekim sonrası filmin yıkanması aşamasında kimyasal yöntemlerle sağlayabiliyordu. Halen bazı yönetmenlerin tercihi film olmasına rağmen artık günümüzde birçok yönetmen dijital ortama kayıt yapan kameralar kullanmayı tercih etmektedir. Farklı kamera ve kayıt formatlarında belirli standartlara göre ham (raw) olarak çekilen görüntüler için istenilen ton kontrast gibi etkiler çekim sonrası renk düzenleme (colour correction) operatörleri tarafından yönetmenin isteği doğrultusunda düzenlenebilmektedir.

Çekim aşamasında gölgeler ve aydınlık alanlar oluşturma konusunda aydınlatma bölümünde bahsedilmiştir. Çekim esnasında tonlama ve kontrastı kontrol eden bir diğer yöntem de objektif önüne filtre yerleştirilmesidir. Çok farklı ve özel filtreler olmakla birlikte genel olarak filtreler ana türlerine göre; difüzyon (yayılma), doğal yoğunluk-pozlama- (neutral density), netlik, renk dengesi, renk değiştirme ve etki olmak üzere incelenebilir (Brown, 2008:282).

Difüzyon; yani ışığı yayan filtreler görüntünün keskinliğini yumuşatmak ve filmdeki dramatik etkiyi değiştirmek için kullanılır. Bazı durumlarda pratik yöntemlerle kamera önüne takılan bir kadın çorabı veya objektife sürülen vazelin difüzyon filtre olarak kullanılabilir.

Doğal yoğunluk-pozlama (ND) filtreleri; objektiften gelen ışığı herhangi bir renk kaybı olmadan azaltmak için kullanılır. Aşırı ışıklı örneğin güneşli ve karlı bir ortamda ya da dramatik bir sebeple alan derinliğini azaltmak için diyafram açmak gerektiği durumlarda fazla gelen ışık doğal yoğunluk (neutral density) filtreleri kullanılarak azaltılır.

Polarizasyon filtreleri; geçtiği yol üzerinde her yöne titreşen ışığın tek bir yönde titreşimini sağlar. Işık parlak bir yüzey örneğin pencere, araç camı gibi bir yüzeyden

geçerken polarize olur. Polarize filtreler kullanılarak pencere camı veya su gibi yüzeylerdeki yansıma azaltılabilir ya da tamamen yok edilebilir. Bu filtrelerle yapılan çekimlerde gökyüzü olduğundan daha koyu gösterilebilir (Brown, 2008:290).

Renk dengeleme filtreleri; üç ana renk ve bunları tümleyici renklerde basamaklandırılmış filtrelerdir. Objektif önüne yerleştirilerek ışıkların renklerini filme göre düzenlemek için kullanılır. Renk düzeltme filtreleri ise sarı ışık kaynağı tungsten ile beyaz ışık kaynağı güneş arasında çekim yaparken kullanılan filtrelerdir. Bu filtre pencereden gelen ışık ile iç mekân arasındaki ışık farkının olduğu sahnelerde gün ışığı ile iç mekandaki ışığı dengelemek için pencere yüzeyine kaplanır. Efekt Filtreleri ile görüntüde özel etkiler oluşturmak için örneğin sis (fog), buğu (pro-mist), yıldız (star) gibi filtreler kullanılır (Wheeler:2010: 161-162).

2.3.2 Çekimin Çerçevesi

Bir görüntü oluşturulurken özellikle belli nitelikleri ortaya çıkartılıp gösterilmek isteniyorsa çerçeve mutlak bir zorunluluktur. Sinema ve fotoğraftan daha öncesinde bir tabloda aktarılmak istenenlerin sınırı tuvalin boyutu ile sınırlıydı. Çerçeveye sığdırma tekniğini resimden miras alan sinema için iyi bir film görüntüsünün içeriği ve kapsadığı çerçeve dengeli ve uyum içinde olması gerekir. Sinema perdesi şayet gerçek dünyaya bakışımızda olduğu gibi sınırsız bir büyüklükte olsaydı iyi bir düzenlemeye gerek olmadan izleyici istediği noktaya dikkatini yöneltebilecekti. Bu yüzden film yönetmeni gerçek yaşamın sınırsız alanı içinden anlatı için uygun olan çerçeveler yapmak zorundadır (Arnheim, 2010: 64-66).

Yönetmen, sınırsız gerçek dünyadan çerçeveleme yaparken kullandığı malzemenin özelliğine göre belirli ölçülerde karar almak zorundadır. Yıldız, sinematografik görüntünün bu sınırlılığını üç başlık altında özetler. Bunlardan ilki objektiften gelen görüntünün vizördeki yansıması yönetmeni belirli bir kalıba zorlar. Yönetmen her ne kadar çerçeve içinde görünenleri düzenlemiş olsa bile bu onun duyu organlarıyla gördüğü ikincil bir görüntüdür ve asla gerçeğin kopyası olamaz. İkinci unsur ise yönetmenin vizörden gördüğü şekilde görüntünün film malzemesi üzerine kayıt edilmesidir. Yani sınırsız gerçek dünyaya ait görüntü içinden yatay ve dikey bir boyutta sınırlandırılarak kayıt edilen gerçeklik iki boyutlu bir alana hapsedilmiştir. Son sınırlayıcı unsur ise, sinema duvarına yansıyan görüntüdür. Kayıt edilmiş görüntü yatay

ve dikey olarak çerçevenmiş sınırlar içinde perdeye yansıtıldığında iki boyutlu bu ışın demeti izleyici tarafından üç boyutlu dünyanın bir yansıması olarak algılanır (2014:70-73).

Çerçevelemek kelimesi terim olarak (cadrer) boğa güreşinde kullanılan “boğaya kılıçla son öldürücü darbeyi yapmadan önceki anda boğayı hareketsiz bırakmak” anlamındadır. Fotoğraf makinesi de belirli bir ânı hareketsiz bırakarak tıpkı boğa güreşinde olduğu gibi yakalar. Bugün anladığımız anlamda çerçeveleme (cadrage) teriminin doğum tarihini Le Petit Robert 1923 yılı olarak gösterir. Bu da bize bu terimin resim sanatından ziyade eş zamanlı olarak amatör fotoğrafçılığın ve hareketli çekimlerin yaygınlaştığı yıllarda sinema ve fotoğrafçılık için kullanıldığını göstermektedir. Sözlük bilgilerine bakıldığında çerçeveleme kavramının fotoğrafın icadından seksen yıl, sinemanın ortaya çıkmasından ise yaklaşık 25 yıl sonra ortaya çıkması nesnenin hareketliliğinin yanı sıra çekim hızı ve niteliğine ilişkin olarak doğduğunun göstergesidir (Bonitzer, 2006: 163).

Bir çerçeve oluşturmak demek izleyicinin neyi görüp neyi görmeyeceğine karar vermek demektir. İlk olarak kameranın sahne içinde duracağı konum sonrasında kameranın görüş açısı ve hareket konusunda ne yapılacağını bilmek gerekir. Burada hareket derken gerek kameranın fiziksel hareketi gerekse kamera önündeki nesnelerin hareketi önemlidir. Çerçeveleme ile ilgili tüm bu unsurların birleşimi ve sesin de yardımıyla izleyicinin film planını nasıl algılayacağı belirlenir (Brown, 2008:54).

Çerçevelemenin önemini Bordwell, Lumière’lerin kamerası ile Dickson’un kamerası arasındaki farkı göstererek açıklar. Lumière’lerin hafif taşınabilir kamerasının yanında Dickson’un ağır ve hantal kamerası kullanışsız kalır. Lumière’ler portatif kameralarını rahatça istedikleri yere kurarak fabrikadan çıkan işçiler, iskambil oyunu ya da bir aile yemeği gibi gündelik hayatın gerçekliğini sinema filmine alabilmek için çerçevelemenin gücünü kullanabilmişlerdir (Bordwell ve Thompson: 2010: 186). Sinema tarihinin ilk filmlerine bakıldığında tıpkı bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi temsil edilen olayın veya nesnenin tamamı görünecek şekilde çerçeveleme yapıldığı görülür. İlerleyen yıllarda anlatının izleyiciye aktarılması için fotoğrafçılıkta da kullanılan temel çekim ölçeklerinde yapılan planlar kullanılmaya başlar.

Söz konusu olan insan ise; çekim ölçekleri tanımlanırken çoğunlukla insan bedeni temel ölçüt alınarak belirlenir. Genel çekim, boy çekimi, diz çekimi, bel çekimi, göğüs çekimi, ayrıntı çekimi olarak adlandırılır (Kasım, 2013:69-70).

Film şeridi üzerine kayıt edilen olay veya nesnelerin yakın çekimlerinin yapılması sinemanın ilk yıllarında teknik olarak mümkünken bu tercih edilmemiştir. Karakterlerin tüm bedenini bir bütün olarak görmeye alışkın izleyiciler yakın plan çekimlerin ilk gösterimlerinde olumsuz tepki verse de zamanla film içinde kullanılan farklı ölçekteki çerçevelemeler izleyici tarafından kabul görebilmiştir.

2.3.2.1 Çerçeve Oranı

Çerçeve oranı, çerçevenin eninin, yüksekliğine oranı olarak tanımlanabilir. Sinema tarihinin ilk yıllarında farklı mucitler tarafından tasarlanan kameralar farklı genişlikte farklı görüntü boyutlarında film şeritleri kullanmışlardır. Thomas Edison, Dickson ve Lumi re'ler bugün kullanılan dikdörtgen çerçevenin kaba halini kullanan ilk mucitlerdendir. Elbette bu standart oluşmadan önce farklı oranlar da denenmiştir. Bunlardan Abel Gance'nin üç normal çerçevenin bir araya getirilmesiyle oluşan üçlü ekran (triptych) ismini verdiği bir çeşit geniş ekran denemesi ve Eisenstein'ın yatay ve dikey olarak eşit olarak tasarladığı kare çerçeve öne çıkar (Bordwell ve Thompson: 2010: 187). Bu farklılıkların yanında İngiltere ve Amerika'da inç ölçü biriminin kullanılırken Avrupa'da milimetre ölçü biriminin kullanılıyor olması da başlangıçta çerçeve oranı noktasında sorunlar yaşanmasına sebep olmuştur.

Her ne kadar farklı ölçüler denenmiş olsa da 1889'da Edison'un siparişi ile Eastman-Kodak tarafından üretilen film zamanla yaygınlaşır. 1920'li yılların sonunda sinemada sesin kullanımı, filmin optik yüzeyi üzerinde ses kuşağına da yer bulma zorunluluğu getirmesi bu standart filmde ufak değişiklikler yapılmasına sebep olur. Amerikan Sinema Mühendisleri 1932 yılında "Akademi Oranı" olarak bilinen 1.37.1'lik oranı kabul eder ve bu oran 1950'li yıllarda tüm dünyanın kabul ettiği bir standart haline gelir (Özön, 1964: 145-148).

Çerçeveleme oranı olarak bilinen bu kavram 3 birim dikey 4 birim yatay olan dikdörtgen bir sınırdır. Sanatçının estetik enerji yaratma sorunu çalıştığı yüzey kâğıt, tuval, fotoğraf kâğıdı, beyaz perde ya da ekran ne olursa olsun onu tercih yapmaya

zorlar. Sanatçının yüzey ile olan bu ilişkisi insanlık tarihi kadar eskidir (Kılıç, 2003: 39). Her ne kadar bu standartlaşmış alan film yönetmenini sınırlandırıyor gibi olsa da bu oranlar insan gözünün görüş açısı ve algısına göre belirlenmiştir. Sinema perdesi ve gerçek dünyayı algılamadaki bu benzerlik, film izleyicisinin algısal süreçlerini zorlamadan, istediği mesajı aktarırken yapacağı sinematografik düzenlemede yönetmene kolaylık sağlayan bir işleve sahiptir (Yıldız, 2014:75).

2.3.2.2 Ekran İçi ve Dışı Uzay

Filmde dış gerçekliği belirli oranlarda çerçeve içinde görünen alan dışında bir de görünmeyen ekran dışı bir alan vardır. Sinema estetikçisi Noël Burch'un in ve off uzay olarak tanımladığı uzaylar arası ilişki sinemada tiyatrodan farklıdır. Tiyatroda off uzay dışardadır ve etkisiz olmasına rağmen sinemada off uzay filmsel zaman ve hareket boyutunda ve etkindir. Dış uzay, kamera hareketleri, eksen değişmesi, yeniden çerçeveleme gibi sinematografik unsurlar aracılığıyla bakışın yer değiştirmesi sağlanarak iç uzaya eklenebilir. Bu ekleme somut yani görsel olabileceği gibi imgesel olarak örneğin bir bakış, karakterin tepkisi ya da ekran dışından gelen bir ses aracılığıyla sağlanabilir. Sinemanın gücü buradan gelir. Gösterilen kadar gösterilmeyen alan-uzay ve alan dışı-uzayın algılanması sonucu oluşan bu gerilim izleyicinin oyuna dahil olmasını sağlar (Bonitzer, 1995:14-16).

Burch ekran dışı mekânı, çerçevenin dört kenarının ötesindeki mekân, set arkası ve kamera arkası mekân olarak altı alan olarak belirler. Yönetmen alan dışında olanları, karakterin bakışı, jesti, ekran dışı bir ses, kısmen ekranda görünen bir şeyin varlığı gibi yöntemlerle ima edebilir (Bordwell ve Thompson, 2010: 191). Almendros, çerçevelemenin insanlığın büyük buluşlarından biri olduğunu, gösterilen kadar, görünmesi engellenen, çerçeve ile kesilen şeylerin de anlatıda önemli olduğunu vurgular (Güngör, 1994:65).

2.3.2.3 Çerçevelemede Kameranın Konumu

Çerçevelemede ekran içinde görünenlerin hangi açıdan, hangi yükseklikte ya da uzaklıkta olacağı kameranın konumu ile ilgilidir. Kameranın hangi konumda olacağı yönetmenin tercih edeceği görüş açısının bir sonucudur. Çerçeve içinde insan olan sahneler genellikle göz hizasından çekilir, ancak dramatik veya sanatsal bir etki

oluşturmak için kameranın pozisyonu değiştirilebilir. Kamera konumları yıllar içinde standartlaşmış kullanımları ve anlamları bulunmakla birlikte anlatı içindeki bağlama göre farklılık gösterebilir (Hunt vd. 2012: 122).

Genel anlatı göz önünde bulundurularak her çekim öncesi kameranın konumu yani konuya bakış açısı ile ilgili birtakım kararlar vermek gerekir. Çekilecek görüntünün anlamı ve etkisini tümünden değiştirecek değişiklikler şu şekilde sıralanabilir:

- 1- Kameranın konumlandırıldığı yer
- 2- Kameranın bakış yönü ve açısı
- 3- Kameranın konuya olan mesafesi
- 4- Objektif Açısı

Kameranın nerede duracağı konusu teorik olarak sonsuz sayıda seçenek sunar. Betimleme ve bilgi verme gibi amaçlarının yanı sıra sanatsal kaygılar da kameranın nerede duracağını belirlemede etkilidir (Güngör, 2014:125-127).

Kameranın bakış açısı ve yönü sayısız farklı noktadan yapılabilir. Buna rağmen pratikte kamera açısı üç ana başlıkta toplanabilir. Bunlar en yaygın kullanımıyla karşı açı (göz hizası) alt açı (çerçevelenen konuya aşağıdan bakış açısı) ve üst açı (çerçevelenen konuya yukarıdan bakış açısı) olarak adlandırılır.

Kameranın mesafesi, çekimi yapılan konuya olan uzaklığı ya da yakınlığı olarak ifade edilebilir. Bu uzaklık seçilen objektife, konunun çerçeve içindeki oranına bağlıdır. Çerçeve içinde diğer nesnelere göre daha büyük olan unsur onun anlatı içindeki önemini vurgular. Hollywood sisteminde kamera uzaklığı ile ilgili ölçütler aşırı genel, genel, uzak, orta uzak, orta yakın, yakın, aşırı yakın çekim şeklinde adlandırılır. Ülkemizde bu ölçeklendirme genellikle insan bedeni ile ilgili boy, diz, bel, göğüs, omuz ve baş çekim gibi ölçeklerle ifade edilir (Güngör, 2014: 127).

Bu noktada karşımıza çıkan bir diğer unsur da perspektiftir. Perspektif doğada bulunan nesnelere bizden uzaklaştıkça boyutu ve renklerinde meydana gelen yanılsamadır. İlk olarak 15. Yüzyılda Rönesans döneminde bulunan ve kuralları geliştirilen perspektif kısaca iki boyutlu yüzey olan resimde üçüncü boyut olan derinlik

yanılsaması oluşturmak olarak tanımlanabilir. Usta bir ressamın çizgi ve renklerle oluşturduğu derinlik hissi sinemada insan gözüne benzer şekilde çalışan objektifler aracılığıyla sağlanır.

Teknolojiyle paralel olarak her geçen gün biraz daha geliştirilen objektifler ne kadar gelişirse gelişsin insan gözünün yaptığını tam anlamıyla yapamaz. Gerçek dünyada baktığımız herhangi bir noktayı anlık olarak odaklayıp diğer unsurları dışarıda bırakabiliriz. Dikkatimizi o noktadan ayırıp anlık olarak yine tüm mekâna odaklanabiliriz. Gözün kolayca yapabildiği bu etkiyi sinemada yapabilmek için farklı objektiflere ihtiyaç duyulur.

2.3.2.4 Çerçevenin Anlatıdaki İşlevi

Bazı durumlarda alt açıdan alınan bir karakterin yüceltilerek güçlü gösterildiğini ya da üst açıdan çekildiğinde karakterin zayıf, küçük, çaresiz olduğu gibi anlamlara geldiği söylenebilir. Çerçevenin oluşturduğu anlamı basit bir şekilde, kamera açıları, konuya olan uzaklığı gibi teknik niteliklerle formüle etmek mümkün değildir. Elbette bazı filmlerde açıların kullanımı bu anlamları vermek için kullanılmıştır. Sanatsal bir ürün olan filmlerin tamamına böylesine kalıplaşmış anlamlar yüklemek sinemanın zenginliğini kaybetmesine yol açar. Kamera açıları ya da konumu ile oluşturulan çerçevenin işlevi filmsel bağlam içinde anlam kazanır (Bordwell ve Thompson: 2010: 196).

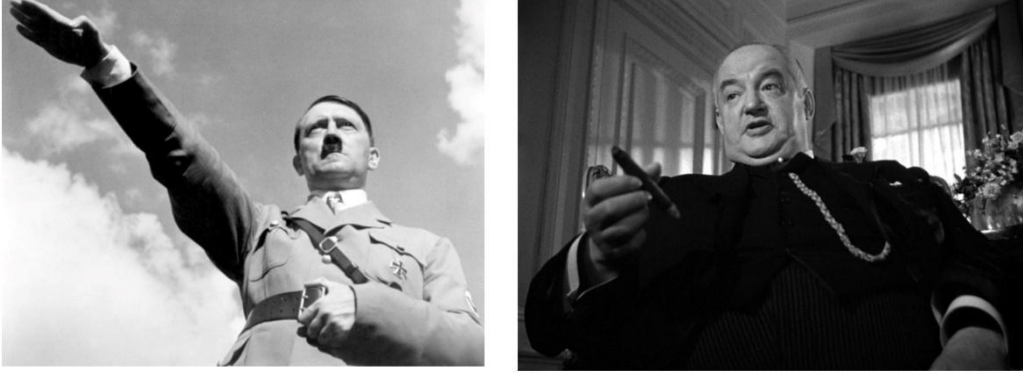
Çerçevenin anlatı içindeki bağlamına göre anlam oluşturma işlevleri, durağan çerçeve, hareketli çerçeve ve alan derinliği başlıkları altında incelenebilir.

2.3.2.5 Durağan Çerçeve

Durağan çerçeve de tıpkı tiyatro sahnesinde olduğu gibi izleyici gözlemci konumdadır. Yani sahnenin arka, sağ ve sol duvarlarında olduğu gibi izleyici ve sahnelenen gösteri arasında hayali dördüncü bir duvar vardır. Kamera çerçevesi düz, objektifler normal ve kamera hareketsizdir. Sinemanın ilk döneminde çekilen filmlerin tüm sahneleri bu yöntemle çekilmiştir. İlerleyen yıllarda yakın plan ve farklı açıların kullanımı ile sinematografik anlatımın zenginleşmesini sağlamıştır.

Kameranın alt açı veya üst açı ile kullanımına anlam verme konusunda yaygın düşünceye yukarıda değinilmiştir. Aynı açıların filmin anlatısı içinde farklı

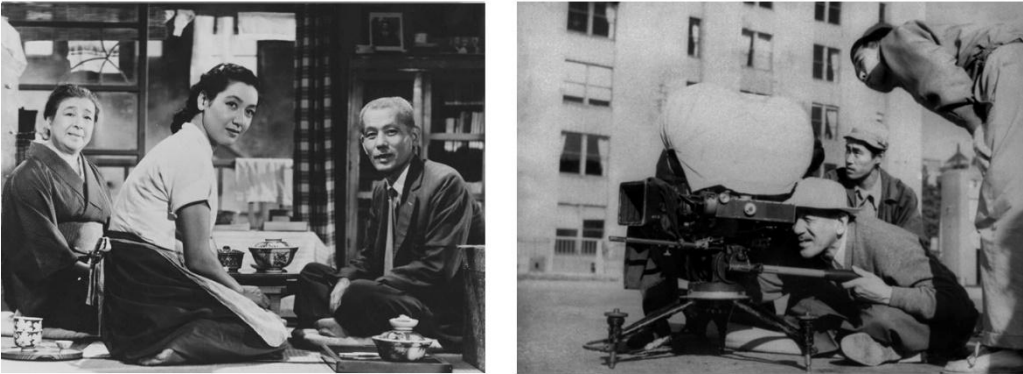
kullanımlarına Leni Rifenstahl'ın yönetmenliği yaptığı İradenin Zaferi (Triumph of The Will-1935) adlı propaganda belgeselinde yer alan alt açılı ile, John Huston'un Malta Şahini (The Maltase Falcon-1941) filmindeki alt açılı kullanımı örnek verilebilir. (Resim 1.5)



Şekil 2-2 İradenin Zaferi / Malta Şahini

İradenin Zaferi adlı belgesel filmde Adolf Hitler alt açılı ile yüceltici bir çerçeve ile görüntülenmiştir. Malta Şahini adlı filmde ise Sydney Greenstreet'in canlandığı Kasper Gutman adlı karakterin şişmanlığı öne çıkartılmak için alt açılı tercih edilmiştir.

Kamera yüksekliği de çerçeve içindeki oyuncu ya da dekor ile ilişkili olarak belirlenir. Güngör, çerçevelemenin bir düşüncenin bir fikrin ürünü olduğunu bu yüzden farklı kültürlerden yönetmenlerin farklı çerçeveleme stilleri olmasının doğal bir sonuç olduğunu vurgular. Japon yönetmen Yasujiro Ozy kamerasını konumlandırırken kameramanların adeta köpek gibi yere yakın (Şekil 2-3) konumundan dolayı “köpek bakışı” olarak adlandırdığı bir stili tercih eder. Ozy, Japon yaşam biçimini anlatabilmek için bu yöntemi kullanmıştır (Güngör, 1994: 64-65).



Şekil 2-3 Tokyo Hikayesi (Tokyo Story-1953) / Yasujiro Ozy Film Setinde

Çerçeveleme yapılırken kamera genellikle ufuk çizgisine paralel ve düz bir şekilde konumlandırılmasına rağmen anlatı içinde karakterin psikolojik durumu, gerilim oluşturmak ya da dengesizliği vurgulamak için çerçeve düzlemi eğimli olarak kullanılabilir.



Şekil 2-4 *Fallen Angels* (1995) / *Mr. Arkadin* (1955)

İzleyicinin anlatı içindeki karakterle özdeşlemesine yardımcı olan filmde olan biteni karakterin gözüyle görmesini sağlayan açıya öznel (subjektif) açı ya da bakış açısı (point of view) denir. İzleyicinin gözü konumunda kullanılan öznel açı olayı izleyicinin gözünden takip eder (Kasım, 2013:68). Hangi karakterin gözünden görüldüğüne dair bilgilendirici bir çerçevenin ardından öznel açı aracılığıyla izleyici aktif bir katılımcıya dönüşerek olayları kendi görüyor ya da karakterin yerine geçiyor yanılısaması yaşar. Tamamı öznel açı ile çekilmiş ilk film olarak tanıtımı yapılan *Hardcore Henry* (2015) adlı film çekim tekniği açısından ilginç bir örnektir.



Şekil 2-5 *Hardcore Henry* Film Afişi / *Hardcore Henry* Setinden Bir Görüntü

Çerçeve ile anlam oluşturma noktasında altı çizilmesi gereken bir diğer kural da ilk kez Alfred Hitchcock tarafından kullanıldığı için kendi ismiyle anılan Hitchcock kuralıdır. Bu kurala göre çerçeve içinde görünen herhangi bir şeyin boyutu anlatı içinde o anda taşıdığı anlama göre olmalıdır. Top Secret (1984) adlı bu filmde bu kural mizahi bir şekilde kullanılır. Karargâhta çalan telefon (Şekil 2-6) ekranda büyük olarak görünür. Telefona cevap vermek için oyuncunun kameraya doğru yaklaşmasının ardından telefonun gerçekten de büyük olduğu anlaşılır.



Şekil 2-6. Top Secret Filminde Hitchcock kuralının mizahi bir şekilde kullanımı

2.3.2.6 Hareketli Çerçeve

Sinematografik görüntü her ne kadar hareketli görüntü olsa da temelde birbiri ardına gösterilen durağan fotoğrafların hareketli olarak algılanmasıdır. Bu yüzden fotoğraf ve daha eskilere gidilecek olursa sinemanın resim sanatının geniş mirasından faydalanması kaçınılmazdır. İzleyici de istenen tepki sağlanabilmesi için görsel içerik düzenlenirken temelde resim sanatının kurallarından faydalanılır. Sinemanın resim ve fotoğraftan farklı olarak kamera hareketi ile tamamen farklı bir çerçeve oluşturabilme yeteneği tüm bu kuralların sinemaya göre yeniden yorumlanmasını gerektirir (Güngör, 2014:123).

Sinemasal anlatı içinde temelde iki çeşit kamera hareketi vardır. Bunlardan birincisi en yaygın olarak kullanımıyla karakterin hareketine bağlı olarak yapılan kamera hareketi. Bu yöntemde filmdeki bir karakter ya da araç hareketi takip edildiğinde kamera da hareket etmiş olur. İkinci ve daha özel kullanımı ise filmsel anlatı içinde özel anlamı olan kamera hareketleridir. Bu yöntemle yapılan kamera devinimi filmdeki karakterler arasındaki ilişkiyi aktarabilir, aksiyonu yorumlayabilir,

gerilim yaratabilir ya da karakterin bilmediği bir bilgiden fazlasını izleyiciye aktarabilir. (Bordwell ve Thompson, 2012:207-231).

Çerçeveleme konusunda daha önce de belirtildiği gibi kamera deviniminin anlamını ortaya koyacak ve tüm filmler için geçerli olacak bir formül yoktur. Görüntü, yerine geçtiği şeyin bazı özelliklerini taşır ve arasında nedenlilik ilişkisi vardır. Bu ilişki toplumsal ve kültürel farklılıklar gösterebilir. Antonioni, Çin (Chung Kuo-1972) adlı filminde Nanking Köprüsü çekimlerini alt açıdan ve dairesel bir kamera hareketi (Şekil 3-7) ile gösterir. Filmi izleyen Çin’li eleştirmenler bu çekimi izledikten sonra yönetmene tepki gösterir. Köşegen açılar ve enine perspektif gibi çekimlere alışık olmayan Çin’li eleştirmenler bu çekimlerle köprü’nün çökmek üzere olduğu izlenimi yaratılmaya çalışıldığı fikrine kapılmıştır. Umberto Eco bu yanlış anlamının Çin ikonografik kodlarının batıdakinden farklı olmasından kaynaklandığını söyler. Çin ikonografik kültüründe güç, denge ve görkem önden çekimlerle gösterilebilir (Büker, 2010:39-40).



Şekil 2-7 Nanking Köprüsü (Çin-1972) /Michelangelo Antonioni (Çin-1972)

Görülüyor ki sinematografik anlam, kamera deviniminin nasıl ya da hangi teknikle sağlandığından çok filmsel bağlam içinde olduğu kadar kültürel kodlarla da yakından ilişkilidir.

2.3.2.7 Alan Derinliği

Bir objektifin çerçeve içindeki herhangi bir noktaya odaklandığında o noktanın önünde ve arkasında belirli noktalar net bir şekilde görünürken diğer noktalar bulanık (flu) görünür. İşte bu çerçeve içinde net olarak görünen bölgeye alan derinliği denir. Alan derinliğinin az ya da çok olması bu net bölgenin az ya da çok olmasıyla ilişkilidir.

Sinemanın ilk yıllarında filmsel anlatıda alan derinliği gerek tiyatral bir görüntü düzenleme anlayışı gerekse teknik olarak kamera objektif açıklıklarının çok gelişmemiş olmasından dolayı etkin olarak kullanılmamıştır. Zamanla farklı ölçekte çerçeveleme teknikleri, yapay ışık kaynaklarının kullanımı, kamera objektiflerinde yaşanan teknik gelişmeler alan derinliğinin filmsel anlatıda kullanımına olanak sağlar.

Alan derinliğinin az olduğu yöntem ile star oyuncu ön planda ve net bir şekilde öne çıkartılarak oyuncu dışındaki bölge flu alan içinde bırakılır. Bu şekilde alan derinliğinin az olduğu görüntü düzenleme, dikkatin nereye verilmesi gerekiyorsa o noktanın net olduğu kısacası izleyicinin ilgisini kontrol eden bir yöntemdir. Alan derinliğinin fazla olduğu derinlemesine sahne düzenlemesi yönteminde ise sahne içindeki hangi noktaya bakılacağı izleyicinin tercihinin bırakılır.

Japon yönetmen Akira Kurosawa filmlerinde karakterler arasındaki ilişkileri göstermek için genellikle çok uzun odaklı (tele) objektifler kullanır. Tele objektiflerle yapılan çekimlerde alan derinliğini artırmak oldukça güçtür. Kurosawa tele objektiflerle istediği alan derinliğini (Şekil 2-8) yakalayabilmek için mümkün olan en kısık diyafram aralığında çalışır bu yüzden gündüz sahnelerinde bile çok yoğun bir biçimde yapay ışık kullanmak zorunda kalır (Brown, 2008: 59).



Şekil 2-8. Son of Saul (2015) / Seven Samurai (1954)

Kurosawa'nın yönettiği Seven Samurai filminden alınan karede en öndeki karakter kadar arkada duran kişiler de net alan içindedir. Filmsel anlatı içinde yaşananlara verilen tepkileri öndeki karakter ya da arkada yaşananlar üzerinden takip etmek izleyicinin tercihinin bırakılmıştır. Yönetmenliğini László Nemes'in yaptığı Son of Saul (2015) filminden alınmış karede ise sadece karakterin net ve arkasındaki

kişilerin flu olduğu görülür. Yönetmen alan derinliğini bu şekilde düzenleyerek izleyicinin sadece karaktere odaklanmasını ister ve diğer kişileri net alanın dışında bırakır.

Alan derinliğinin az ya da fazla olarak kullanımı imgesel filmler açısından bakıldığında sanatçının tercihinine bağlıdır. Günümüzde herhangi bir imgesel film incelendiğinde anlatının akışı içinde bu iki yöntemin karma bir şekilde kullanıldığı görülebilir. Belgesel film açısından bakıldığında ise gerçekçiliğe mümkün olana en az müdahale ve izleyiciyi daha özgür bırakması açısından alan derinliğinin fazla olduğu yani ekranda görünen her şeyin mümkün olan en net derinlikte olduğu yöntemin daha etik olduğu söylenebilir.

Filmsel anlatıda önemli bir yeri olan alan derinliğini kontrol etmenin farklı yolları vardır. Bunlara kısaca değinilecek olursa:

- 1- Film veya sensör boyutu: Kamerada objektiften geçerek ışığa duyarlı yüzey olarak ifade edilebilecek yüzeyin fiziksel boyutu alan derinliğini etkiler. Örneğin film yüzeyi ccd kameralara göre daha geniş boyutta olduğu için aynı diyafram değerinde film yüzeyine yapılacak kayıttaki alan derinliği ccd yüzeyine göre daha az olacaktır. Ccd ya da cmos olarak ifade edilen dijital kamera yüzeyinin tam kare (full frame) ya da kırılmış (crop) olması da benzer şekilde alan derinliğini etkiler.
- 2- Objektifin Odak Uzaklığı: Odak uzaklığı arttıkça alan derinliği de azalır. Tele objektif olarak ifade edilen uzun odaklı objektiflerle yapılacak çekimlerde geniş açılı ya da normal açılı objektiflere kıyasla alan derinliği daha azdır.
- 3- Objektifin Diyafram Değeri: F-stop olarak da ifade edilen diyafram değeri azaldıkça yani diyafram açılarak objektiften daha fazla ışık geçtiğinde oluşan alan derinliği objektifin diyafram değeri kısılarak yapıldığı değerlere göre daha az olacaktır.
- 4- Kameranın Konuya Olan Uzaklığı: Kamera çekilen nesneye yaklaştıkça alan derinliği uzak olduğu duruma kıyasla daha az olacaktır.

- 5- Dolaylı Etkiler: Kullanılan objektif film ya da sensör kapasiteleri, gösterim ortamı, sis, duman gibi unsurlar dolaylı olarak alan derinliğini etkiler (Canıklıgil, 2007:70-73; Brown, 2008: 220).

2.3.3 Çekimin Süresi

Çekimin fotoğrafik yapısı ve çerçevesi bölümlerinde sinemanın görece resim ve fotoğraf sanatından miras aldığı unsurlara değinilmeye çalışıldı. Sinemayı diğer görsel sanatlardan ayıran en önemli yanı hareket ve zamanın da kontrol edilebildiği bir sanat olmasıdır.

Gerçek yaşam içinde zaman değıştirilemez, uzatılamaz ya da kısaltılamaz. Bir dakikada yaşananlar her zaman bir dakika içinde gerçekleşir ancak sinema filminde gerçek zaman ima edilebilir. Gerçek zaman yasalarına uygun bir anlatım pratik değildir. Gerçek yaşamda olabilecek ama anlatıda önemi olmayan bölümler çekilmez ya da hızlı bir şekilde izleyiciye aktarılır. Örneğin dakikalarca sürecek bir merdivenden çıkma sahnesi başı ve sonundan bir sahne ile gösterilerek zaman eksiltilir. Kısacası filmde zaman genişletilebilir, sıkıştırılabilir ya da durdurulabilir (Jacobs, 1994:36).

Filmsel zaman, öykünün süresi, olay örgüsünde geçen süre ve ekran süresi olarak bölümlendirilebilir. Örneğin sanatçı Ray Charles'ın tüm hayatını anlatan Ray (2004) filminin öykü süresi 1930-2004 yılları arasındaki 74 yıllık zaman dilimiyken, olay örgü süresi ise Charles'in hayatının dönüm noktalarından seçilmiş kesitlerin olduğu süredir. Ekran süresi ise izleyicinin filmi izlerken geçirdiği 2 saat 58 dakikalık gerçek zaman dilimidir.

Ekran süreleri sinema tarihi boyunca farklılık göstermiştir. Örneğin ilk yıllarda (1895-1905) uzun çekimler tercih edilirken, devamlılık kurgusu, yakın plan kullanımı gibi gelişmelerin yaşandığı yıllarda (1905-1916) çekim sürelerinde kısalma gözlenir. 1920'li yılların sonunda sinemada sesin kullanımıyla birlikte ortalama çekim sürelerinde artış gözlenir (Bordwell ve Thompson, 2012:213).



Şekil 2-9 Rope (1948) / Victoria (2015)

Kısa ya da uzun çekimden kast edilen kameranın bir kez çalıştırılıp durdurulana kadar kayıta kalarak çekim yapılmasıdır. Yönetmen anlatı içinde geçen bir olayı farklı ölçeklerde çekimler yapıp bunu kurguda birleştirerek anlatabileceği gibi plan-sekans olarak adlandırılan yöntemle tek bir çekimle de yapabilir. Örneğin, Alfred Hitchcock'un İp (Rope-1948) filmi tek plan olarak tasarlanmış filmlere güzel bir örnektir. Hitchcock, bir ev içinde geçen olayları o dönemlerde kesintisiz olarak en fazla 10'ar dakikalık çekimler yapılabildiği için 8 plan-sekansa bölerek 80 dakikada tamamlar. Benzer şekilde Sebastian Schipper 140 dakikalık (Victoria-2015) filmi tek bir plan-sekans ile tamamlar.

Uzun çekimi tercih eden yönetmenler, kesmeler ve yakın çekimlerle izleyici bakmasını istediği noktaya yönlendirmek yerine genellikle orta uzak ya da genel çekimlerle tıpkı tiyatro oyununda olduğu gibi nereye bakılacağı konusunda izleyiciye özgür alan bırakır.

Uzun çekimin bir diğer özelliği de gerçek zaman süresi ile ekran süresi genellikle birbirine eşittir. Elbette çekim aşamasında tekrarlar ya da kurgu aşamasında başından ya da sonundan kesmeler olabilir ancak izleyicinin ekranda izlediği sürede olan olayların süresi gerçek zaman içinde gerçekleşir.

Uzun çekimde hareketli çerçeve önemlidir. Kurgu ya da kesmelerle yapılacak çerçevelemeler, steadicam gibi ekipman yardımıyla kamera hareket ettirilerek sağlanır. Bu hareket ile dekor-mekân içinde gezinen kamera anlatı için önemli aşamaları kayıt eder.

2.3.4 Hareketin Hızı

Filmde görünen hareketin hızı, filmin çekilme hızı ve gösterim esnasındaki hız arasındaki ilişkiye göre değişkenlik gösterir. Çekim ve gösterim hızı saniye başına

düşen kare sayısına göre hesaplanır. Sinemanın icadından itibaren farklı kare hızları kullanılmış, sinemaya sesin girmesiyle birlikte 1920'li yılların sonunda saniyede 24 kare olarak standartlaşmıştır. Sessiz filmler saniyede 16-20 kare hızında çekildiği ve günümüzde bu filmler 24 kare hız standardında gösterildiği için hareketler olduğundan daha hızlı olarak görünür. 35 mm kameralar saniyede 8-64 kare hızında kayıt yapabilme imkânı sunar (Bordwell ve Thompson: 2010: 172). Günümüzde özel kullanım alanları için çok yüksek kare hızlarında çekim yapabilen dijital kameralar bulunmaktadır.

Saniyede 24 kare çekim ve gösterim hızı Amerikan film standartlarına göre Avrupa film ve televizyon standartlarında 25 kare hızı kullanılmaktadır. Ayrıca yeni teknoloji kameraların farklı kare hızlarında çekim yapabilme özellikleri vardır. Fps (frame per second) olarak ifade edilen yani 1 saniyede gösterilen kare sayısına işaret eder. Farklı kare hızında (fps) yapılmış çekimleri birleştirmek, bunları farklı kare hızlarına çevirmek ses ve görüntüde senkron kayması, titreme ve field gibi bazı problemleri de meydana getirir.

2.3.5 Objektifler

Kamera önüne takılarak çekimi yapılmak istenen konunun görüntüsünü ışığa duyarlı yüzeye (film, sensör) düşürmeye yarayan cisimlere mercek ya da lens denir. Kamera objektifleri farklı merceklerin birleşiminden oluşur. Objektifler genel olarak ışık geçirgenliği (f-stop) ve odak uzunluklarına göre değerlendirilir.

Merceğin ışık geçirgenliği insan gözündeki irise benzetilebilir. Nasıl ki karanlık bir ortamda kornea arkasındaki iris genişleyerek daha çok ışık geçirebilmesine olanak veriyorsa kamera objektifi de istediğimiz ışık oranına göre açılıp kapatılması gerekir. F-stop olarak ifade edilen diyafram değerleri objektif kalitesine göre değişiklik göstermekle birlikte daha çok ışık geçiren objektifin diğerlerine göre daha kaliteli olduğu söylenebilir.

Bir merceğin merkezine optik merkez, bu merkezden dik olarak geçen doğruya da optik eksen adı verilir. Merceğin bu eksenine gelen ışınlar, mercek içinde kırılarak belli bir noktada toplanır. Işınların kesiştiği bu noktaya odak noktası adı verilir. Merceğin optik merkezi ile bu odak arasındaki uzaklığa odak uzaklığı adı verilir. Odak

uzaklığı ile merceklerin görüş açıları arasında ters bir orantı vardır. Odak uzaklığı arttıkça merceğin görüş açısı daralır. Odak uzaklıklarına göre mercekler üç başlık altında incelenebilir:

- 1- *“Kısa odaklı (geniş açı) objektifler*
- 2- *Normal odaklı (normal açı) objektifler.*
- 3- *Uzun odaklı (dar açı) objektifler”* (Gökçe, 1997:97).

Odak uzunluğu, bir objektifin alan derinliğini (net olarak görünen en yakın ve en uzak noktalar arasındaki mesafe) etkileyen unsurlardandır.

Bir objektifin normal objektif olarak adlandırılması insan gözünün görüş açısına yakınlığı anlamında kullanılır. Objektifin görüş açısı kullanılan filmin milimetre çapına ve kameranın ışığa duyarlı sensör çapına göre değişiklik gösterir. Paul Wheeler “belirli bir formata göre hangi objektifin normal olduğunu nasıl anlarız?” sorusunun cevabını “normal objektifin odak uzunluğu, kullanılan çerçeve formatının köşegen uzunluğuna eşittir formülüyle” özetler (Wheeler, 2010:220).

Geniş açılı (kısa odaklı) objektifler insan gözüne göre daha geniş bir alanı kapsar. Normal açılı bir objektifle çerçeveye alınması güç olan örneğin dar bir oda gibi sıkışık mekânlarda kullanılır. Normal açılı bir objektifle aynı uzaklıktaki bir obje geniş açılı bir objektif ile çekilecek olursa bu obje normalde olduğundan daha küçük görünür. Benzer şekilde geniş açılı bir objektife yaklaşan objelerin yapısında bozulmalar olur ve olduğundan daha büyük görünür. Geniş açılı objektiflerde alan derinliği fazladır bu yüzden derinlik abartılıdır, çerçeve içindeki objelerin birbirlerine olan uzaklığı gerçekte olduğundan daha uzak algılanır. Bu yüzden kameraya doğru yapılan hareketler olduğundan daha hızlı algılanır. Geniş açılı objektiflerde görüntü boyutu küçük olduğu için ileri-geri kaydırma ya da hareketli omuz çekimlerinde olması muhtemel sallantı diğer objektiflere yapılan çekimlere kıyasla daha azdır.

Dar açılı (uzun odaklı) veya tele objektif olarak adlandırılan objektifler aynı uzaklıktaki bir normal objektife kıyasla daha dar bir alanı kapsar. Vahşi yaşam, spor gibi daha fazla yaklaşması mümkün olmayan görüntüleri yakalamak için kullanışlıdır. Aynı uzaklıkta normal objektif ile çekilen bir obje dar açılı bir objektifte çerçeve içinde

daha büyük görünür. Alan derinliği sıkışıktır bu yüzden çerçeve içinde görünen objeler birbirine olduğundan daha yakınmış gibi algılanır. Geniş açıda olduğunun tam tersine kameraya doğru yapılan hareketler olduğundan daha yavaş algılanır. Görüntü boyutu yüksek olduğu için en ufak titreşim büyük sarsıntılar olarak yansıtacağı için kamera hareketleri ve elde çekim için uygun değildir (Schroepel, 2013:16).

2.3.6 Kurgu

Parçalar halinde kesintili olarak çekilen görüntülerin bir bütünü olan filmde, sinemasal zamanı oluşturmaya yarayan yegâne unsur kurgudur. Kesintili çekim yönetmene kurgu esnasında her duygu ve öykü noktası için en uygun kamera açısını seçme şansı verir. Böylece bunları iç içe kurgulayarak toplamda daha büyük bir etki elde edebilmesini sağlar. Murch, filmlerin kesintisiz olarak çekilmek zorunda kalınmış olsa, bugün oldukları kadar keskin ve etkili olamayacaklarını söyler (Murch, 2007: 7).

Kurguyu her tür sinemanın temelini oluşturan bir hile olarak niteleyen Metz ard arda parçalar halinde gösterilen mekânı seyircinin tek parça olarak görmesini sağlayan olgunun algılama yeteneği olduğu belirtir (Metz, 2012: 149). Bu algılama yeteneğinin bilincinde olan her yönetmen “izleyicisinin onu daha derin, daha doğru anlamasından yanadır. Bu amaçla film yönetmeninin görevi, görsel-işitsel kurgusal sinema öyküsünü, izleyicinin algılamasına ve bu algılamanın çalışma mekanizmalarına uygun bir biçimde düzenlemektir (Sokolov, 2007: 43).

Yönetmen bu görevini, klasik anlatıda ana unsur olay örgüsü ve bu olay örgüsünde geçen karakterin etrafında gerçekleşen eylemler sayesinde kurabilir. İzleyicinin ana karakteri merkezine alacak şekilde yönlendirilmesi sinemasal imkânlarla (çerçeveleme, ışık, ses, alan derinliği, diyalog) sağlanır. Klasik anlatıda seyirciye seçim hakkı tanınmaz, kesmelerle ve yakın plan çerçeveleme ile izleyicinin bakılması istenen yere ne kadar bakması isteniyorsa o kadar bakması sağlanır. Çekimler arasındaki geçiş yöntemleri ve kamera hareketleri aracılığıyla izleyicinin algı düzeyinde, sinemacının yaratılmasını istediği anlam oluşturulur. Olay örgüsü içinde öne çıkan karakterin yüzüne yapılacak yakın bir çerçeveleme uygulandığında, izleyicinin sahnenin diğer yanında duran nesnelere algılaması ve ilgisinin dağılması mümkün değildir (Kabadayı, 2013: 87). Böylece olay örgüsünü bozacak tüm öğeler film evreninden çıkarılır. İzlediği görüntüye yakın olma hissi, izleyiciyi anlatının içine çeker ve filmdeki karakteri

gerçekmiş gibi özümser. “Çoğu zaman sinemanın bizi en çok etkileyen bu tarafıdır: kendimizi bir gerçekle karşı karşıya bulmamız. Perdede görülen erkekler ve kadınlarla birlikte güler veya acı çekeriz. Sinema bizi, grup halinde ya da bireysel özdenliği içinde insanla karşılaştırır” (Onaran,2012: 6).

İzleyicide oluşan bu özdenliği oluşturabilmek için izleyicinin izlediği görüntüleri belirli bir mantık ile birbiri ardına birleştirmek yani kurgulamak gereklidir. Bu konuda uzun yıllar kurgu yapan ve kurgu dersleri veren Gael Chandler, kurgucuların kesme yaparken hangi unsurlara dikkat edip nasıl karar verdikleri sorusunu şu şekilde cevaplar: “Genellikle ilk sahnede yer alan ve bir şekilde takibindeki sahnede de kullanılan uyum noktasını arayarak. Uyumlu olması gereken pek çok öge vardır ve ekseriyeti uyum gösterir: Kameranın yönü, göz hizası, kamera açısı ve çerçeveleme, sahne dekoru, ses, hava durumu, kostümler, saç makyaj, ışıklandırma, renk ve eylem” (Chandler, 2011: 25).

Chandler’in uygun uyum noktasını aramak olarak nitelediği uygun kesmeler noktasında fikirlerini aktaran diğer bir kurgu yönetmeni Walter Murch, aşağıda belirtilen 6 kuralın tamamını karşılayan kesmenin en ideal kesme olduğunu söyler:

- 1- *“O andaki duyguya uygundur.*
- 2- *Öyküyü ilerletir.*
- 3- *Ritmik açıdan ilginç ve doğru zamanda gerçekleşir.*
- 4- *Gözde takip” diye adlandırabileceğimiz bir şeyi-seyircinin çerçeve içindeki ilgi odağının yeri ve hareketi ile ilgilidir-hesaba katar.*
- 5- *Düzlemselliğe saygı gösterir-üç boyutlu dünyanın fotoğrafla iki boyutluyla indirilmesiyle ilgili dilbilgisi (aks çizgisi sorunları vs.)*
- 6- *Üç boyutlu dünyanın devamlılık kurallarına uyması beklenir. “İnsanlar odada neredeler ve birbirleriyle ilişkileri nedir?” (Murch,2007: 16).*

Murch’un üzerinde durduğu tüm kurallar seyircinin filminden kopmasını önlemeye yöneliktir. Eşdeğer bir ifadeyle yine bir kurgu yönetmeni olan Gael Chandler “Kurgucuların yaptığı kesmelerin çoğunluğu uyum kesmeleri oluşturur. Uyum kesmeleri hikâyenin dikişsiz ilerlemesini, fiziksel ilişkilerin (karakterler, dekor, arka plan vb.) sürekliliğini ve eylemlerin anlatısal akışını sağlar. Uyum kesmeleri, izleyicinin

fark edemeyeceği pürüzsüz kesmeler için kullanılır. “Görünmez” kurgu denilen bu yöntem, kurgucunun niyetine bağlı olarak izleyicinin hikâyeye ve karakterlere bağlanmasını sağlar (Chandler,2011: 25). Burada vurgulamak gereken önemli unsur izleyicinin yaşadığı bu özdeşleşme-yanılsamanın bir aldatmaca olmadığıdır. Ersümer’in tiyatro kuramcısı S.T. Coloride’den aktardığı üzere yanılsama: “Seyircinin oyun olduğunu bildiği şeyi kısa süre için kendi isteğiyle sahiymiş gibi kabul etmesi olarak tanımlanmıştır. Bu açıdan “yanılsama” gönüllü aldanmadır” (Ersümer, 2013: 48).

2.4 Kompozisyon

İnsanoğlu tarihin ilk yıllarından itibaren gelişerek sürekli bir iletişim ihtiyacı içinde olmuştur. İnsanların dünyayı algılamadaki farklılıkları ifade biçimlerindeki farkı ortaya çıkartmış ve geliştirdiği iletişim yöntemlerinin belki de en uç noktası olan sanat ayrı bir önem kazanmıştır. Sözlü ve yazılı iletişimi yaygın olarak kullanan insanoğlu günümüzde kitle iletişim araçları vasıtasıyla önem kazanan görsel iletişimi tercih eder hale gelmiştir. Bu noktada sinema, fotoğraf gibi görsel sanatlar gücünü görüntü ve insanla ilişkisindeki doğallıktan alır. Sinema her şeyden önce bir görüntü sanatıdır ve sinemasal anlatının önemli bir bölümü görüntüye dayanır. İnsanın duyu ve düşünce dünyasına dair bir sözü olan sinema yönetmeninin, izleyiciye aktarılmak istenen anlatıda görüntü düzenlemesi kurallarından yararlanması kaçınılmaz bir zorunluluktur (Güngör, 2014:120).

TDK anlamıyla kompozisyon “sanat yapıtında, parçaların bir bütün içinde düzenli olarak bir araya getirilmesi” olarak tanımlanır. Brown çerçevelemenin basit bir görüntülemenin ötesinde bir bilgi olduğunu söyler. Bu bilginin bazı bölümlerinin diğerlerine oranla daha önemli olduğu ve bu önemin izleyici tarafından belli bir sistem içinde algılanması için özel bir düzenleme gerektirdiğini vurgular. Bu düzenlemeyi gerçekleştirme biçiminin ise kompozisyon olduğunu belirtir. (Brown, 2008: 38). Kasım, kompozisyonun “kontrol” anlamına vurgu yaparak kompozisyonun insanı etkilediğinin ve yönlendirdiğinin altını çizer (2013:72). Temelde iki boyutlu bir tasarım olan çerçevenin anlamı, kompozisyon ile izleyicinin bakış ve dikkatini planlı bir şekilde düzenlenmesine imkân verir. Daha önce de dile getirildiği gibi hiçbir sinematografik öge kendi başına yani anlatıdan bağımsız olarak anlamlandırılmaz. Tıpkı çekimin açısı,

çerçevesi gibi unsurlarda olduğu şekilde sinema filminde yer alan bir sahnenin görüntü düzenlemesi anlatının bağlamı içinde anlam kazanır.

Brown, sinematografinin herkesin gördüğü şekliyle yapmak olsa bunu bir robot kameranın da yapabileceğini belirtir. Bir görüntü, dış ses, diyalog gibi diğer yardımcı öğeler olmadan da izleyiciye anlam aktarabilmelidir. İyi bir kompozisyon ile oluşturulacak görüntü anlatıda aktarılmak istenen düşünceye güç katabilmelidir. Kompozisyon ile fotoğraflanan görüntü “işte görüyorsunuz” demekten çok anlatıya anlam kazandıracak “boy, şekil, sıra, üstünlük, hiyerarşi, desen yankılama ve uyumsuzluk” gibi unsurları vurgulamalıdır (2008: 38).

Mükerrem, çekimler için tasarlanan kompozisyonun genel amaçlarını üç madde ile belirtir:”

- 1- *İzleyicinin nereye bakması gerektiği yani anlatı içindeki eylemin ya da konunun en önemli kısmına dikkati çekilmelidir.*
- 2- *Yardımcı bir unsur olarak kompozisyon oyuncunun anlatım gücünü yansıtmalı ve oyuncuyu bu gücü göstermeye teşvik etmelidir.*
- 3- *Kompozisyon ile ton, renk uyumu, gölge-ışık oyunları gibi tüm görsel öğeler etkin ve sistemli bir şekilde kullanılmalıdır” (2012: 30).*

2.4.1 Kompozisyon İlkeleri

Çizgi, nokta, düzlem, gibi kavramsal ve renk, doku, boyut gibi görsel öğelerin belirli bir düzeni kompozisyonu oluşturur. Kompozisyonda önemli olan görsel öğelerin birbiri ile uyum içinde bütünü oluşturmasıdır. Kompozisyonu sağlayan bazı temel ilkeler aşağıda özetlenmiştir:

2.4.1.1 Birlik

Görsel düzenlemede farklı cisimlerin uyumlu bir bütün oluşturmasıyla birlik oluşur. Düzenlenen tasarımda kullanılan öğeler çok farklı bile olsa uyum sağlandığında birlik oluşturulabilir. Ressam Van Gogh “Buğday Tarlasında Selvi Ağacı” (Wheat Field with Cypresses) adlı tablosunda (Şekil 3-10) renk tonları arasındaki uyumun yanı sıra, fırça darbeleriyle tarla, ağaç ve bulutlarda biçimsel birliği sağlar. Birliğin sağlanabilmesi için öncelikle denge gereklidir.

2.4.1.2 Denge

Yeryüzünde bulunan her cisim belirli bir ağırlıkta olduğu gibi kompozisyonda da her nesnenin bir ağırlığı vardır. Görsel ağırlık cismin öncelikle boyutuna sonrasında kompozisyondaki yeri, rengi gibi unsurlara göre değişir. Yönetmen Wes Anderson'ın sinematografisinde denge önemli bir yer tutar. Yükselen Ay Krallığı (Moonrise Kingdom-2012) filminde (Şekil 2-10) renk ve biçimsel denge öne çıkar.



Şekil 2-10 Wheat Field with Cypress (1889) / Moonrise Kingdom (2012)

2.4.1.3 Ritim

Tıpkı müzik eserinde olduğu gibi çerçeve içinde eşit aralıklarla tekrarlanan ve benzeyen öğeler görsel bir ritim oluşturur. Zhang Yimou'nun yönettiği Kahraman (Hero,2002) filminde görsel ritim yoğun bir şekilde kullanılır.

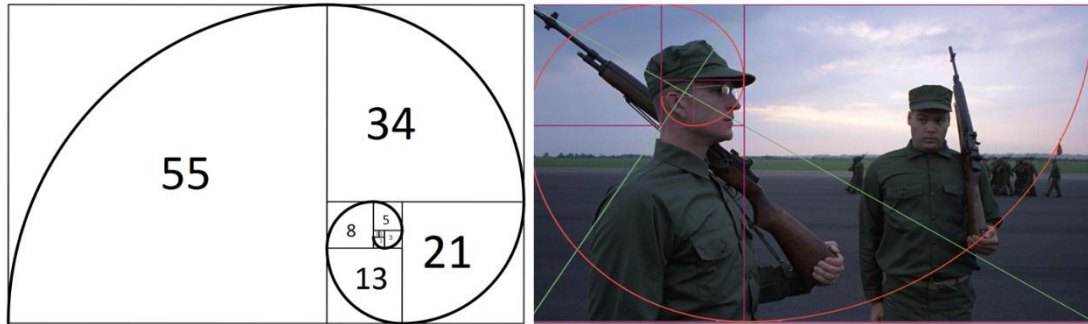


Şekil 2-11. Kahraman (Hero,2002)

2.4.1.4 Orantı

Doğadaki sayısız canlı ve cansız varlığın yapısı ve şeklinde bulunan özel bir oranı ifade eden altın oran tarihte matematikten, mimariye kadar birçok alanda kullanılmıştır. Bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen en yetkin orantıyı verdiği kabul edilen bu oran resim, fotoğraf gibi görsel sanatlarda olduğu gibi sinema da kullanılmıştır.

İlk olarak ne zaman keşfedildiği bilinmemekle birlikte Eski Mısır'lılardan, Yunanlılara birçok çalışma vardır. 1,618'e karşılık gelen oranı, İtalyan kökenli Leonardo Fibonacci ortaya koyduğu için "Fibonacci Sayıları" olarak da bilinir. (Ankaralıgil, 2915:26).



Şekil 2-12 Altın Oran / Stanley Kubrick-Full Metal Jacket (1987)

2.4.1.5 Doku

Doğadaki dağlar, deniz, tarlalar, insan grupları, kısacası her nesne doğası gereği doku barındırır ayrıca bu nesnelere bir araya gelerek (Şekil 3-13) farklı bir doku oluşturabilir. Bazı dokuları fark edebilmek için oldukça yakınlaşmak gerekirken bazen dokuyu vurgulamak için özel ışıklandırma yapmak gerekir.



Şekil 2-13 Kurumuş Topraklar / Alejandro González Iñárritu-Birdman (2014)

2.4.1.6 Kontrast

Sinematografik olarak kontrast iki şekilde oluşturulabilir. Bunlardan ilki cisimlerin açık-koyu olmalarına göre ya da renk tonları aracılığıyla birbirine olan zıtlıkları vurgulanabilir. Bu karşıtlık aynı zamanda birbirlerini tamamlayıcı bir özelliktir. Ayrıca uzun-kısa, zengin-fakir, neşeli-üzgün gibi fiziksel ya da duygusal farklılıkları vurgulamak diğer bir kontrast oluşturma yöntemidir.



Şekil 2-14 The White Meadows (2009) / Dunkirk (2017)

2.4.1.7 Yön

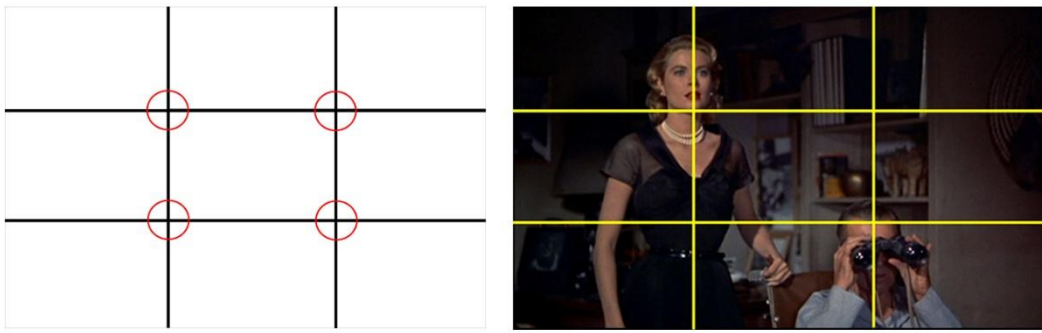
Görsel düzenlemede gözün hareketine göre düzenleme önemlidir. Kültürel bir unsur olmakla birlikte insan gözü okuma yönüne göre yani soldan sağa tarama yapma eğilimindedir. Gözün hareketinin yanı sıra birçok varlığın nasıl ve ne yönde hareket edeceği ve bu hareketin diğer unsurları nasıl etkileyeceği (Şekil 2-15) görsel düzenlemenin temel unsurlarındandır.



Şekil 2-15 Truman Show (1998) / Hacksaw Ridge (2016)

2.4.1.8 1/3 Kuralı

Kompozisyon oluşturmmanın temel unsurlarından olan 1/3 kuralının temel mantığı iki dikey ve iki yatay dört çizginin görüntüyü dokuz eşit parçaya bölmesiyle oluşur. Bu çizgiler aynı zamanda görüntüyü dikey ve yatay olarak üçer eşit parçaya da ayırır. Bu çizgilerin kesişme noktaları ilgi merkezini gösterir. Bu hayali çizgilere göre yapılan görsel düzenleme daha güçlü bir kompozisyon sağlamaya yardımcı olur.



Şekil 2-16 1/3 Kuralı / Arka Pencere- Rear Window (1954)

2.4.1.9 Çizgiler

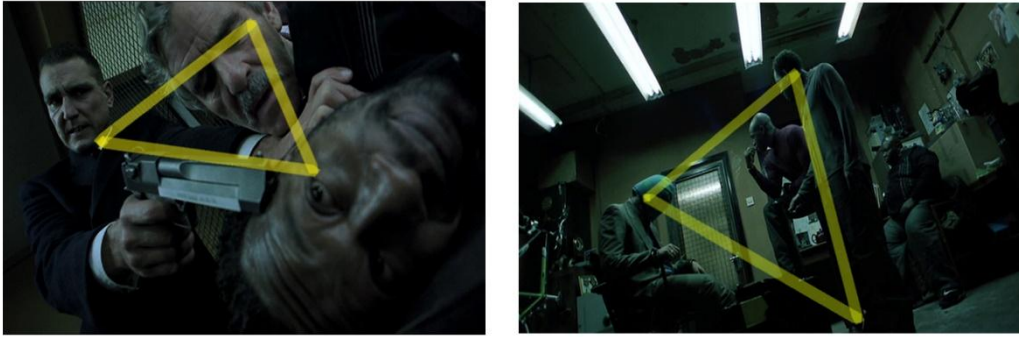
Görsel düzenlemede çizgilerin kullanımı tarih kadar eskidir. Çizgiler aracılığıyla iki boyutlu bir yüzey, insan zihninin anlayacağı şekilde düzenlenebilir. Çizgiler ile psikolojik olarak güçlü, sakin ya da dinamik etkiler oluşturulabilir ya da çizgiler ile izleyicinin dikkati belli bir noktaya yönettirebilir. Çok çeşitli türde olmakla birlikte çizgiler genel olarak düz, çapraz ve kıvrımlı çizgiler olarak adlandırılır.



Şekil 2-17 Cinnet-The Shining (1980)

2.4.1.10 Üçgenler

Görsel düzenlemenin temel araçlarından bir diğeri de kompozisyon üçgenleridir. Anlatıda önemli unsurlar hayali bir üçgen içinde kalır. Üçgenler kompozisyonu doldurur, dengeler ve uzun süren durağan sahnelerde çerçeveyi canlı tutar. Sinematografik üçgenler; aydınlatma, dekor, dışsal grafikler, karakterlerin konumlandırılması ya da hareket ile sağlanabilir. Bir üçgen ile aile uyumu ifade edilebileceği gibi çatışmayı da yansıtabilir. Bu sinematografik simgenin anlamı anlatıdaki sahnelemeye göre değişir (Sijll,2013: 38).



Şekil 2-18 Kapışma- Snatch (2000)

2.4.1.11 Açık ve Kapalı Kompozisyon

Açık kompozisyonda konunun önemli bölümü çerçeve içine yerleştirilirken, kalan bölüm çerçeve dışında tutularak izleyicinin hayal gücüne bırakılır. Kapalı kompozisyonda ise konu ve yardımcı unsurlar bütünlük içinde ve uygun kenar boşlukları bırakılarak (Şekil 2-19) çerçeve oluşturulur.



Şekil 2-19 Zoraki Kral- The King's Speech (2010) / Django Unchained (2012)

2.4.1.12 Çerçeve İçinde Çerçeve

Kameranın teknik olanakları ile alınan asıl çerçeve içinde anlatının içeriğine göre, kapı, pencere, doğal dokular, ışık, ayna yansımaları, gölgeler gibi öğeler kullanılarak ikinci bir çerçeve oluşturulma yöntemidir.



Şekil 2-20 In The Mood For Love (2000)- The Last Emporor (1987)

Yukarıda açıklamaya çalışılan tüm kurallar tarih içinde gelişerek genel kabul görmüş uygulamalardır. Elbette ki bu kurallar dışında çekim yapmak mümkündür. Önemli olan anlatı içinde mantıklı bir bütünlük oluşturacak kompozisyon oluşturabilmektir.

2.5 Sinematografi ve Gerçekçilik İlişkisi

Tarihin hemen her döneminde felsefede olduğu kadar sanatsal faaliyetlerde de tartışma konusu olmayı sürdüren “gerçekçilik” kavramı, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “doğayı görüldüğü gibi değil, olduğu gibi vermeyi amaç edinen ve üslûplaştırmadan kaçınan sanat anlayışı” olarak özetlenir. Bir sinema terimi olarak gerçekçilik, “bir yandan dış dünyayı bütün çapraşıklığı, derinliği, zenginliğiyle anlayabilecek, kavrayabilecek bilgiyi, bilinci gerektirir; bir yandan dış dünyanın gerçeğini çarpıtmayacak, bozmayacak, değiştirmeyecek bir dürüstlük, soğukkanlılığı zorunlu kılar; ayrıca bu gerçeği izleyiciye en inandırıcı, en benimsetici yolda aktaracak, sunacak büyük bir sanat yeteneği ister.” Şeklinde tanımlanır. Gerçekçiliği sanatın temel kriteri olarak savunan bir eleştirmen dünyanın veya doğanın, gerçeklik ve güzellik standardı olduğunu, sanatçının ise evreni sonsuz çeşitliliği içinde tasvir etmeye çalışmaktan fazlasını yapamayacağını iddia eder. Sanat tarihi boyunca Aristoteles’den, Rönesans’a

kadar çok farklı dönemlerde ve yerde benimsenen gerçekçilik, eski Yunan kadar yaşlıdır.

Antik Yunan'dan modern batı felsefi yaklaşımları üzerine incelemeler yapan Michel Foucault, antik Yunan'lıların hakikat sorununu doğru önermeler ve sağlam akıl yürütmelerle ilgili kriterler açısından değerlendirdiği gibi, bir etkinlik olarak hakikat anlatımı açısından da ortaya koyduğunu belirtir. Foucault, Sokrates öncesi felsefesinin sonu ve günümüz batı felsefesinin başlangıcını niteleyen “hakikatin sorunsallaştırılmasının” iki temel boyutu olduğunu savunur. Bunlardan ilki bir varsayımın doğru ya da yanlışlığını belirlemede akıl yürütmenin doğruluğunu güvence altına almakla mümkün olabilir. Diğer boyutu ise hakikati söylemenin, hakikati bilmenin hakikati söyleyen insanların varlığı ve bu insanların nasıl ayırt edilebileceğinin toplum açısından önemidir. Bu bahsi geçen sorunsallaştırma süreci içinde düşünce ile gerçeklik arasında bir ilişki vardır. Bu bağlamda Parrhesia (herşeyi söylemek) kavramı üzerinde duran Foucault, önemli olanın hakikati kanıtlamak değil eleştiri sunmak olduğunu söyler. Foucault için esas olan hakikatin kendisinden çok hakikat anlatıcısıdır (Foucault, 2012: 132-135).

Foucault'nun ortaya koyduğu “hakikat anlatıcısı” görevi tarihsel süreç içinde sürekli el değiştirir. Rönesans ile başlayan teknik ve düşünsel yeniliklerin temel güdüleyicisinin “gerçeğe ulaşma düşüncesi” olduğunu söyleyen Parkan, Rönesans'ın meydana çıkardığı burjuvazinin sanayi devrimi sonrası kültürel ve ideolojik anlamda aradığı özlemi sinemada bulduğunu söyler. Sanatçıların yüzyıllar boyu teknik anlamda “doğaya en yakın bir kopyanın elde edilmesi” dileği fotoğraf ve hareketli fotoğraf olan sinema ile mümkün olabilmıştır (Parkan,1994:15-16). Bu yüzden sinema varoluş noktasında gücünü “gerçeklik” konusundan aldığı için bazı kavramlar birbirine karıştırılmaktadır. Örneğin nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak tanımlanan “hakikat” kavramı, “gerçek” ile aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılabilir. “Gerçek” kavramı nesnel gerçeklik, “hakikat” kavramı ise nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansıması anlamındadır. Birbirinden tamamen ayırtılamadığı gibi birebir de uymayan bu iki kavram arasında göreceli bir ilişki vardır (Aytekin, 2018: 47).

Nesnel gerçeklik noktasında icadından günümüze kadar geçen süreçte sinema ilk yıllarda olan etkisini zaman içinde kaybetmiştir. Öyle ki perdede kendisine yaklaşan treni gerçek gibi algılayıp kaçışan seyircilerin izlediği ilk filmlerden günümüze izleyici algısı düzeyinde çok önemli gelişmeler yaşanmıştır. Gerçeklik algı düzeyinde nesneliliğini yitirerek her bireyin aynı şeyi gördüğü, duyduğu, hissettiği bir durum olmaktan çıkarak özne tarafından “kurulabilen” ve yeniden üretilebilen bir olguya dönüşerek günümüzde yaşanan “gerçeklik krizini” beraberinde getirmiştir. Gerçeklik algısında yaşanan bu krizden en çok etkilen alanlardan birisi de doğal olarak gücünü gerçeklikle olan ilişkisinden alan sinemada yaşanmıştır.

Sinemanın gerçeklikle olan bu ilişkisini değerlendiren Kutay, gerçekliğin sinemasal temsilcisi olan belgesel sinemanın da bu süreçte estetik bir çöküş yaşadığını, biçim ve içerik uygulamaları yoluyla onlarca yıldır belgesel ve imgesel filmler arasındaki ayrımların yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığını vurgular. Tarih boyunca görülmemiş seviyede görüntü tüketimi gerçekliğe dair imgeleri zamanla ortadan kaldırmış ve seyirci algısı anlamında gerçek ile imgesel arasındaki ayırt edici sinematografik kodlar netliğin kaybolmasına yol açmıştır (Kutay, 2016:7).

Kutay, yaşanan bu “gerçeklik krizi” izleyicinin özdeşleşmesi kırılarak onu edilgen bir durumdan çıkartıp eleştirel ve sorgulayan bir tavır almaya itmekle aşılabileceğini belirtir. Kutay, Mutlu Parkan tarafından Bertolt Brecht’in epik tiyatro uygulamasını sinemaya uyarlamaya çalışması bağlamında “epizodik anlatım yöntemini” önerir. Epizodik anlatım, yani izleyicinin filmle özdeşleşmesinin engellendiği ve edilgen pasif bir izleyici konumundan çıkartılarak etken bir konuma getirildiği yöntemin bir belgesel film anlatısında kullanışlı bir uygulama olarak görülebileceğini söyler (Kutay, 2016:37) Bu noktada epizodik anlatımla kaçınılması amaçlanan özdeşleşmeyi sağlayan mimetik anlatım ve unsurlarına aşağıda değinildikten sonra “epik belgesel” hakkındaki düşünceler aktarılacaktır.

2.5.1 Mimesis ve Diegesis Kavramları

Sinema denince popüler sinema, popüler sinema denince de hiç şüphesiz akla ilk gelen Hollywood stüdyo sistemi tarafından kuralları belirlenmiş filmler gelir. Tüm dünya üzerindeki genel izleyici kitlesinin beğeni seviyesine uygun film yapmayı başaran Hollywood filmlerinin temelini oluşturan klasik anlatı yapısının tarihi antik

tiyatro, Aristoteles ve hocası Platon'a kadar uzanır. Klasik anlatı sinemasının iskeletini oluşturan ve kökleri binlerce yıl öncesine dayanan dram sanatının anlamamıza yarayacak iki temel öge diegesis ve mimesis kavramlarıdır.

Herhangi bir olay-öykünün bir anlatıcı tarafından başka bir kişiye veya topluluğa aktarılmasının temelde iki yöntemi vardır. Bu yöntemleri Platon devlet adlı eserinde “Şiirin ve hikâye anlatmanın tamamen taklit ile işleyen bir yolu var, senin işaret ettiğin gibi tragedya ve komedyaya ve bir de şairin kendisinin anlatışı olan diğer yol var” (Platon, 2002:101) sözleriyle, taklit yoluyla aktarılan mimesis ve anlatıcının doğrudan aktarımı diegesis kavramlarını açıklar. Benzer bir ifadeyle Aristoteles “Aslında, isterse bir sanatçının yeteneği, isterse alışkanlıktan gelen bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkleri ve jestleri kullanarak taklit eder; bazıları ise sesi kullanır” (Aristoteles, 2012:17) sözleriyle bir hikâye anlatma yöntemi olarak doğrudan şairin kendi sesiyle aktarımı “diegesis” ve taklit yoluyla aktarımı olan “mimesis” kavramlarına işaret eder. Aristoteles “mimesis yani taklit için kullanılan araç bakımından (medyum, resim ya da dil gibi), taklit edilen nesnelere bakımından (konu, tür) ve taklit tarzı bakımından (öyküleme ya da gösterme) birbirinden ayrıldıklarını söyler” (Yaren, 2013: 167-168).

“Yunanca “Mimeisthai” kelimesinden gelen mimesis, aslında taklit anlamına gelir ama kelimenin ilk kullanıldığı şekil mimostur. Bu da dans ile ilgili; dans eden, aktör, mukallit, gözboyacı anlamında kullanılmıştır. J. B. Hofmann'a göre, kelime kökü bakımından Grekçe değildir. Hofmann, mimos kelimesiyle Hintçe “maia” sözü arasında bir ilgi bulur ve mai, mi köklerinden türemiş olabileceği üzerinde durur. Bu Hintçe köklerde daima bir “aldatmaca, yanıltma, sanılık” anlamı vardır. Maia sözü de yanıltıcı görünüş anlamına gelir” (Şen, 2012).

Görülüyor ki mimesis kavramı ile kast edilen bir öyküyü-şii-olayı gerçekliğin birebir taklit edilmesi yoluyla birebir aktarımı değildir. Burak Bakır, mimesis kavramının tanımı noktasında dikkatlerden kaçan bir noktaya vurgu yapar: “Öncelikle mimesis kuramı, daha çok gerçekliğin yansıtılması, onun bir tür fotoğrafının çekilmesi gibi yani her türlü ayrıntının “gerçekçi” bir biçimde sunulması şeklinde düşünülse de sorun bu kadar basit şekilde formüle edilemez. Mimesis tartışmalarına ilişkin değerlendirmelerin böylesi bir tanımı, gerçeklik ile natüralizm arasındaki temel farkı ıskalayacağını söyler” (Bakır, 2008: 69). Yani gerçeklik ile doğalcılık (natüralizm)

arasındaki mimesis-taklit yolu ile oluşturulan gerçeklik var olan gerçekliğin “yeniden” üretimi değil yanılmacı bir şekilde/ “yeni” bir biçimde üretimidir.

Anlatımın epik ve dramatik temelini oluşturan Diegesis ve Mimesis kavramlarını kısaca özetleyecek olursak sözün uzamı olan Diegesis’de anlatıda yaşananlar bir anlatıcı aracılığıyla alınırlar. Gözün uzamı Mimesis’de ise anlatıcı yoktur, elbette yine bir anlatıcı unsur vardır. Alımlayıcı (okuyucu-dinleyici-izleyici) anlatıda yaşananları sanki şimdi oluyormuş gibi anlatıcının varlığının farkında olmadan alımlar (Ünal, 2008: 37). Anlatıdaki bu iki temel ayrımı Akyürek, Dramatik ve Epizodik (çağdaş) anlatım olarak ikiye ayırır. İki anlatı arasındaki temel ayrımı ise “Dramatik anlatımın temeli özdeşleşme ve arınma/korku duymaya (katharsis) dayanır” (Akyürek, 2008: 288). Dramatik anlatımda izleyici edildir. Olay örgüsü izleyiciyi sonuca doğru sürükler izleyicinin durup düşünmesine çıkarım yapmasına olanak sağlamaz. Epizodik anlatımda izleyicinin etken olması istenir, özdeşleşme kontrol altında tutulur. İzleyicinin katharsise ulaşması amaçlanmaz.

Mimesis	Gösterim / Taklit	Doğrudan Takdim	Anlatıcı Gizli
Diegesis	Hikâye Etme / Anlatma	Dolaylı temsil	Anlatıcı Var

Tablo 2-1 Mimesis ve Diegesis anlatımın temel farklılıkları.

2.5.2 Olay Örgüsü

Ersümer, anlatıyı oluşturan öykü ve olay örgüsü ayrımını şu şekilde açıklar: “Öykü; olayların kronolojik dizisini ifade ederken, olay örgüsü; öykü olaylarının, elde edilmek istenen etkiye göre ve olaylar arasında nedensellik bağları kurularak düzenlenmesidir.” (Ersümer, 2013: 12). Rus biçimcilerin fabl (gerçekte olup biten) sjuzet (olay örgüsü) olarak adlandırdığı bu ayrımın fabl yani kronolojik bir sıra ile anlatılan öykü bize “aslında ne oldu” sorusunu yanıtlarken, sjuzet (olay örgüsü) “ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor” sorusunu yanıtlar (Yaren, 2013:173). Filmler planlarla değil olay örgüsü bölümlenmesi yapılarak oluşturulur. Filmdeki anlatıyı, olayları tanıyarak, yaşananlar arasındaki neden-sonuç, zaman-mekân ilişkisi

kurarak anlaşılır hale getirir. Olay örgüsü terimi ise filmde görülebilir duyulabilir her şeyi kapsar (Bordwell ve Thompson, 2012:80).

Hollywood tarafından benimsenen ve geliştirilen popüler sinema yukarıda bahsi geçen anlatı kalıplarından mimesis yani öyküyü anlatarak değil taklit edip göstererek anlatma biçimine göre temellenmiştir. “Aristoteles, Poetika’sında, tüm drama biçimlerine uygulanabilecek tragedyanın altı ögesinden söz eder. Bunların ilk üçü mimesisin araçları ve tarzını açıklar: oyuncu ile sözel metnin kullanıldığı... Diksiyon (leksis); ikincisi görsel öge olan görünüm (opsis) ve üçüncüsü de müzikal (melos) ögedir. Aristoteles’in ikinci üçlüsü, bu araçlarla temsil edilen nesnelere ilgilidir: bunlar Olay Dizisi (mitos); Karakter (ethe) ve oyunun entelektüel ya da dinsel içeriği olan (diyanoya) düşüncedir (Esslin, 1996: 87-88). Aristoteles bu öğelerden oluşan olay örgüsünü açıklarken trajedinin bir başlangıcı ve bitişi olan bir eylemin taklidi olduğunu belirtir. Aristoteles trajedide öykü ve olay örgüsünün önemini “Eğer başka bir ozan karakterleri belirten tiradlarla, onlara uygun bir dilsel anlatım ve düşünce içinde ardı ardına verirse, bununla da bizim trajedi önüne koyduğumuz ödevi yerine getiremez. Bahsi geçen öğeler konusunda zayıf olan, fakat bir öyküsü ve olayların doğal dokusuna sahip bir trajedi diğerlerine göre çok üstündür” (Aristoteles, 2012: 33) sözleriyle vurgular.

Aristoteles olay örgüsü oluşturmanın trajedide en önemli ve ilk kural olduğunu bir bütün olarak işlenen öykünün bir başı, ortası ve sonu olduğunu söyler. “Canlı varlıkların gözün onları kolayca algılayabilmesi için belirli bir büyüklükte olması nasıl gerekliyse, aynı şekilde öykünün de bir hatırlatma gücünün kolayca saklayabileceği bir uzunluğa sahip olması gerekir” der (Aristoteles, 2012: 44). Benzer bir ifadeyi Rudolf Arnheim sinema filmi için: “Tüm olayı göstermek gereksiz, dolayısıyla sıkıcı ve sanatsız olacağından eylemin ilerleyişi olayın aynı zamanda farklı yerlerde gerçekleşen bölümleri ile kesilir. Bu yolla zaman açısından tutarsız olan şeyler eğreti bir biçimde birbirini ardına eklenmeden yalnızca olay için gerekli olan anlar gösterilebilir. Bu bir yana iyi bir filmin senaryosunda her bir sahne öyle iyi planlanmış olmalıdır ki gerekli olan her şey, yalnızca gerekli olanlar, mümkün olan en kısa zaman aralığında gerçekleşmelidir” (Arnheim, 2010: 26)

Olay örgüsünü yapısal olarak inceleyen Aristoteles: trajedinin tanınma, dönüm noktası patetik (duygusal) olay çerçevesinde bir düğüm ve çözümden oluştuğunu ifade eder (Aristoteles, 2012: 44) Eşdeğer bir ifadeyle Akyürek Bir film senaryosunda “olaylar örgüsünün devinime yerleştirilmesinde temel biçim: giriş (serim-sergileme), gelişme-yükselme noktaları-çatışma, düğüm, devinimin yükselmesi, doruk nokta (climax), azalan devinim ve sonuçtan (çözüm) oluşur.” sözleriyle özetler (Akyürek, 2008: 120).

“Sergileme (serim) anlatının en önemli bölümüdür. Kişileri tanıtır ve anlatı izlencesine; kahraman bir hedefi bilinçle saptayıp bu hedefe ulaşma isteğini belirttiği anda başlatır.

Gelişme bölümünde, kahraman istenci (istek ilkesi) engellerle (gerçeklik ilkesi) karşı karşıya gelir. Bu da dramada yoğunluğun en yüksek noktasına (climax) kadar gelişir” (Gündeş, 2003:49).

Çatışma “film öyküsünde bir öge olan kişinin, diğer kişiyle, kendisiyle, doğa ve toplumsal çevresiyle ya da değer yargılarına karşı savaşıma girmeleri” olarak tanımlanır (Akyürek,2008: 122). Çatışma anlatıdaki ana karakterin dış/fiziksel olabileceği gibi içsel/psikolojik çatışması şeklinde de olabilir. Çatışma izleyicide bir seçim yapma- karar verme isteği uyandırır. Filmin sonunda verilen kararın gerek empati kurulan- özdeşleşilen karakterin akıbetini görmek gerekse verilen bu kararın doğru olup olmadığını anlamak açısından önemlidir (Korz, 2011: 139-140).

Düğüm: “Bir öyküde, olaylar dizisinin gelişimi sırasında, gerilim ve merakın arttığı, işlerin karıştığı, çapraştığı yerlerde” ortaya çıkan duygusal noktalardır (Akyürek, 2008: 127). Dramatik gerilimin tersine dönmeden önce gerilimin çıktığı son noktaya ise doruk noktası denir. Aristo baht dönüşü olarak adlandırdığı doruk noktasından, anlatının sonuna kadar olan bölümü çözüm olarak tanımlar (Aristoteles, 2012: 62).

Tzvetan Todorov Aristoteles’in yapı anlayışına dayandırdığı üç unsur olan denge (başlangıç), dengenin bozulması (orta), dengenin yeniden sağlanması (son) formülüne karakterleri de katarak bu üç unsuru 5’e çıkartır:

1. “Denge
2. Dengenin bozulması

3. *Karakter(ler) dengenin bozulduğunu fark etmeleri*
4. *Karakter(ler) sorunu ortadan kaldırarak dengeyi sağlama çabası*
5. *Denge eski haline gelir* “(Hunt vd. 2012: 52).

Bu formül çerçevesinde oluşturulan dramatik anlatıda meydana gelen olaylar neden sonuç ilişkisi içinde ve mantıklı bir şekilde ilerlemelidir. Nitekim Foss, bu konuda “...dramatizasyon karmaşa ve rastlantılara bir biçim vermek demektir. Öyle bir biçim vermek ki, tanımlanmış dramatik uzayın çerçevesi içinde, olaylar arasındaki iç bağlantılar zorunlu ve mantıklı görünmekte ve her şeyden önce açık ve anlaşılır olmaktadır” (2009: 151) der.

Dramatik anlatım bir eylem etrafında oluşan başı ve sonu belli olan öykünün özüne uygun haz uyandırmasıdır (Aristoteles, 2012: 78). Tüm bu kuralları yerine getirmekteki amacın “gerçeğe benzerlik yansıması yaratılması” amacıyla yapıldığını vurgulayan Ersümer, yanılısamayı S.T. Coleridge’nin sözleriyle “seyircinin oyun olduğunu bildiği şeyi kısa süre için kendi isteğiyle sahiymiş gibi kabul etmesi” şeklinde aktarır (2013:48).

2.5.3 Karakter ve Üç Birlik Kuralı

Tıpkı dram sanatında olduğu gibi klasik anlatı sinemasında da ana amaç öyküyü, olay örgüsü çerçevesinde anlatmaktır. Klasik anlatı da bu karakterler vasıtasıyla gerçekleştirilir. Esas olan öyküyü aktarmak olduğu için karakterlerin esasında ne olduğundan çok öyküde ne yaptığı önemlidir. Aristo karakteri “eylemde bulunan kişilere kendisi açısından bir özellik verdiğimiz şey olarak” açıklar (Aristoteles: 2012: 31).

Seymour Chatmann bazı biçimci ve yapısalcıların Aristo’nun görüşleriyle paralellik kurarak “Onlar da karakterlerin olay örgülerinin ürünleri olduğunu, “işlevsel” bir statüleri olduğunu” kısaca personnage (kişilik) olmaktan çok katkıda bulunan ya da actant (eyleyen) olduklarını karakterlerin gerçek varlıklar olarak değerlendirilmesinin hatalı olduğunu ileri sürdüklerini” ifade eder. Benzer bir ifadeyi Vladimir Propp’tan “karakterler, bir Rus masalının onlardan yapmalarını beklediği şeyin ürünüdürler” (Chatmann, 2008: 103) sözleriyle aktarır. Bakır; anlatı sinemasında öykünün dışarıdan bir anlatıcı olmadan karakterin yaşantıladığı deneyim doğrudan ve karakterin gözünden

anlatılarak izleyici yönlendirilmesi durumunu sinemada özdeşleşmeyi sağlayan en önemli mekanizma olarak görür (Bakır, 2008: 67).

Bu özdeşleşmenin sağlanması için gerekli öğeler ise eylem, zaman ve mekân birlikteliğidir. “Anlatıcının görünmezliğini temin eden, yani alımlayıcıyla olay gelişiminin şimdideşlik ilişkisi içinde olduğu yanılması yaratan temel ilkeler de kısaca “Üç Birlik Kanunu” (zamanda, mekânda, aksiyonda birlik) başlığı altında toplanır” (Ünal, 2008: 110). Eğer bir izleyici karakterin bakışı ile özdeşleşecek ise, onun içinde yer aldığı mekânı ve zamanı uygun bir biçimde kavramalıdır. Üç birlik kuralı yani zamanda-mekânda ve eylemde birlik kuralının en önemlisi “karakterin belirli bir eylem etrafında kuruluyor olmasını” gerektirir, hem de diğer yandan asal karakterin eyleminin anlatının başından sonuna kadar bütünlüklü kadar olmasını zorunlu kılar.

Aristoteles, öykünün daha en baştan kurulurken mantığa uygun tutarlı bir şekilde kurulması gerektiğini vurgular. Nedeniz bir eyleme yer verilmediği olay örgüsü içinde karakterin eyleminin sonucu izleyicide gerilimi artırır. Klasik anlatıda izleyiciden beklenen düşünmesi değil filmde yaratılmış olan gerçeklik yanılması kabul etmesidir. Bu yanılmayı sağlayacak ana unsur karakterdir. Film tamamen hayal ürünü düşsel bir zamanda ve mekânda bile geçse dahi bu gerçeklik yanılması bozulmaz önemli olan karakterin eyleminin tutarlılığıdır. “İzleyici son kertede asıl olarak bu eylemle özdeşleşir, heyecan duyar ve eylemin sonucunda katharsise ulaşır” (Bakır, 2008: 67-68).

Filmde izleme eylemindeki alımlayıcının ruhsal arınma (katharsis) sürecini başka bir ifadeyle vurgulamak gerekirse: Gerçek yaşam ortamına kıyasla daha büyük olan duygulara dayalı cazibesi filmi güçlü bir psikolojik atmosfer sağlar. “İzleyiciler gerçekten filmin içine çekilir ve karakterlerle olay örgüsüne duygusal olarak o kadar bağlanır ki perdedeki yanılısma kendi psikolojik yaşamlarıyla iç içe geçer. Bilinçdışı özdeşleşme süreciyle izleyiciler filmi seyreden karakterler haline gelirler (Indick, 2007: 9). Böylelikle film izleyicisi karakterin filmde yaşadığı psikolojik gelişme ve katharsisi benzer bir şekilde yaşar.

Klasik anlatıda karakterler, karakteristik özellikleriyle öne çıkar, derinlemesine bir psikolojik analiz yapılmadan, olay örgüsü içinde karakteristik özelliğine uygun ve

kendisinden yapılması beklenen davranışları gerçekleştirir (Yaren, 2013: 176). Karakterin öne çıkarılan niteliği diğer tüm özelliklerini gizler. Ayrıca klasik anlatıda ana karakteri daha anlaşılır hale getirmek için karşıt karakterler yaratılır. Kahramanın öne çıkan özelliği ve karşıt karakterle tanımlanması izleyicinin kahramanla özdeşleşmesini kolaylaştıran iki önemli unsurdur. “Klasik anlatı sinemasında öyküyü sürükleyen, anlatıdaki diğer kişiler ve olayları bağlayan dolayısıyla anlatıya bütünlük kazandıran ve izleyici için temel özdeşleşme nesnesi olan karakter, başkarakterdir. Film bu karakter etrafında kurulur, izleyici filmde önce başkarakterini arar, onunla özdeşleşir. Bu açıdan klasik anlatı sineması başkarakterin serüvenidir (Ersümer, 2013: 89).

Bir sinema filmindeki karakterle izleyicinin özdeşleşmesini sağlayan bir unsur da bakış açısidir. Chatmann, yönetmenin bir karakterin bakış açısını vurgulamak için iki seçeneği olduğuna işaret eder. Birincisinde aktör çerçevenin bir kenarına yerleştirilerek izleyicinin karakterle olan bağı güçlendirilir. Sırtı ya da profili perdenin kenarında görünen karakterin döndüğü tarafa izleyici de döner. Diğer bir yöntem ise kurgu ile karakterin baktığı yöne kesme ile karakterin baktığı konu alanına geçilir. Böylece karakterin baktığı sahneye izleyicinin de bakması sağlanır. Chatman, yönetmen dilerse kamerasının merceğini karakterin gözünün içine yerleştirebileceğini, izleyici bakışını tamamen karakterin bakışıyla özdeşleştirebileceğini belirtir (2008:149-150)

2.5.4 Filmsel Zaman ve Mekân

Aristoteles, Poetika adlı eserinde trajedinin bitmiş, bir bütünlüğe sahip bir eylemin taklidi ve bu eylemin de bir süresi olduğuna işaret eder (Aristoteles, 35). Aristoteles'in yüzyıllar önce belirttiği bir trajedi sergilenebilmesi için gerçekleşen eylemin sınırlı bir süre içinde olması gerekliliği, son sanat dalı olarak ifade edilen sinema için de geçerlidir. Onaran, gerçekte yaşadığımız zamanı fiziksel zaman olarak adlandırır ve fiziksel zamanın kronolojik olarak ilerlediğini, hızlandırılmasının ya da geriye dönüşün mümkün olmadığını buna rağmen sinemasal zamanın yönetmen ve senaristin elindeki bir oyuncak olduğunu söyler (2012: 22). Onaran tarafından yönetmenin oyuncağı olarak ifade edilen filmsel zamanı ilk kez tanımlayanlardan olan Pudovkin, farklı film parçalarının birleşiminden sonra ortaya çıkan zamanın, kamera önünde gerçekleşen aksiyonu kapsayan gerçek zaman olmadığını söyler. Pudovkin bu yeni bir zamanı “filmik zaman” olarak tanımlar (Demir, 1994: 36). Bugün herhangi bir

sinema filmi standartlaşmış ortalama bir gösterim süresi içinde gerçekleşir. Örneğin 95 yaşında ölen Güney Afrikalı lider Nelson Mandela'nın hayatı "Mandela: Özgürlüğe Giden Uzun Yol" adlı filmde 135 dakikalık gösterim süresinde anlatılır.

Yönetmenin filmsel zaman üzerindeki bu gücünü Simten Gündeş, Francis Vanoye'den (Gündeş, 2003: 19), Yalçın Demir (Demir, 1994: 8) ise, Herbert Read'den alıntı yaparak filmin bir "zaman sanatı" olduğu sözleriyle vurgular. Klasik anlatı filmlerinde filmsel zaman, yönetmenin kontrolünde şimdiki zamanda yaşanıyor mu yanılması üzerine kurulur. Yönetmen anlatı içinde yaşananları belirli bir zaman sırasına göre yerleştirir. Geçmiş ya da geleceği, sanki şimdiki zamanda yaşanıyor mu gibi işler (Demir, 1994: 21).

Onaran filmik zamanın özelliklerini, tetabuk (uygunluk), yoğunluk (condensation), gerilme (distension), süreklilik (continuation), zamandaşlık (eşzamanlılık), geriye ya da ileriye sıçrama, psikolojik zaman ve eksiltme gibi yöntemlerle oluşturulduğunu vurgular (2012:22-24).

Yönetmenin zamanı kullanma yöntemi anlatı yapısı ile yakından ilgilidir. Klasik anlatıda zamanın kullanılışı izleyicinin filmle özdeşleşmesine hizmet eder. Klasik anlatı filmleri, anlatı yapısına uygun bir şekilde filmsel zamanın oluşturulması sırasında seyircinin zihninde herhangi bir soru oluşmasına izin vermez (Topçu, 2004: 89).

Filmsel zaman kadar önemli ve dinamik bir diğer unsur da filmsel mekândır. Statik yani durağan olan mekân, zamanın desteğiyle dinamik bir nitelik kazanır (Can, 2005:22). Zaman ve mekân kavramları birbirini tamamlayarak filmsel evrenin oluşması sağlanır. Böylece anlatının yaşandığı zaman içinde izleyici olayları gerçekte olduğu ya da olması gerektiği gibi bir mekânda yaşanıyor yanılmasına kapılır (Yıldırım, 2018:139). Anlatıda mekânın bütün ipuçları birbiriyle etkileşim halindedir, olay örgüsü içinde yer alan öğeleri vurgulamak için izleyicinin dikkatini yönlendirir. Mimari, müzik, dekor ve ışık gibi unsurlardan oluşan mekân film yönetmeninin anlatmak istediği hikâyede çoğu zaman ana ya da yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Örneğin sinemanın ilk yıllarında Lumière Kardeşler'in çektiği "Fabrikadan Çıkan İşçiler" ya da "Trenin Gara Girişi" filmlerinde olduğu gibi mekân anlatımda ana unsurdur. Zaman

içinde sinemada hikâye anlatmaya başladıktan sonra mekân anlatılmak istenen hikâyenin yardımcı unsurlarından olmaya başlar.

Alim Şerif Onaran sinemada temel anlamda iki tür mekân olduğunu söyler. Bunlardan ilki, filmin anlatısında geçen olgunun yaşandığı alanın izleyiciye aktarıldığı coğrafi mekândır. İkincisi ise, filmdeki kişilerin ve durumların psikolojisinin yansıtıldığı dramatik mekândır (2012:21).

Coğrafi ya da dramatik olsun hikâye anlatmanın yardımcı unsurlarından olan filmsel mekân birçok açıdan resme benzer. Filmde oluşturulan mekân ile renklerin ve biçimlerin bir düzeni ortaya çıkar. Bu sayede gerçekte üç boyutlu ancak filmde iki boyutlu olan mekân izleyiciye çerçeve içinde yer alan nesnelere vurgulamak için rehberlik eder. Yönetmen mekân içinde gerçekleşen aksiyon hakkında izleyiciye rehberlik edebilmesi için: kompozisyon dengesi, kontrast, renk ve mekân içinde gerçekleşen hareket gibi unsurları kullanır. Mekân hakkında izleyiciye bilgi veren bir diğer unsur ise derinlik ipuçlarıdır. Daha önceki deneyimlerimizden bildiğimiz gerçek mekânlardaki katmanları ve hacmi olan nesnelere hakkındaki derinlik ipuçları ışık, dekor, kostüm gibi sahnelemenin bütün unsurları ile sağlanır. Ayrıca derinlik ipuçları ile filmsel görüntü içindeki düzlemler vurgulanır. Mekânda kişilerin ya da nesnelere işgal ettiği katmanlardır ve kameraya olan mesafelerine göre ön plan, orta plan ve arka plan olarak adlandırılırlar (Bordwell ve Thompson, 2012:148-151).

Filmsel anlatıda mekânın kullanımında farklı objektifler kullanılarak mekânın sıkıştırılması ya da genişletilmesi diğer bir önemli unsurdur. Geniş açılı objektiflerin görüntüde oluşturduğu çarpıklık ile mekân içindeki diğer unsurlar küçülürken ön planda olan karakter ya da nesne gerçekte olduğundan daha büyük görünür. Geniş açılı lenslerin tam tersi olarak uzun odaklı tele lensler ile yapılan çekimlerde mekân sıkılaştırılır. Alan derinliği azalır ve objektif aksı yönünde gerçekleşen hareketler olduğundan daha yavaş gibi algılanır. Tele objektiflerle yapılan sıkıştırma ile mekân olduğundan daha dar ve klostrifobik bir etki sağlanabilir, uzaktaki cisimler yakınmış gibi gösterilebilir ya da hareket yoğunluğu yükseltilebilir. Uzaklıkta yapılan bu algısal yanılsamanın psikolojik mekân oluşturmada farklı kullanımları mümkündür (Brown, 2008: 58).

Sinemada mekân tasarımı konusunda Stanley Kubrick öne çıkan yönetmenlerdendir. İlk çağlardan, uzaydan geçen bir bilim kurgu sahnesine kadar Kubrick'in tüm filmlerinde mekân tasarımı dikkat çekicidir. Birçok filminde olduğu gibi Uzay Yolu Macerası (2001: A Space Odyssey) adlı filminde de mekânlar simetrik bir şekilde düzenlenir. Film bilimkurgu türünde olmasına karşın bir sahnede barok mimarisini kullanmayı tercih etmiştir. Kubrick'in mekân tasarımına yönelik bir başka örnek vermek gerekirse: İngiliz Edebiyatı'ndan uyarladığı Barry Lyndon filminde kullanılan mekânların yaşandığı dönemde olduğu gibi aydınlatılmasını istemiştir. Bu yüzden Barry Lyndon filminde mum ışığı gibi düşük ışık koşullarında aydınlatılan mekânlarda uygun görüntü alabilmek için özel objektifler üretmek gerekmiştir.



Şekil 2-21 2001: A Space Odyssey (1968) – Barry Lyndon (1975)

2.5.5 Epizodik Belgesel

Binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımlanan tragedyya kavramına hizmet eden geleneksel sinema, yaşamın taklidine dayalı estetik öğelere (atmosfer, özdeşleşme, gerilim) dayanır. Parkan, mimetik anlatıma dayalı bu estetiğin sinema tarihinde sadece Vertov tarafından red edildiğinin altını çizer. Vertov senaryo, dekor, kostüm ve makyaj gibi sinemanın yapısal öğelerinin oluşturduğu sinematografik yapıyı yıkararak seyircinin zihinsel ataletten kurtarmak istemiştir (1994:7-8).

Parkan, Vertov ve onun gibi geleneksel anlatı estetiğini yıkmak isteyenlerin temel hatasının sinemanın “eğlendirme” işlevini ihmal etmeleri olduğunu söyler. Geleneksel dramatik yapıda, haz ve özdeşlemeye dayalı olarak kurulan anlatı seyircinin katharsise ulaşması sağlar. Geleneksel yapıda olabilecek haz ve öğrenme, izleyicinin kendi zihinsel faaliyeti sonucu değil, taklit yoluyla karakterler ve olaylarla özdeşleşmesinden doğar. Klasik yapıdaki bahsi geçen haz ve eğlence, izlenen taklit

karşısında elde edilen katharsis sonucu rahatlamayla oluşur. Epik-diyalektik sanatta ise bu haz ve eğlence, izleyicinin zihinsel faaliyeti içinde oluşan süreçten doğmaktadır. Başka bir ifadeyle izleyici hayatı boyunca elde ettiği “algısal bilgileri, gösteri aracılığıyla, kendi zihninde ussal ya da bilimsel bilgi düzeyine” aktarmasıyla ulaşır. Epik sanatta söz konusu olan eğlence “öğrenmeden” doğmaktadır. Böylece yönlendirmeler olmadan, özgür iradesiyle seçim yapan izleyici için daha kalıcı bir “öğrenme” mümkün olabilmektedir. Burada altı çizilmesi gereken nokta sinemanın öğretici olabimesi için “eğlendirme” işlevinin kaçınılmaz olduğudur. Parkan, sinemanın eğlenceyi amaçlamasının meşruluğu kadar, bu eğlendirme işlevinin hesaba katılmadığı sinema anlayışının da uzun ömürlü olmayacağını söyler. (1983:46-47) Mutlu Parkan bu sorunun çözümü noktasında ise aşağıda belirtilen Brecht’in “epik tiyatro” yöntemlerinin sinemaya uyarlanması bağlamında açıklamaktadır:”

1. *Naivete*
2. *Mesel (Fabel) çalışması*
3. *Epizotik anlatım*
4. *Gestus (Sosyal Gestus)*
5. *Yabancılaştırma*
6. *Tarihselleştirme*
7. *Anlatımcı yapı*
8. *Gösterimci oyunculuk* " (Parkan: 1983).

İmgesel sinema filmlerinde olduğu gibi izleyici belgesel film izleme sürecinde de ana akım sinema estetiğinin yöntemlerine maruz kalır. Örneğin, dikişsiz bir kurgu, açı-karşı açı tekniği, olay örgüsü gibi teknikler belgesel izleyicisini pasifleştirerek o sırada izlediğinin birileri tarafından tasarlanmış ve üretilmiş bir yapı olduğu bilincinden uzaklaştırır (Kutay,2016:27-34). Kutay, Mutlu Parkan tarafından yukarıda belirtilen uyarlamaların belgesel sinema için de kullanışlı olabileceğinin altını çizer. Parkan tarafından dile getirilen ve daha çok imgesel sinemaya ait olanlar bir kenara bırakıldığında belgesel sinema seyircisinin anlatıyla özdeşleşmesini kırarak gerçekliğin parçalılığını ortaya çıkartacak uyarlamaların “epizodik anlatım” olduğunu belirtir. Belgesel sinemada tragedya geleneğinden gelen anlatımlarda olduğu gibi oyuncu ya da senaryo olmamasına karşın “dış ses” ve “müzik” gibi öğelerin izleyicinin farketmediği özdeşlemeci bir yapı oluşturduğunu vurgulayan Kutay: *Epizodik yapı, gerçeğin ardındaki olası gerçekleri göstermeye yönelik “naiflik” ve seyirciye bir film izlemekte*

olduğunu anımsatmaya yönelik “yabancılaştırma” unsurlarını da içerecek biçimde kurulduğunda, belgesel sinemanın dramatik yapısını çözülmeye” uğratabileceğini söyler (2016:37).

Epizodik anlatım, Brecht'in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir. Epik kavramı ise Aristoteles'den den günümüze kadar kullanılan bir kavramdır. (Parkan, 1983: 46-47). Aristoteles, iyi bir dramatik yapı için “olayların uygun bir şekilde birbirine bağlı olması” ve “...iyi bir olay örgüsüne sahip olan öykülerin ne öylesine bir başı olur ne de öylesine bir sonu” (2012:32/35) sözleriyle öykü birliğinin gerekliliğini vurgular. Öykü birliği ile sağlanan dramatik yapıda izleyicinin anlatıyla özdeşleşmesini sağlar. Bu açıdan Aristoteles'in “kötü” olarak nitelediğini epizodik anlatım bilinçli bir şekilde düzenlendiğinde özdeşleşmenin engellenebileceği ya da en az düzeyde olacağı bir uygulamadır. Epizodik anlatımın yapısını oluşturan anlatı içindeki epizotlar birbirinden bağımsızdır. Bu yüzden anlatıda baş ya da orta olmadığı için sonuç da yoktur. Her bir epizodun kendi içinde değerlendirebildiği bu yapıda ortaya çıkan belirsizlik özdeşleşmeyi zedeler. Böylelikle izleyicinin izlediği yapıtta “filmin anlattığı” ile filminin kendisini kıyaslayarak aktif bir hale gelmesi sağlanır (Kutay, 2016: 39-40).

Sinema sanatının estetik sorunlarının odak noktasında özdeşleşme ve katharsis kavramları gelmektedir. İzleyicinin aktivitesinin tüketilmesine neden olan eğlence anlayışı bu kavramlara dayanan estetik süreçten doğmaktadır. Sinemayı bir sanat olarak vareden diğer bir estetik öge ise gerçeklik izlenimidir. Sanatın bir kolu olarak sinema, varlığını sürdürdüğü sürece var olacaktır. Bu noktada önemli olan tıpkı özdeşleşme kavramında olduğu gibi, gerçeklik izleniminin izleyicide katharsis oluşturmayacak şekilde denetim altına alınabilmesidir (Parkan,1983:20-22).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 SUHA ARIN FİMLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın önceki bölümlerinde Arın'ın belgesel sinema yaklaşımı, bir filmin omurgasını oluşturma süreci ve omurganın etrafını örerek filmi oluşturan sinematografik unsurlara değinilmeye çalışıldı. Bu bölümünde ise Türk belgesel sinema tarihinde bir öncü ve ekol olmuş olan Suha Arın'ın filmlerindeki sinematografik öğeler gerçeklik ilişkisi bağlamında incelenecektir.

Bordwell ve Thompson bir filmin eleştirel analiz yazısını hazırlayabilmek için oluşturulacak argümanın üç adımdan oluştuğunu söyler. Bu adımlar:

“1.Adım: Yazının açıklayacağı ve destekleyeceği bir tezi geliştirmek

2.Adım: Film bölümlere ayırmak.

3.Adım: Film tekniğindeki önemli örneklere dikkat etmek. Ayrıca bir yönetmenin filmi ortaya çıkarmak için verdiği kararları: Çekimin fotoğrafik kapsamı, çekimin çerçevesi ve çekimin süresi olarak üç başlık altında incelenebileceğini söyler” (Bordwell ve Thompson: 2010: 167, 443).

Buna göre incelenecek belgesel filmlerde, omurgayı oluşturan ana tema özetlenerek bölümlerine ayrılacaktır. Arın'ın belgesel filmlerde anlatıyı oluşturan sinematografik unsurları aşağıdaki sorulara cevap verilerek suretiyle ortaya konulmaya çalışılacaktır.

- 1) Çekimin fotoğrafik kapsamı: Kompozisyon, alan derinliği, insan ve mekânın düzenlenmesi nasıl oluşturulur? Doğal ve yapay ışık kullanımı nasıldır?
- 2) Çekimin Çerçevesi: Kamera konumu, bakış açısı ve konuya olan mesafesi ve kameranın optik ve mekanik hareketi ile çerçeve oluşturulma teknikleri nelerdir?
- 3) Çekimin Süresi: Plan sekans kullanımı, ortalama çekim süresi ve kurguda ritmi nasıl oluşturur?

İncelemesi yapılan filmin toplam süresi belirlenirken, başlangıç ve bitiş jeneriğindeki süreler dahil edilmeyerek sadece görüntülerin aktığı bölümün süresi “ölçülen süre” olarak belirlenmiştir. Filmlerin ortalama çekim süreleri belirlenirken bu süre dikkate alınmıştır.

Ayrıca filmdeki mekanik veya optik kamera hareketleri hesaplanırken planın geneline hâkim olan devinim ölçüt alınmıştır. Örneğin zoom out ve sağa pan hareketinin aynı plan içinde yapıldığına benzer durumlarda sinematografik açıdan belirgin olan hareket tespit edilmiştir.

İncelemesi yapılan filmlerden seçilen kareler yönetmenin sinematografisinde dikkat çeken unsurları vurgulamaya yönelik planlar arasından seçilmiştir. Bunun için Arın’ın filmlerinde sıklıkla kullandığı geçmiş ve gelecek arasındaki karşıtlığı vurgulayan sahnelerden ekran fotoğrafları (screenshot) alınmıştır. Örneğin Kula’da “Üç Gün” filminde geleneksel ve modern dokuma tezgahlarını gösteren planlar (Şekil-4.22) seçilmiştir. Bunun yanında yönetmenin “Altın Kent İstanbul” filminde kullandığı sembolik anlatım dilini yansıtan sahnelerden görseller kullanılmıştır. Örneğin gün geçtikçe kalabalıklaşan ve tektipleşen modern yaşamı vurgulayan trafik görüntüsü ile darphanede basılan cumhuriyet altınları arasındaki benzerliği vurgulayan (Şekil-4.40) sahnelerden kareler kullanılmıştır. Ayrıca yönetmenin filmlerinde mizansen, devamlılık kurgusu, öznel açı, insanın ölçek olarak kullanıldığı ve filmin ses kuşağındaki metni destekleyen sahnelerden örnek ekran fotoğrafları kullanılmıştır.

3.1.1 Problem

Belgesel Sinema dünya sinemasında olduğu kadar ülkemizde gerek genel izleyici kitlesinin ilgisi gerekse araştırmacıların verdiği önem açısından imgesel filmlerin gerisinde kalmıştır. Örneğin Arda Odabaşı “ilk Türk filmi ve Türk sinemasının başlangıcı” üzerine yapılan tartışmalar noktasında altını çizdiği bir konu dikkat çeker. Fuat (Uzkınay) tarafından çekilen “Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi” filminin Osmanlı’da önemsenmediğini ve “milli sinema” tarihinin 1917’de çekilen yerli temalı ilk uzun metrajlı imgesel filmlerle başladığını belirtir. Odabaşı bu savına kanıt olarak “Osmanlı basınında “Ayastefanos” filmi önemsenmemesini gösterir. Dönemin Osmanlı basını imgesel filmlere önem” vermiştir ve “milli sinema”yı 1917 yılında çekilen imgesel filmlerle başlatmıştır (2018:162-163).

Bu bağlamda çalışmanın önceki bölümlerinde vurgulanan ve Suha Arın tarafından yazılan “Gençlere Çoktan Seçmeli Bir Test” adlı makalesinde dile getirdiği sorun akla gelir. Suha Arın’ın yazısında ne kendisi ne de herhangi bir belgesel yönetmenin Türk sinema tarihi ile ilgili bahse geçen kaynaklarda yer almaması ya da önemsememiş olması o tarihe kadar yapılan belgesel filmlerin önemsiz olduğu anlamına gelmez. Günümüzden yıllar sonra sadece Arın’ın makalesinde belirttiği kaynaklara başvuran bir araştırmacının Türk belgesel sinema tarihi açısından yanılığa düşmesi kaçınılmaz olacaktır.

3.1.2 Amaç

Gerek bireysel olarak ortaya koyduğu eserlerinde gerekse yetiştirdiği öğrencileri ve sineması ile etkilediği dönem açısından Türk Sinema Tarihi’nde Suha Arın önemli bir kilometre taşıdır. Yönetmenin sağlığında filmleri hakkında ortaya konulan çalışmalara bakıldığında filmlerin yapım sürecinde yaşadığı sansür sorunları ya da bürokratik engellemeler gibi sinemasının derinliğinden daha ziyade yapım sürecinde yaşananlara yönelik unsurların öne çıktığı söylenebilir. Vefatının ardından ortaya konulan çalışmaların da birkaç istisna dışında Suha Arın’ın sinemasından daha çok film çekimlerinde yaşadığı zorluklara yönelik olduğu gözlenebilir. Bu noktada çalışmada Suha Arın sineması ile ilgili aşağıdaki sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır:

- 1- Suha Arın’ın belgesel sinemaya yaklaşımı nasıldır? Belgesel sinema tanımı ve belgesel sinemanın nasıl olması gerektiğine inancı nedir?
- 2- Suha Arın sinemasında film yapım süreci nasıl oluşur? Bu süreçte Arın’ın önem verdiği “olmazsa olmazları” nelerdir?
- 3- Arın’ın filmlerinde anlatıyı oluştururken sinematografik unsurları nasıl kullanır? Öncelikle Arın’ın döneminde teknik imkanlar nasıldı ve hangi yenilikleri Türk belgesel sinemasına kazandırdı?
- 4- Belgesel sinemada “gerçeklik” bağlamında Arın’ın sinematografik unsurları nasıl kullanmıştır?
- 5- Arın’a göre belgesel sinemada anlatım yöntemleri nelerdir?

3.1.3 Önem

İmgesel filmlere kıyasla belgesel sinema hakkında çıkan gazete haberleri, film eleştirilerinin neredeyse yok denecek kadar az olması dikkat çeker. Benzer şekilde, Türk belgesel sinema tarihinde yer almış filmlere ve yönetmenlerine yönelik yapılan akademik çalışmaların yeterli sayıda olmadığı söylenebilir. Bu soruna tezin konusu özelinde bakıldığında, Türk belgesel sinema tarihi açısından önemli eserleri ortaya koyan Suha Arın hakkında yapılan akademik çalışmaların bir elin parmaklarını geçmediği görülebilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere belgesel sinema tarihi açısından önemi ve literatüre katkı sağlayabilme düşüncesi açısından, Suha Arın filmlerinde sinematografi ve gerçeklik ilişkisi değerlendirilmiştir.

Kendisi de Mimar Sinan hayranı olan Suha Arın'ın sıklıkla dile getirdiği "...dünya durdukça, eserlerimi gören akl-ı selim sahiplerinin çabamın ciddiyetini göz önünde bulundurarak onlara insaf ile bakacaklarını ve beni hayırlı dualarla anacaklarını umarım, inşallah... sözleri aynı şekilde Arın'ın belgeselleri için de söylenebilir. Bu bağlamda çalışma Arın'ın sineması noktasında literatüre küçük de olsa bir katkı sağlaması açısından önemlidir.

3.1.4 Varsayımlar (Sayıtlar)

Suha Arın, Amerika'da ana akım sistemi paralelinde sinema ve televizyon eğitimi almıştır. Yönetmenin belgesel filmlerinin sinematografisi eğitimini aldığı bu kurallar ve kalıplar çerçevesinde şekillenmiştir.

Suha Arın, profesyonel anlamda 1970'li yılların ortalarından, 90'lı yılların sonlarına kadar geçen yaklaşık çeyrek yüzyıllık süreçte belgesel filmler üretmiş bir yönetmendir. Bu uzun süreçte film yapım imkânları gerek teknolojik açıdan gerekse dönemin siyasi ve sosyo-ekonomik şartları bakımından değişiklik göstermiştir. Yaşanan bu gelişmeler Suha Arın'ın sinematografisine yansiyarak belirgin değişiklikler göstermiştir.

Suha Arın auteur bir yönetmendir. Yani tüm sınırlamalara ve standart üretim kalıplarına rağmen kendine has biçim ve üslubu filmlerinde görülebilir. Ayrıca yönetmen filmlerinin önemli bir bölümünü aynı ekiple tamamlamıştır. Bu küçük ekibin

filmin senaryo, çekim ve kurgu gibi tüm aşamalarında görev aldığı bilinmektedir. Bu yüzden birbirini tanıyan ve ne istediğini bilen bir ekiple çalışan yönetmenin tüm filmlerinde biçem ve üslubunu yansıtan sinematografik unsurlara rastlanır.

Arın'ın filmografisi TRT, özel kurumların sponsorluğu ve bireysel imkanları ile çektiği filmlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda gerek kurumların talepleri gerekse yayıncı kuruluşun uyguladığı sıkı denetim ilkeleri doğrultusunda yönetmenin filmlerinin sinematografisinde ve gerçeklik yaklaşımında farklılıklar yaşanmasına sebep olmuştur.

3.1.5 Sınırlılıklar

Suha Arın'ın belgesel sinemaya ve filmleri aracılığıyla izleyiciye aktarmak istediği mesajın hangi sinematografik unsurlarla yapılabileceğine yönelik kişisel görüşleri sağlığında yapılan kısa röportajlar çerçevesinde kalmıştır. Yönetmenin sağlığında yaşanan bu sorun vefatının (2004) ardından da değişmemiştir. Arın hakkında ortaya konulan çalışmaların geneli Suha Arın'ın film çekim sürecinde yaşadığı yasal ve bürokratik engellemeler etrafında gerçekleşmiştir. Bu yüzden yönetmenin sinematografisini ve gerçeklik yaklaşımını anlamaya yönelik yapılan literatür taramasında oldukça kısıtlı kaynaklara ulaşılmıştır. Bu yüzden çalışmanın konusu çerçevesinde Suha Arın'ın çalışma arkadaşlarıyla sinematografisi ve gerçeklik yaklaşımını anlamayan yönelik röportajlar yapılmıştır. Arın'ın filmlerinde görev alan tüm çalışanlara ulaşmak mümkün olmadığı için filmlerin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarında çalışmış Nesli Çölgeçen, Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Dr. Öğretim Üyesi Hakan Aytekin, Turhan Yavuz, Akif Ergüleç, Adil Yalçın ve Reha Arın ile yüz yüze, Hasan Özgen ile telefonla yapılan görüşmelerle sınırlandırılmıştır.

Yönetmenin bazı filmlerine günümüzde ulaşmak artık mümkün değildir. Örneğin TRT için çektiği haber belgeselleri: Sessiz Emekçiler (1974), Affın Ardından (1974), Kaygı Kuyuları (1975), Bir Yuva Dağılıyor (1975) filmlerinin kopyalarına ulaşmak mümkün değildir. Bunların yanı sıra Server Tanilli'yi konu alan "Bir Uygarlık Tarihi Dersi" adlı filmi ve TRT için çektiği ilk ve tek imgesel filmi "Yörük Elif" adlı filmin kopyalarının akıbeti belirsizdir (Çölgeçen, 2006:164-176). Bu yüzden incelemesi yapılan filmler Arın'ın sinematografisi ve gerçeklik anlayışına yönelik incelemede seçilen filmler kopyalarına ulaşılabilirliği ile sınırlıdır.

Yönetmenin ulaşılabilir tüm filmlerinin çözümlenmesi bu çalışmanın kapsamı açısından mümkün değildir. Bu yüzden incelemesi yapılan filmler aşağıda belirtilen evren ve örneklem içinde belirlenen 6 filmle sınırlandırılmıştır.

3.1.6 Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Suha Arın tarafından yönetilen belgesel filmler oluşturmaktadır. Arın'ın filmografisinde monografik ve dizi belgeseller olmak üzere 60'dan fazla çalışması vardır. Bu bağlamda Arın'ın tüm filmlerini değerlendirmek bu çalışma kapsamında mümkün olmadığı için "anlatım yöntemlerine" göre seçilen filmler incelenmektedir. Arın belgesel filmlerde anlatım yöntemlerini "klasik sözlü anlatım", "sözsüz anlatım", "görüntü ile sesi farklılaştırma", "kaynak kişiyle anlatım", "kamera önünde sunucuyla anlatım", "açıklayıcı yazılarla anlatım" ve "karma anlatım" olmak üzere yedi başlık altında özetler (Çakıcı Öztürk, 2013: 56-57). Bu bağlamda Arın'ın filmografisinde "açıklayıcı yazılarla anlatım" yöntemine rastlanmamıştır. Bu yüzden diğer altı yöntem ve seçilen filmler şunlardır:

- 1) Klasik sözlü anlatım: Urartu'nun İki Mevsimi (1977)
- 2) Sözsüz anlatım: Altın Kent İstanbul (1996)
- 3) Görüntü ile sesi farklılaştırma: Kula'da Üç Gün (1983)
- 4) Kaynak kişiyle anlatım: Tahtacı Fatma (1979)
- 5) Kamera önünde sunucuyla anlatım: Mimar Sinan'ın Anıları (1989)
- 6) Karma anlatım: Sisler Kovulunca (1985)

Ayrıca inceleme yapılacak filmler seçilirken Arın'ın 1970-80 ve 90'lı yıllarda ürettiği filmler arasından ve Arın'ın yakın çalışma arkadaşları ile yapılan yüz yüze görüşmelerde yaptıkları öneriler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. İncelenecek filmler, kronolojik sıralamaya göre yapılacaktır. Böylelikle Arın'ın sinematografisinde yıllar geçtikçe yaşanan farklılıklara değinilmektedir.

3.1.7 Verilerin Toplanması ve Analizi

Suha Arın belgesellerinde sinematografi ve gerçekçilik ilişkisinin konu edildiği bu çalışma iki ana yapı üzerine oluşturulmuştur. Öncelikle çalışmanın temelini oluşturan kuramsal yapısı daha sonra seçilen örneklem çerçevesindeki filmlerin çözümlenmeleri yapılmıştır.

Çalışmanın kuramsal yapısı, dünya ve Türkiye belgesel sinema tarihi, sinematografik öğeler, sinematografi ve gerçeklik ilişkisi noktasında literatür taraması yapılmıştır.

Suha Arın'ın çalışma arkadaşlarıyla yapılan görüşmelerle, objektif seçimi, ışık kullanımı, kurgu ve mizansene yaklaşımı çerçevesinde filmlerindeki anlatıyı oluşturan sinematografik unsurlar değerlendirilmiştir.

Film çözümleme bölümünde ise Arın tarafından ortaya konulan belgesel sinemada anlatım yöntemleri açısından seçilen: Urartu'nun İki Mevsimi, Tahtacı Fatma, Kula'da Üç Gün, Sisler Kovulunca, Mimar Sinan'ın Anıları ve Altın Kent İstanbul adlı filmleri Bordwell ve Thompson tarafından ortaya konulan yöntemlere göre incelenmiştir.

3.2 Suha Arın Filmlerinin Çözümlemeleri

Çalışmanın bu bölümünde Suha Arın'ın seçilen filmlerinin özeti ve bölümlere ayrıştırılmasının ardından fotoğrafik kapsamı, çerçevesi ve süreleri incelenecektir.

3.2.1 Urartu'nun İki Mevsimi Filminin Çözümlemesi

3.2.1.1 Urartu'nun İki Mevsimi Filminin Özeti

1975 yılında “Anadolu'dan Uygarlıklar” dizisi kapsamında “Midas'ın Dünyası” adlı belgesel çalışmanın kamuoyunda ilgiyle karşılanmasının ardından sponsor firma Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Arın'dan, Urartuları anlatan bir film hazırlamasını ister.

Urartular M.Ö. 900'lü yani günümüzden yaklaşık 2800 yıl kadar önce merkezi Van Gölü çevresinde olan ve Kafkaslardan, günümüzdeki Musul ve Halep'e kadar geniş sınırları bulunan bir uygarlıktır. Doğu Anadolu'nun iklim koşulları içinde Urartular yaklaşık 8 ay kış ve 4 ay yazı yaşamışlardır.

Suha Arın, belgesel filminin omurgasını bu mevsimsel ikilik üzerine kurar. Urartu'nun yazı ve kışı mevsimsel değişkenliği anlattığı gibi aynı zamanda Urartu'nun ihtişamlı günleri, yıkılışını anlatır. Daha farklı bir bakış açısıyla film yorumlanacak olursa geçmişin Urartuları ile aynı coğrafyada yaşayan “bugünün Urartuları” arasında bir karşılaştırma vardır. Yani bu ikilik üzerinden, geçmişte yaz mevsimini yaşamış

Urartu ülkesiyle günümüzde o bölgede kültürel kış yaşayan “Urartu”yu anlatır. Ayrıca filmde bugünün tarih bilincinin geçmişteki Urartu’yu kapsamayışına yönelik de bir eleştiri vardır. Günümüz çiftçisi tarlasını suladığı Şamran (Menua) kanalını kullanırken Urartu’dan habersizdir. Maddi olarak hala varlığını sürdüren Urartu, tarih bilinci ve kültürel açıdan kışını yaşar (Aytekin:2018).

Filmin omurgasını oluşturan yaz ve kış mevsimi Urartuların yaşam biçimini belirlediği gibi belgeselin de çekim sürecini de belirler. Bu ikiliğin vurgulanması için Urartular’ın egemen olduğu coğrafya kış ve yaz mevsiminde filme alınır. Uzun kış döneminde dış dünya ile bağları kopan Urartular daha doğrusu Arın’ın belgesel filminde sıklıkla vurguladığı şekliyle Biainili’ler kısa yaz mevsimini verimli bir şekilde kullanmak zorundadır. Urartular, kısa süren yaz mevsiminde topraktan daha iyi ürün alabilmek için baraj ve kanallar inşa ederler. Berrin A. Çölgeçen, belgeselde Doğu Anadolu’nun zorlu doğa şartlarında güçlü bir uygarlığın nasıl ortaya çıktığının anlatıldığını söyler. Filmin günümüzde Doğu Anadolu’nun geri kalmışlığını sadece doğa koşullarına bağlayan uzmanlara bir ders niteliğinde olduğunu belirtir. Ayrıca bilimsel verilerin sınırları içinde kalma zorunluluğu filmin sinematografisini kısıtlandığının altını çizer. Bu yüzden izleyicinin sıkılmadan izleyebileceği akıcı bir belgesel ortaya koyabilmek için film ekibin zorlandığını dile vurgular (2006:128).

Belgesel filmin ortaya koyduğu bir başka bulgu ise Urartuların Ermenilerin ataları olduğuna yönelik düşüncenin yanlışlığıdır. Batılı bilim insanlarının yaptıkları araştırmalar sonucunda Ermenilerin Trak-Firik kökenli yani Avrupa kökenli oldukları, Urartuların dilinin ise bitişken Asya dili olduğunu ortaya koymuştur.

Belgeselde dikkat çeken bir konu ise Urartu krallarının icraatları kesin bir dille olumlanırken, düşmanlarına barbar kavimler olarak yer verilmesidir. Filmde Urartular ile güney komşusu Asur Krallığı arasında geçen mücadele hakkındaki metinlerde Asurlar “saldırgan”, Urartular ise “yiğit” olarak betimlenir. Örneğin:

“Urartu Devleti’nin tarihi boyunca en kanlı ilişkisi güney komşusu Asur’la ola geldi. Urartu Devleti defalarca saldırısına uğradı Asur krallarının. Kentleri kaleleri, bağ bahçeleri ve ormanları yakıldı esirler ganimetler verdi. Ama Van kalesi ile simgelenen direnci kırılmadı. Hatta kale eteklerindeki kent Asur ordularının kin ve

ateşinde birkaç kez boğulduğu halde. Ve Van kalesi Urartuların yiğit bir savaşçısı olarak yazıldı tarihe”

Asur seferleri saldırgan olarak nitelenirken, Urartu Kralı Argiştı'nın mezar odasının dış duvarına seferleri hakkında çivi yazısı ile yazdırıldığı sözleri yankı efekti verilmiş etkili bir seslendirme ile aktarılır: *“Menua'in oğlu Argiştı diyor ki: Mana ülkesine yürüdüm. İrkuini ülkesini fethettim. Asur ülkesinin dağlarına kadar yürüdüm. O yıl 6471 kişiden bazılarını öldürdüm, bazılarını önüme kattım...”*

Urartu Kralı Argiştı'nın seferlerinin anlatıldığı seslendirme esnasında özel olarak hazırlanmış haritaya (Şekil 4-4) kesmeler yapılarak Van gölünün kenarındaki küçük bir bölgede kurulan ülkenin genişleyen sınırları vurgulanır. Filmin ilerleyen bölümlerinde “Urartu yaşamının belki de en büyük uğraşdır savaş” sözlerinin ardından Urartu dönemi tarihi savaş gereçleri gösterilir. Filmin farklı bölümlerinde Urartuların savaşları kahramanlık ve başarı vurgusuyla, Urartu'ya düşman ülkeler “saldırgan” ve “barbar” olarak sunulur.

Filmin içeriğinde Urartuların ele geçirdikleri bölgelerdeki insanların inançlarına saygı göstererek farklı inançların tanrılarını da kabul ettikleri çok tanrılı ve çok kültürlü bir yönetim benimsendiği bilgisine yer verilmektedir.



Şekil 3-1 Urartu'nun genişleyen sınırlarını gösteren harita

3.2.1.2 Urartu'nun İki Mevsimi Filminin Bölümleri

Açılış sekansı, Van Gölü ve Kalesi: Van gölü ile birlikte Ağrı Dağı'nın çerçeveye alındığı bir açı ile başlayan film başlangıç jeneriğine kadar olan bölümde filmin isminde de geçen Urartu sözcüğünün kökeni hakkında bilgiler verilir. Filmdeki belli başlı göstergeler ve bu göstergelerin gönderme yaptığı anlamlar aşağıda sistematik bir şekilde verilmektedir:

Eriyen kar ve damlayan su görüntüsü ile Urartu coğrafyasının yaz mevsimi ve Urartu'ya hayat veren Van gölü ve kalesi hakkında bilgilere yer verilir. Van kalesine yönelik bilgilerde Urartular tarafından kullanılan çivi yazısının kökeni ve Urartu kaya işçiliğinin örneklerine yer verilir. Kuruluş döneminde Urartular hiyeroglif yazılarının yetersizliği sebebiyle Asur çivi yazısını kullandıkları zamanla kendi dillerine özgü bir alfabe oluşturdukları izleyiciye aktarılır. Filmin bu bölümünde Asurlular ve Urartular arasında uzun yıllar süren çatışmalar da Van kalesinin önemi ve Urartu kaya işçiliğinin en iyi örneklerinden olan Kral Arğişti'nin kaya mezarına yer verilir.

Kral Arğişti icraatlarını anlatan yazıtlar: Filmin geneli Süreyya Arın tarafından seslendirilirken Urartu krallarının yazıtları yankı efekti ile Nevzat Şenol tarafından seslendirilir.

“Menua'nın oğlu Arğişdi diyor ki: Savaşçıları topladım Tanrı Haldi'ye tanrı Teişeba'ya tanrı Şivini'ye ve Biainili Ülkesinin bütün tanrılarına yalvardım. Onların ilahi yüceliklerine sığınarak muzaffer olmak istedim. Tanrılar benim yakarışlarıma kulak verdiler.”

Menua Kanalı: Filmin bu bölümünde Kral Menua tarafından 2800 yıl önce yaptırılan 51 km'lik Menua (Şamran) kanalının günümüz insanları tarafından halen kullanılmakta olduğu vurgulanır. Ayrıca Urartu coğrafyasında uzun kışlar ve çok kısa süren yaz mevsiminde topraktan en üst verimi alabilmek için bu kanalların önemine vurgu yapılır.

Toprak Kaplar ve Urartu Bronz İşçiliği: Bu bölümde çoğunluğu müze içinde sergilenen Urartu dönemi toprak ve metalden üretilmiş farklı kullanım amaçlarına yönelik kaplar ekrana yansır.

Urartu'nun İdari Yapısı ve Yaşam Biçimi: Filmin bu bölümünde Urartu coğrafyasına hâkim sert kışın olumlu ve olumsuz yanlarının idari yapısını nasıl etkilediği ve Urartu devletinin dini inanç sistemi hakkında bilgilere yer verilir.

Urartular zamanında olduğu gibi günümüzde de çok kısa süren ilkbahar mevsimindeki insan yaşamına yönelik bilgilerin aktarıldığı metin, filmin çekildiği yıllar da bölge insanının yayla yaşamından kesitler verilerek izleyiciye sunulur. Ayrıca Urartu sanatının izleyicinin zihninde bir resminin oluşabilmesi için insan ve doğa arasındaki birlikteliğin yansımaları kayalara ve kaplara işlenmiş figürlerle aktarılır.

Urartuların Dini Yapısı: Filmin bu bölümünde Urartu devletinin hüküm sürdüğü topraklarda yaşayan toplulukların inançlarını nasıl birleştirdiği ve dini yapısı hakkında detaylara yer verilir.

Urartu Eşyaları: Urartu döneminde kullanılan seramik ve madeni eşyalar ve kullanım alanları ile ilgili bilgiler müzede yapılan çekimlerle aktarılır. Arın bunu yaparken günümüzde el yapımı seramik eşyalar yapan insanların çalışmaları ile müzede yer alan Urartu eşyalarını paralel bir kurgu ile izleyiciye yansıtır.

Urartu Kaleleri: Filmin son bölümünde Urartu devletinin önemli kalelerinden olan Toprak Kale, Çavuş Tepe, Anzavur Tepe, Adilcevaz Kutsal Salonları, Altın-tepe ve son olarak Van gölü ile ilgili bilgiler dış ses aracılığıyla izleyiciye aktarılır.

3.2.1.3 Urartu'nun İki Mevsimi Filminin Fotoğrafik Kapsamı

Suha Arın'ın birçok filminde olduğu gibi bu filmde de öne çıkan unsurlardan biri açılış ve kapanış sekansının birbirini tamamlar nitelikte başka bir ifadeyle ilişkili olduğu gözlenir. Urartu'nun iki mevsiminden biri olan yaz mevsimini açılış sekansında ikinci mevsimi olan kışı ise kapanış sekansında Van gölü ve Ağrı Dağı'nın dahil edildiği çerçeve (Şekil 4-5) içinde görünür.



Şekil 3-2 Urartu'nun İki Mevsimi Açılış ve Kapanış sahne görselleri

Filmin genelinde iki tip ışıklandırma görülür. Kaya anıtları, kaleler, saray kalıntıları, su kanalları gibi dış çekimlerin olduğu planlarda doğal gün ışığı kullanılır. Müzede sergilenen eserler (Şekil 3-3) ise farklı renkte kumaşlar ile renkli fon oluşturulan özel alan içinde ve yapay ışıklandırma yapılarak filme alınmıştır.



Şekil 3-3 Doğal ışık kullanımı (solda) / Yapay ışık kullanımı (sağda)

Filmdeki doğal ışık kullanımında mümkün olduğunca kontrol edilmeye çalışıldığı gözlenir. Örneğin müze dışında Urartu heykelleri filme alınırken çok sert olan güneşin etkisini azaltmak ve daha iyi bir görüntü alabilmek için heykellerin su ile ıslatıldığı (Çölgeçen, 2006: 122) düşünülürse Arın'ın ışık konusundaki tercihinin çekilen obje ya da nesnenin en iyi görülecek şekilde filme alınması yönünde olduğu söylenilebilir.

Urartu'nun İki Mevsimi filminde insan ögesi genel olarak geri planda ve çerçeve içinde çoğu zaman ölçek olarak kullanılır. Yani gösterilmek istenen kaya oyması, sarnıç

ya da bir toprak küpün büyüklüğü  er eve içine dahil edilen insan ( ekil 4-7) aracılığıyla ölçeklendirilir



Şekil 3-4 İnsan  gesinin ölçek olarak kullanımı

Filmde insan ögesinin kullanımı Urartular döneminden günümüze kadar devam eden yayla geleneğinin gösterildiği sekansta gözlenir. İnsan  gesinin yakın plan olarak kullanımı ( ekil 3-5) film bütününde sadece bir planda ve film müziğinin yükseldiği ritim içindeki bir detay olarak ekrana yansır.



Şekil 3-5 İnsan  gesinin kullanım örneklere

3.2.1.4 Urartu'nun İki Mevsimi Filminin  er evesi

Çekilen konunun hareketsiz nesnelere ve mekânlar olmasından dolayı Arın filmi hareketli  er evesiler ile canlı tutar. Bu hareketler kamera hareketleri ve obje hareketleri olarak özetlenebilir.

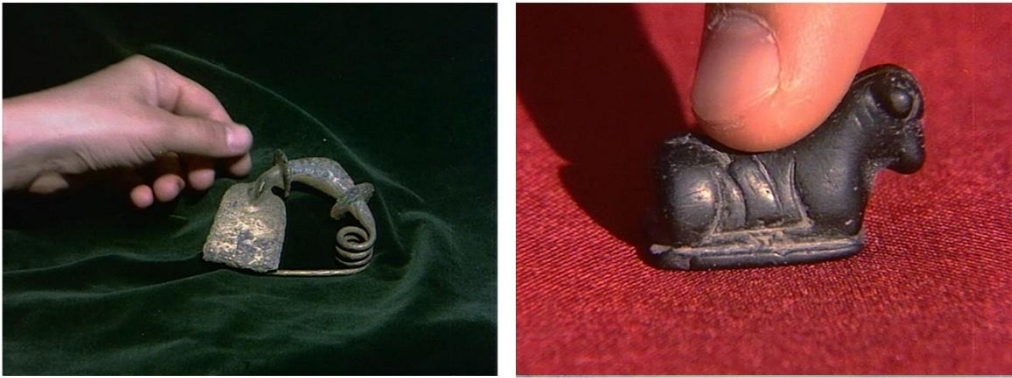
Yatay ve dikey hareketleri çoğu zaman zoom hareketi ile birlikte kullanılır. Benzer şekilde pan ya da tilt hareketinin zoom in veya zoom out hareketi ile bütünleŐik olarak kullanımı filmde sıklıkla görülür. Ayrıca zoom objektif ile bir ayrıntıdan genele

uzaklaşan (Şekil 3-6) ya da bir genelin içinde kalmış bir ayrıntıya yakınlaştırılarak seyircinin algısı bir noktadan başka bir noktaya yönlendirilir.



Şekil 3-6 Zoom out örneği

Kameranın hareketi dışında filme hareket katan bir başka yöntem filme alınan küçük materyallerin hareket ettirilme yöntemleridir. Objelere devimin kazandırılan ilk yöntemde müze içinde oluşturulan ortamda motorlu veya el ile döndürülen stand üzerindeki nesnelere hareket ettirilerek farklı açıdan görüntülenmesi sağlanır.



Şekil 3-7 Objelerin insan eli ile hareket ettirilmesi

Objelerin hareket ettirildiği bir başka yöntem ise takı, mühür gibi küçük materyaller bir insan eli ile döndürülerek (Şekil 3-7) objenin farklı yönlerden görüntülenmesi sağlanır.

Arın'ın elindeki olanakları zorlayarak izleyiciye farklı açılardan görüntü sunma isteği bu filmde de havadan yapılan çekimlerle kendini gösterir. Çekim ekibinin geniş açı olmadan uçağa binmesi ve normal objektif (50mm) ile yapılan çekimlerin sarsıntılı

olmasından dolayı havadan görüntü filmde iki plan dışında kullanılamaz (Çölgeçen, 2006: 123-124).

Arın'ın sinematografisinde görülen bir başka unsur ise konu olarak ilgili ya da birbirine çağrışım yapılacak görüntüleri kurguda yaptığı kesmeler ile birbirine ustalıkla bağlamasıdır. Örneğin havadan uçan kuşun görüntülediği çerçevenin ardından kuş bakışı ve uçaktan yapılan görüntüye kesme yapılır (Şekil 3-8). Başka bir örnek ise müzede Urartu döneminden kalan vazonun dönerek görüntülediği açıdan yine günümüzde bir seramik ustasının yaptığı vazoya kesme yapılır.



Şekil 3-8 Kuş görüntüsünden kuş bakışı görüntüye yapılan kesme.

Filmin çerçevesi içinde Suha Arın filmlerinde sıklıkla görülen bir diğer unsur ise “ilginç” görüntülerdir. Kemal Sevimli'nin insan dokunuşu (Human Touch) olarak ifade ettiği buz üzerinde ördeklerin yürümesi gibi doğrudan belgesel anlatısı ile ilgili olmayan filmin sıkıcı olmaması ve izleme esnasında izleyiciyi gülümsetmesi için bilinçli olarak eklenen görüntülerdir (K. Sevimli ile kişisel iletişim, 19 Eylül 2017). Filmde, karda kayan ördekler, ayakta durmakta zorlanan kuzu, bir kaya üzerine çıkmış keçi görüntüleri (Şekil 3-9) belgesel anlatısı içinde izleyiciye sunulur.



Şekil 3-9 Urartu'nun İki Mevsimi filminden “ilginç” görüntüler

3.2.1.5 Urartu'nun İki Mevsimi Filminin Süresi

Film Süresi	38
Ölçülen Süre	37:22
Ortalama Plan Süresi	8,09
Sabit Çerçeve	99
Sağa Pan	29
Sola Pan	16
Zoom Out	59
Zoom İn	18
Yukarı Tilt	9
Aşağı Tilt	11
Havadan Görüntüleme	2
Grafik (Harita)	7
Stand üzerinde hareket	8
İnsan eli ile hareket	19
Toplam Plan	277

Tablo 3-1 Urartu'nun İki Mevsimi: Kamera hareketliliği ve ortalama plan süresi

Yukarıda tabloda ayrıntıları verilen filmin ortalama plan süresi yaklaşık 8 saniyedir. Ayrıntılarda da görüldüğü gibi filmin yaklaşık 3'te 2'si hareketli planlardan oluşur.

Arın'ın bu filminde öne çıkan unsur mekân olduğu için filmin anlatısı içindeki mekâna ve objelere canlılık katılabilmesi için gereken dışsal hareket, bazen kameranın hareketiyle bazen de görüntülenen objelerin hareket ettirilmesi ile sağlanmıştır. Kamera hareketinin tam olarak tamamlanmadan kesme (cut) tercih edilmediği için filmde kullanılan planların ortalama çekim süresinde bir artış sağlamıştır.

Ayrıca Urartu'nun İki Mevsimi filminde kurgunun kullanım biçimi; iki mevsimin karşıtlıklarını vurgulama açısından dikkat çeker. Öz ve biçim ilişkisi açısından bu film diğerlerinden ciddi bir biçimde ayrılmaktadır.

3.2.2 Tahtacı Fatma Filminin Çözümlemesi

3.2.2.1 Tahtacı Fatma Filminin Özeti

Arın'ın sinematografisine bakıldığında birçok çalışmasının dünyada öne çıkan değerleri konu aldığı söylenebilir. Örneğin, Camın Teri, Dünya Gençlik Yılı (1985) Dünya Durdukça Mimar Sinan'ı anma 400 yılı (1988) projelerinde olduğu gibi Tahtacı Fatma adlı filmini de Dünya Çocuk Yılı'nda (1979) çekmiştir. Arın "Tahtacı Fatma" filmi ile Türkiye'de çok az bilinen tahtacı çocuk işçilere ve devletin de taraf olduğu emek sömürüsüne dikkat çekmek istemiştir (Oktan:134). Tahtacı Fatma filmi Toroslarn 2 bin metre yüksekliklerinde çalışan orman işçilerini konu alır. Arın belgesel filmin omurgasını Fatma Şimşek üzerine kurar. Filmde Fatma'nın ailesi ve röportaj yapılan diğer kişiler aracılığıyla hiçbir sosyal güvencesi olmadan çalışmak zorunda kalan tüm orman işçilerinin sorunları dile getirilir. Filmde ayrıca kadının toplumsal hayattaki sorunlarına ve gelecekte beklenenine yönelik unsurlar öne çıkartılır. Örneğin Fatma, çok çalıştıkları için haftada iki gün dinlendiklerini söyler. Kadınların dinlenme günü olarak adlandırdığı günde ekmek yaptıkları, örgü ördükleri ve çocuklarla ilgilendikleri ekrana yansır. Aslında her biri yorucu bir iş olsa da bu faaliyetleri kadınlar "dinlenme" günlerinde yaparlar.

Arın bu sorunları aktarırken filminde hiçbir metin kullanmaz. Filmin çekildiği yılda Türkiye şartlarında teknik olarak ses ve görüntünün eş zamanlı olarak kayıt edilebildiği bir kamera yoktur. Bu yüzden filmde yapılan röportajlar görüntüden bağımsız olarak yapılan ses kayıtları aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Filmin çekimlerinde yaşanan bu dezavantajı avantaja dönüştürme hikayesini Arın şu şekilde anlatır:

"...Kaydettiğim söyleşileri dış ses olarak vermeye karar verdim. Tahtacı kız filmde görünüyor, sesi de duyuluyor, ama düşüncesinin sesiymiş gibi algılanıyordu anlattıkları. Mutlaka dudaklarını açıp konuşması şart değildi. Diğer insanlarla yaptığım söyleşileri de bu şekilde verdim. Baktım, çok başarılı gidiyordu bu yöntem. Hatta kameraya bakıp konuşmalarından daha etkiliydi. Oysa zorunluluktan doğmuştu bu yöntem..." (Çölgeçen,2006:165).

Tahtacı olarak adlandırılan orman işçileri ile Arın ilk kez Yörük Elif adlı imgesel filmin ön araştırmalarını yaptığı sırada karşılaşır. Filmin işçi haklarını savunan bir konusu olması ve çekildiği yılın (1979) siyasi atmosferi düşünüldüğünde Arın'ın bu film için sponsor bulamaması daha iyi anlaşılabilir. Bu yüzden Arın bu filmin tüm bütçesini kendi imkânlarıyla sağlar. Bu sayede Tahtacı Fatma filmi Arın'ın sponsor baskısı olmadan gerçekleştirdiği özgün bir yapımdır. Tahtacı Fatma filmi Arın'ın kendi imkânlarıyla tamamladığı tek projesidir. Sponsor olmadan Arın'ın, Server Tanilli'yi konu alan “Bir Uygarlık Tarihi Dersi” adlı filmi dönemin siyasi koşullarında tamamlanamamıştır.

3.2.2.2 Tahtacı Fatma Filminin Bölümleri

Tahtacı Fatma ve Ailesi: Film semah sekansı ile başlar. Ardından semahı izleyen çocuklar arasında Fatma görünür. Daha sonra Fatma ve ailesinin yaşadığı naylon ile kaplanmış barınaklar görünür. Fatma, annesi hasta olduğu için babasının ve erkek kardeşinin yemeklerini hazırladığını ve diğer ev işlerini üstlendiğini anlatır. Fatma'nın ardından babası (Ali Şimşek) konuşmaya başlar.

Tahtacılar, kendilerine özgü gelenek ve inançlara sahip, Anadolu Alevileri içerisinde yer alır. Günümüz Anadolu Aleviliğinin, inanç ve uygulamalarını canlı tutan temsilcileri olması açısından tahtacılar önemli bir topluluktur (Selçuk, t.y.: 164). Filmde Ali Şimşek, tahtacı olarak ifade edilen insanlara karşı bazı kesimlerin öcü gibi davranıyor olmasına rağmen tahtacıların belli bir zümre olmadığını söyler. Demirciye demirci, kalaycıya kalaycı denildiği gibi tahtacılığın da ağaç işleri ile uğraşanlara verilen bir isim olduğunu söyler. Bu tanımın ardından Ali Şimşek tahtacıların sosyal ve ekonomik sorunlarını dile getirmeye başlar.

Fatma'nın orman işlerini yapmak yerine köyde yerleşik bir hayat yaşamak isteğinin ardından ağabeyi Hurşit Şimşek konuşmaya başlar.

Hurşit de küçük yaştan itibaren bu zor işi yapmaya başladığını söyler. Ortaokulu bitiren Hurşit, liseye devam etmek ister ama çelişkileri vardır. Şayet liseye gitse bile sonrasında üniversite sınavında başarısız olanların boş gezdiğini dile getirir. Ayrıca orman işçilerinin haksızlara maruz kaldığını ve bu yüzden erken yaşta ihtiyarlaştıklarını söyler.

Orman İşçilerinin Genel Sorunları: Hurşit'in dile getirdiği erken yaşlanma sorununu pekiştirecek şekilde orman işçisi Ahmet Kara kafasında saç kalmadığını söyler. Kara, sorunlarını ekonomik sebeplere bağlayarak bunu kafiyeli bir şekilde ifade eder:

“Var mı pulun

Cümle alem kulun

Yok mu pulun

Cehennemdir yolun”

Kara'nın ardından Elif Şen isimli yaşlı bir kadın konuşmaya başlar. Ölüm isteğini dile getiren kadını hayata bağlayan tek sebep eşinden ayrılan dul oğludur. Kişisel sağlık sorunlarından bahseden kadın muayene ücretinin fazlalığından şikâyet eder.

Fatma'nın Yemek Hakkında Konuşması ve Rüyası: Farklı orman işçilerinin sorunlarını dile getirildiği bu bölümde kullanılan müzikle hüzünlü bir atmosfer oluşturulur. Arın, izleyiciye biraz nefes aldirmek için Fatma ve ailesinin yemek molasından sahneleri ritmik bir müzik eşliğinde sunar. Yemek hazırladığı görüntüler ekrana gelirken Fatma hangi yemekleri yapabildiğini ve en çok sevdiği yemekleri söyler. Bu bölüm Fatma'nın unutamadığı bir rüyası ve rüyada gördüğü ağaç hakkında konuşması ile son bulur.

İş Kazaları: Fatma'nın rüyasında gördüğünü ağaç hakkında konuşması orman işçilerinin kestiği bir ağacın yıkılması ile sonlanır. Ağaç kesimi esnasında vücutlarının farklı yerlerinden yaralanan işçilerin görüntüleri ekrana gelir. Bu esnada bir işçinin sesinden kendi imkanları ile yaptıkları ilk yardım yöntemlerini anlatılır.

Benzer şekilde sağlık güvencesi olmadan çalışan Aşık Mehmet Civaroğlu konuşmaya başlar. Civaroğlu araç olmadığı için hastaneye geç götürülen hamile eşini ve çocuğunu nasıl kaybettiğini anlatır. Ardından eşi ve çocukları için yazdığı türküyü söylemeye başlar.

“Balıklarım su içinde boğuldu

*Yurdum göçtü birer birer dağıldı
 Harmanlarım kış gününde savruldu
 Ya bir kürek kırıldı diye ölmedim ben
 Diyemedim ben
 Diyemedim ben
 İyi sanman da arkadaşlar yabanı
 Yavrulara tutamadım çobanı
 Çocuklarım geldi ne ettin anamı
 Onlara da yalan söyleyemedim ben”*

Civaroğlu'nun ardından tahtacı bir kız ile yapılan röportaj başlar. Lise öğrencisi kız üniversitede tıp okuma hayalini paylaşır. Kızın, doktor olma isteğinin temelinde tahtacıların sağlık alanında yaşadığı sorunlara bir nebze de olsa çözüm olabilme düşüncesi yatar.

Daha sonra tekrar söz alan Ali Şimşek, orman işçilerinin başka bir sorununa dikkat çeker. Gelişen teknolojiyle birlikte motorlu testereler tahtacıların işlerini kolaylaştırmıştır ancak testere alacak peşin paraları olmadığı için büyük borç altına girerler.

Orman işçilerin yaya ve katır sırtında dönüş görüntüleri bir aşğın dizeleri eşliğinde bu bölüm sona erer.

*“Sedir ardıç hepsi kesilir
 Biz işçiler neden böyle ezilir
 İşine gelen şartnameler yazılır
 İşçinin şartını haksız yiyorlar
 Sen de susarsan ahmak diyorlar
 Acep bizleri de gören olur mu”*

Fatma'nın Umutları: Filmin son bölümünde Fatma, köy ve orman arasında yaşanan göç sürecini sevmediğini söyler. Fatma, yerleşik bir düzende, belli bir gelikle “yeyip yeyip yatmak” istediğini dile getirir. Bunun için öğretmen ya da doktor gibi “aylıklı” bir meslekte çalışarak şehirde yaşamak ister, şehir de olmak Fatma için ideal bir yaşam şeklidir.

3.2.2.3 Tahtacı Fatma Filminin Fotoğrafik Kapsamı

Filmin tamamına yakın bölümü açık alanda çekilen planlardan oluşur. Kapalı alan olarak ifade edilebilecek barınaklar ise şeffaf naylon ile kapatıldığı için filmde yapay ışık kullanımı gözlenmez. Film içinde hiç gece çekiminin olmaması bunun bir tercihten çok teknik bir zorunluluk olduğunu gösterir.

Arın, daha önce incelemesi yapılan filmlerinde gözlenen tekniği bu filmde de uygulamıştır. Açılış ve kapanış sekansları arasında kurulan ilişki (Şekil 3-10) bu filmde semah sekansları ile sağlanır.



Şekil 3-10 Tahtacı Fatma Filmi: Açılış ve kapanış planları

Arın'ın filmlerinde alan derinliğinin az olduğu insan portreleri nadiren görünmektedir. Belgesellerinin temasında insandan çok mekân öne çıkar. Bu yüzden insan ve mekân arasında ilişkinin kopartıldığı bir alan derinliği tercih edilmez. Tahtacı Fatma filmi içinde görüntülenen insanlar, mekândan kopartıldığı ve arka planın tamamen flu olduğu kompozisyonlar dikkat çekicidir. Filmin genelinde alan derinliğinin az olduğu planlar tele objektif kullanılarak sağlanmıştır.



Şekil 3-11 Alan derinliğinin azaltıldığı planlar

3.2.2.4 Tahtacı Fatma Filminin Çerçevesi

Filmde açı-karşı açı ve hareket devamlılığına dikkat edilen çekimler görülür. Fatma ve erkek kardeşi Hurşit'in konuşmaları açı karşı açı ve amors çekim tekniği kullanılarak kurgulanır. Jenifer Sijll, amors tekniğinin genellikle ikinci bir karakterin ilgi nesnesi olarak kullanıldığını söyler. Amors çekimde asıl karakterin kafası ve omuzları ön plandadır ve çekimde çerçeveleyici bir işlem görür. Böylece çerçeve içindeki iki karakter arasında bağ kurulur. Amors çekim, anlatı içindeki içeriğe bağlı olarak gerilim, samimiyet, öfke ya da kısıtlama gibi duyguları ima etmek için kullanılabilir (2013: 154). Tahtacı Fatma filminde kullanılan amors çekimlerle (Şekil 3-12) ile kardeşler arasındaki yakınlık ve samimiyet vurgulanır.



Şekil 3-12 Amors Çekimler

Filmde işçilerin tomruk yüklemeleri ise farklı çekim planlarının hareket devamlılığına dikkat edilerek kurgulanması ile ekrana yansır. Çekimlerde çerçeve içindeki işçilerin konumları (Şekil 3-13) önemsenmez. Filmin akışı içinde tek bir aksiyonun devamı gibi görünen tomruk yükleme eylemi farklı zamanlarda yapılan çekimlerin art arda eklenmesi ile sağlanır. Böylelikle Arın'ın filmlerinde üç birlik (zamanda, mekânda, aksiyonda) kuralına uygun planlar oluşturmuştur.



Şekil 3-13 Hareket devamlılığı

Tahtacı Fatma filminde dış ses kullanılmadığı için tahtacıların yaşamı, sorunları ve geleceğe dair umutları kendi seslerinden aktarılır. Arın filminde kullandığı bu sesleri seçtiği görüntüler ile destekler. Örneğin filmin ses kuşağında, Fatma ev işlerinde ailesine yardım ettiğini anlatırken günlük ev işlerini yaparken görünür. Ya da iş kazalarından bahsedilirken farkı yerlerinden yaralanan işçilerin kapanmış yaraları görüntülenir. Arın filmin görüntü kuşağını oluştururken sesi doğrudan desteklediği kadar metaforik anlatımdan da yararlanır. Filmin iki farklı yerinde yaşlı kadın (Elif Şen) ve ailesini kaybeden işçinin (Mehmet Civaroğlu) ölümden bahsettiği konuşmalarda, devrilen ağaç görüntüleri ile ölüm duygusu vurgulanır.



Şekil 3-14 İş Kazaları – Ölüm ve devrilen ağaç

Arın'ın hemen hemen tüm filmlerinde uyguladığı bir yöntem ise “ilginç” olanı göstermektir. Bu bazen filmin teması ile ilgili olabildiği gibi bazen Urartu'nun İki Mevsimi filminde kar üzerinde kayıp düşen kaz görüntülerinde olduğu gibidir. Arın'ın filmlerinin sinematografisinde izleyicilerin ilgisini çekecek detayları kullanır. Örneğin filmin çekildiği dönem açısından değerlendirildiğinde sigara için köylü bir kadın görüntüsü dikkat çekicidir. Genel planda görüntülenen kadın (Elif Şen) sigarasını çıkarttığı anda kamera operatörü tarafından zoom in yapılarak bu “ilginç” detay daha yakından görüntülenir. Ayrıca yere yatarak sırtını kaşıyan katır görüntüsü film içinde kullanılan ilginç detaylara örnek olarak verilebilir.



Şekil 3-15 Tahtacı Fatma filminden “ilginç” detaylar.

3.2.2.5 Tahtacı Fatma Filminin Çekim Süresi

Film Süresi	28:19
Ölçülen Süre	27:24
Ortalama Plan Süresi	7,7
Sabit Çerçeve	160
Sağa Pan	13
Sola Pan	9
Zoom Out	11
Zoom İn	4
Yukarı Tilt	3
Aşağı Tilt	6
Kaydırma	7
Toplam Plan	213

Tablo 3-2 Tahtacı Fatma Filmi: Kamera hareketliliği ve ortalama plan süresi

Yukarıdaki verilerden de görüldüğü üzere Arın bu filmde sabit planlar kullanmayı tercih etmiştir. Kamera hareketliliği ise daha çok çerçeve içindeki insanın hareketini takip etmeye yönelik yatay hareketlerdir. Filmin ortalama plan süresi yaklaşık 8 saniyedir. Filmin anlatısı oluşturulan “Fatma” karakteri üzerinden sağlanır. Sponsorluk ilişkileri bağlamında Arın’ın “mekânın” öne çıktığı filmlerinin aksine kendi bütçesiyle çektiği “Tahtacı Fatma” filmde “insan” öne çıkar. Arın’ın mekânın öne çıktığı filmlerinde cansız nesnelere hareket katabilmek için kullandığı yöntemlere konusu hareketli insan olan bu filmde rastlanmaz. Filmde görüntülenen kişilerin doğal

hareketliliği incelemesi yapılan diğer filmlere kıyasla ortalama çekim süresinin artmasına sebep olmuştur.

3.2.3 Kula'da Üç Gün Filminin Çözümlemesi

3.2.3.1 Kula'da Üç Gün Filminin Özeti

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1981 yılında düzenlenen belgesel senaryo yarışmasını Arın'ın öğrencileri olan, Sevinç Çor, Zafer Kiraz ve Ziya Kerim Altınışık'ın yazdığı senaryo kazanır. Eski Türk Evleri kategorisinde 1.'lik ödülü alan senaryo, Manisa'ya bağlı bir ilçe olan Kula'da yok olmakta olan eski Kula evlerini ve yörenin kültürü üzerine kuruludur. Bakanlığın verdiği desteği alabilmek için Arın 330 yazışma ve 990 imza atılan zorlu bir bürokratik sürecin ardından filmin çekimlerine başlayabilir (Milliyet:1984).

Görüntü ve sesin farklılaştırıldığı anlatım yönteminin kullanıldığı film de geleneksel Kula düğünlerinde 3 gün günlük süreçte yapılanlar görünür. Ses kuşağında ise dış ses Kula mimarisinin özelliklerinden bahseder. Ayrıca 3 günlük düğün sürecinde Türk kadınının toplumsal yapı içindeki konumuna da yer verilir. Filmin felsefi arka planında ise 3 günlük Kula düğünü üzerinden 3 günlük dünya alt metni okunabilir.

Filmin öne çıkan bir diğer bir unsur ise tamamı mizansen olarak çekilmiş olmasıdır. Yani gerçek bir düğünü filmleştirmek mümkün olmadığı için Kula düğününde yaşanan süreç gerçekliğini bozmadan yeniden canlandırılır. Film geçmişte yaşandığı haline uygun olarak tamamen kurulmuş olan düğün süreci etrafında gerçekleşir. Yapılan yeniden canlandırmalar senaryo aşamasından itibaren yapılan bilimsel araştırmalar sonucu elde edilen bilgiler ışığında yapılır. Filmde geleneksel Kula evlerini yansıtan eşyaların tamamı aynı zamanda filmin senaristi olan Sevinç Çor ve filmde görev alan kız öğrencilerin Kula'lı kadınlarla kurduğu yakın ilişkiler sayesinde toplanır (Çölgeçen, 2004:186).

Kula'da Üç Gün filmi gelin ve damat rolünü oynayan oyuncuların resmi nikah sahnesi ile başlar. Ardından düğün hazırlıkları, düğün eğlenceleri ve imam nikahı gibi bazıları o günün Kula düğünlerinde dahi yapılmayan eski gelenek ve görenekler aslına uygun olarak filmleştirilir. Film boyunca süren bilinçli olarak tasarlanan "gerçeklik" filmin final sahnesinde kırılmaya uğrar. Filmin final sahnesinde aslında yaşananların

birer yanılısama olduğu film boyunca takip edilen gelin ve damadın eskitilmiş fotoğrafın asılı olduğu yıkık evin görüntülenmesi ile vurgulanır. Bilinçli olarak yabancılaştırılan izleyici filmin final sahnesinde şoka uğrattılır ve yıkılan ve yok olmaya yüz tutmuş Kula gerçeğiyle yüzleşir (Aytekin, 2019:199).

3.2.3.2 Kula’da Üç Gün Filminin Bölümleri

Birinci Gün: Filmin ilk gününde resmi nikah merasiminin ardından kamera gelin ve damadı takip etmeye başlar. Gelin yanında bir kadın eşliğinde damat ise tek başına Kula sokaklarında yürümeye başlar. Gelin ile birlikte daha çok ev eşyası, kumaş, meyve sebze gibi günlük ihtiyaçlara yönelik ürünlerin olduğu dükkanlar gösterilir. Damadın önünden geçtiği esnaf ise semerci, keçeci, kunduracı gibi kaybolmaya yüz tutmuş meslek grubudur. Arın bu sayede Kula’yı genel olarak izleyiciye gösterdikten sonra gelin evine damat ise iş yerine ulaşır.

Ardından “okucu” (okuyucu) olarak ifade edilen ve gelin ve damadın yengeleri komşu ve akrabaları düğüne sözlü olarak davet etmek için kapı kapı dolaşmaya başlar. Okuyucuların uğradığı evlerin avlularında kadınlar günlük ev işleri ve halı dokurken görüntülenir. Bu görüntüler esnasında dış ses Kula avluları hakkında bilgileri aktarır: *“Anadolu’nun çok renkli çok sesli geleneklerini hâlâ sürdürebilen Kula. Yüksek duvarlarla sokağa karşı sağırlaştırılan yaşamın tüm seslerini tüm renklerinin tanıdığı avlular... Coşkunun hüznün rengin emeğin kısacası hayatın kendisinin dokunduğu avlular.”*

İlk günün sonunda düğün için yemek hazırlayan kadınlar arasında dayanışma dış ses olarak evlerin mimari özellikleriyle birlikte aktarılır: “Anadolu insanın çok renkli çok sesli yaşamının ayrılmaz bir parçası olan imece, özel günlerde, düğünlerde, ahşapta, kayrak taşlarında, yeniden yeşerir Kula’da. Yeni kuşaklar komşular arası dayanışmayı bu avlularda öğrenir.”

Gece olur ve kadın ve erkeklerin farklı mekânlarda yaptıkları eğlencelerle ilk gün sona erer.

İkinci Gün: İkinci günün sabahında gelinin çeyizleri bir odada sergilenirken görülür. Ardından küçük çocuklar bu çeyizleri birer birer taşımaya başlar. Büyük eşyalar ise yaylı at arabalarına yüklenerek çeyiz konvoyu oluşturulur. Kapı ve

pencerelerden bakan, kadınlı çocuklu insan manzaraları eşliğinde çeyizler erkek evine ulaşır.

2. günün akşamında kadınlar kına gecesinde bir araya gelir. Erkekler ise dümbek ve zilli maşa gibi geleneksel müzik aletlerini kullanarak müzikli yemekli bir eğlencede bir araya gelir.

Üçüncü Gün: Üçüncü günün sabahında damat sakal traşı olur, gelin ise makyaj ve yerel gelin kıyafetini giyer. Dua ve iyi dilek temenniler ile el öpen gelin baba evinden ayrılır. Ata bindirilen gelin başında zeybeklerin olduğu konvoy eşliğinde erkek evine ulaşır. Gelinle birlikte erkek evine ulaşan Arın'ın kamerası izleyiciye ev içindeki ahşap kapı, dolap ve tavan süslemelerini gösterir Yatak odasında görüntülenen detayların ardından dini nikah yapılır. Nikahın tamamlanması ile zilli maşanın öne çıktığı müzik eşliğinde harabeye dönen Kula evleri hızlı bir kurgu ile gösterilir. Yıkılmış harabeye dönmüş bir evin duvarında gelin ve damadın sararmış eski bir fotoğrafı ile film sona erer.

3.2.3.3 Kula'da Üç Gün Filminin Fotoğrafik Kapsamı

Arın, bu filminde de açılış ve kapanış planlarını birbiri ile ilişkilendirir. Resmi nikah sahnesi ile başlayan film bu çiftin yapay olarak eskitilmiş fotoğrafı ile sonlandırılır.



Şekil 3-16 Kula'da Üç Gün: Açılış ve kapanış planları.

Filmde dış mekân çekimlerinde ve ışığın yeterli olduğu bina içi çekimlerde örneğin açılış sahnesindeki düğün salonunda, doğal gün ışığının tercih edildiği gözlenir. Gece çekimlerinde ve gün ışığı ile kapalı mekân ışığının dengelenmesi gereken çekimlerde yapay ışık kullanıldığı gözlenir.

Filmde Arın'ın yaklaşık 40 kadar öğrencisi yanında dışardan çalışanlarla birlikte yaklaşık 60 kişilik bir ekip göre yapar. 2 ayrı kamera ekibi tarafından kayıt edilen çekimler, ışık dengesi ve renk tonu açısından filmin genelinde uyumlu olduğu gözlenir.



Şekil 3-17 Doğal ve yapay ışığın dengeli kullanımı

3.2.3.4 Kula'da Üç Gün Filminin Çerçevesi

Arın, belgesel filmde olgunun gerçekliğine sadık kalınmak şartıyla mizansen kullanılabileceğini söyler. Kula'da Üç Gün filmi tam olarak bu sözünün örneği olacak nitelikte bir çalışmadır. Film gelin ve damadı canlandıran oyuncular üzerinden üç birlik kuralına uyularak ilerler. İmgesel filmlerde kullanılan bir teknik olan zaman, mekân ve aksiyondaki birlik genel ve yakın planlar arasında yapılan kesmelerle sağlanır.



Şekil 3-18 Kurgusal devamlılık

Arın'ın sinematografisinde görülen geleneksel-modern karşıtlığı bu filmde de vardır. Evindeki halı tezgâhı başında halı dokuyan gelin ve iş yerinde dokuma makinasını kullanan damat aracılığıyla geleneksel ve modern karşıtlığına dikkat çekilir.



Şekil 3-19 Modern-Geleneksel Karşıtlığı

Kula’da üç gün filmi için “zamansız” bir film denilebilir. Filmde elektrik direkleri, motorlu taşıtlar gibi teknolojik unsurlar, filmin dış çekimlerinde görünmez. Filmin çekildiği yıllarda düğünlerde otomobil kullanılıyor olmasına rağmen Arın, geleneksel Kula düğününde olduğu gibi at arabası kullanılmasını ister. Filmde damadın kullandığı dokuma makinesi, eski bir sokak fotoğrafçısı, traktör ve gece çekimlerinde görünen elektrik ampulleri dışında modern unsura rastlanmaz. Bu unsurlar gerek vinç kameranın hareketi gerekse insan hareketlerinden dolayı filmin normal akışı içinde fark edilmez.



Şekil 3-20 Filmdeki modern unsurlar (traktör ve fotoğrafçı)

Kula’da Üç Gün filminde geleneksel bir düğün ve Kula evlerinin mimarisinin yanında Türk kadınının toplumsal yaşamdaki yerine de değinilir. Daha filmin en başında resmi nikahtan sonra damat tek başına çarşıda ilerlerken, kadın annesinin refakatiyle gezebilir. Benzer şekilde “okucu” kadınlar da tek başına değil ikili gruplar halinde evleri dolaşır. Düğünde “erkek” müzik eşliğinde ve yemek yiyerek eğlenirken

“kadın” kına gecesinde ağlar. Ayrıca kadın eğlenceleri mahremiyete uygun ve yabancı kişilerin izlemesinin mümkün olmadığı kapalı ev içi kapalı mekânlarda gerçekleşir. Erkeklerin eğlence mekânları herkesin izleyebileceği bahçe gibi açık alandır (Aytekin, 2019:211). Arın filmin metninde “Kula kadınının renkli ama yüksek duvarlarla çevrilmiş dünyası.” kelimelerini kullandığı sinematografik çerçeve ile perçinler. Filmin sonunda renkli yatak odasındaki “kadın” demir parmaklıklar arkasında (Şekil 3-21) “erkeğini” boynu eğik bir şekilde bekler.



Şekil 3-21 Kadının toplumsal yaşamdaki yeri

3.2.3.5 Kula’da Üç Gün Filminin Çekim Süresi

Film Süresi	38
Ölçülen Süre	36:38
Ortalama Plan Süresi	6,86
Sabit Çerçeve	177
Sağa Pan	19
Sola Pan	16
Zoom Out	6
Zoom İn	5
Yukarı Tilt	23
Aşağı Tilt	11
Kaydırma (traveling)	40
Tekne-Gemi Kaydırma	17
Toplam Plan	320

Tablo 3-3 Kula’da Üç Gün: Kamera hareketliliği ve ortalama plan süresi

Kula’da Üç Gün filminde Türkiye’de ilk kez bir belgesel filmde lastikli vinç (Crane) kullanılmıştır (Çölgeçen, 2006:186). Vinç ile yapılan çekimlerde kamerayı daha

özgür hareket ettirebilmenin avantajıyla plan sekanslar tercih edildiği gözlenir. Örneğin çeyiz konvoyunun görüntülendiği bir plan 1 dakika 15 saniye sürer. Vinç üzerindeki kamera konvoyun önünden gelişini görüntüleyerek yükselir, evlerinin pencerelerinden sarkan Kula'lı kadınları bir süre gösterir. Ardından aşağı doğru hareket eden vinç üzerindeki kamera açık bahçe kapısından evin girişini gösterir. Daha sonra hareketini devam ettiren vinç üzerindeki kamera konvoyun gidişini görüntüler.



Şekil 3-22 Plan sekans başlama ve bitiş kareleri.

Yukarıda bahsi geçen plan sekansta kamera 75 saniye çekim yapar. Filmin sonunda yıkılan Kula evlerine ait 26 farklı plan 4,5 saniye süresinde gösterilir. Yani saniyede yaklaşık 3 farklı görüntü görünecek şekilde kurgulanır. Örneklerden de görüldüğü gibi anlatı içinde izleyiciye iletilmek istenen düşünceye göre plan süreleri değişkenlik gösterir.

3.2.4 Eski Evler Eski Ustalar “Sisler Kovulunca” Filminin Çözümlemesi

3.2.4.1 Sisler Kovulunca Filminin Özeti

Türkiye’deki tüm coğrafi bölgelerde bulunan sivil mimari ve bu mimarinin ustalarını konu alan 12 bölümlük “Eski Evler Eski Ustalar” dizisi Emlak Bankası sponsorluğunda gerçekleşir. Dizi projede tüm Türkiye’de yıllar içinde örnekleri birer birer yok olan eski evler tanıtılır. Bu tanıtım evleri yapan ustalarla yapılan röportajlar ve dış ses aracılığıyla gerçekleşir. Filmde ustalar evlerin konumunu seçerken neye dikkat ettiği, ortalama yapım süresi, ev yapımında kullanılan tekniklerin yanı sıra ev içinde insan yaşamına yönelik bilgiler aktarılır. Bu bakımdan dizi proje, eski evler ve eski ustalar hakkında olduğu kadar insan yaşamına yönelik sosyolojik ve etnografik bir çalışmadır (Çölgeçen, 2006:220).

Yönetmenliğini Arın'ın üstlendiği filmlerden olan “Sisler Kovulunca” adlı çalışma Doğu Karadeniz bölgesindeki evleri ve ustaları konu alır. Filmde gerek kaynak kişilerle yapılan röportajlar gerekse dış sesin kullanıldığı karma anlatım yöntemi uygulanmıştır. Hakan Aytekin, “Sisler Kovulunca” filminin anlatı yapısındaki mantığın dizi projenin diğer 11 filmi için bir prototip olma özelliği taşıdığını belirtir (Aytekin:2018).

Filmin omurgası farklı ustalar ve farklı ev yapım teknikleri üzerine kuruludur. Film “sis kovma” ritüeli ile başlar. Ardından, ahşap yığma, göz dolma, muska, çaka tura ve bağdadi gibi isimlerin verildiği tekniklerle yapılan evlerin öne çıkan özellikleri anlatılır. Ayrıca bu teknikleri uygulayarak ev yapmış ömürlerinin sonbaharını yaşayan ustalar tanıtılır.

Arın iletmek istediği ana mesajı filmin son bölümüne bırakır. Yörenin iklimi açısından daha sağlıklı evlerin yanından yükselen çirkin yapılaşma vurgulanır. Daha sonra sis kovma ritüelinde çocukların söylediği sözler, belgeselin mesajına uyarlanarak film sonlanır. “Kut kut ana kut isteriz Allah'tan güneş isteriz. Çocuklara armağan olarak eski evlerin eski ustaların masalını isteriz. “

3.2.4.2 Sisler Kovulunca Filminin Bölümleri

Sis Kovma Ritüeli ve Ahşap Yığma Tekniği Bölümü: Sisler içinde “sis kovma” ritüeli yapan çocukların olduğu açılış sekansının ardından Taştan Temur Usta tanıtılır. Ustanın yaşı, mesleği ne zaman bıraktığı gibi bilgiler aktarılır.

Taştan Temur Usta aracılığıyla ahşap yığma tekniğinin kullanma sebepleri, yapım tekniği ve hangi ağaçlar kullanılarak yapıldığı gibi teknik bilgilere yer verilir. Evin mimari yapısı odalarının kullanımı evde yaşayan insanların mizansen olarak kullanıldığı planlar aracılığıyla izleyiciye gösterilir.

Ayrıca bu bölümde bölge arazisinin yapısı, sert iklimin koşulları gibi etkenlerin yapılaşmayı nasıl etkilediği bilgilerin yanı sıra mesire ve yayla geleneğine yer verilir.

Kurt Boğazı Tekniği Bölümü: Bu bölümde Ali Yağcı Usta, kurt boğazı tekniği ile yapılan ahşap evin betonarme eve göre sağlıklı olduğunu dile getirilir. Yağcı Usta, çalışan işçi sayısına göre bir evin ortalama yapım süresi hakkında bilgiler verir. Ayrıca

herhangi bir okul eğitimi almadığını zaten bir evin nasıl yapılacağını bildiği için ayrıca bir çizime ihtiyaç duymadığını söyler. Kurt boğazı tekniği ile yapılan evlerin depreme, darbeye dayanıklı olduğu vurgulayan Yağcı Usta, yapılan evin büyüklüğünün evi yaptıran kişinin gelir seviyesine göre değiştiğini belirtir.

Dolma Göz Tekniği Bölümü: Kasım Tavukçuoğlu Usta ile yapılan söyleşide dolma göz tekniğinin özellikleri anlatılır. Bu teknik ile yatay ve dikey tahtaların birbirine geçmesi ile oluşan göz adı verilen kare şeklindeki boşluklar taş-çamur karışımı ile doldurulur. 1919 yılında Kasım Usta'nın babası ile yaptığı ilk ev hala dimdik ayakta durmaktadır. Kasım Usta yaptığı 160 ev ile ilgili hiçbir şikâyetin gelmediğini söyler. Usta bu teknikte gözlerin içinin doldurulduğu malzeme kalitesinin evi yaptıran kişinin gelir seviyesine göre değiştiğini belirtir. Örneğin zengin ailelerin kesme taş kullandığından bahseder. Bu farklılığa rağmen dolma göz tekniğinin duvar, pencere ve tavan yükseklikleri gibi her evde uygulanan standartları olduğunu altı çizilir.

Müştemilat Yapılar Bölümü: Filmin bu bölümünde Doğu Karadeniz evlerinin yanı başında duran yapılardan bahsedilir. Bu yapıların başında serenderler gelir. Serender; fındık, mısır, un, patates, fasulye gibi çeşitli ürünlerin saklandığı serin ve havadar yer anlamındadır. Bu yapılarla başta fareler olmak üzere gıdalara zarar verebilecek canlılara karşı çeşitli önlemler alınır. Üzerindeki ızgaralar aracılığıyla sürekli hava akımının sağlandığı bu ahşap yapılar gerektiğinde sökülüp başka bir yere monte edilebilecek özelliktedir.

Eski evlerin bir başka tamamlayıcı yapısı ise “merek” ya da “dam” adı verilen ot ya da saman depolarıdır. Güneşte kurutulan tütünlerin olduğu sergiler, yağmur yağacağına ahşap kızaklar üzerinde kaydırılarak kısa bir sürede depolara sokulabilir. Bu sisteme benzer şekilde bazı evlerin balkonlarına bulunan hareketli kurutma sergileri ekrana yansır.

Muska Tekniği Bölümü: İki kardeş olan Müslüm ve İsmail Dilaver Usta'nın en çok kullandığı teknik muska tekniğidir. Bu teknikte ile birbirine paralel inen tahtaların arasına çapraz tahtalar yerleştirilmesiyle oluşan üçgen boşluklar taş ve çamur karışımı malzeme ile doldurulur. İçi doldurulan bu üçgenler muskaya benzediği için bu tekniğin

uygulandığı evlere muskalı evler denilmektedir. Diğer ustalar gibi Dilaver kardeşler de bugüne kadar yapmış olduğu 487 evden hiç şikâyet almadıklarını gururla söylerler.

Çaka Tura Tekniği Bölümü: Bu bölümün başında köyde yaşayan gençlerin gurbette olmasından dolayı 81 yaşındaki Ömer Keleşoğlu ilerlemiş yaşına rağmen birçok işe gönüllü olarak üstlenmekte olduğu belirtilir. Bu gönüllü işler bazen bir okulun hasar görmüş merdiveninde bazen bir komşu evinin tamiri şeklinde olur. Ömer Usta genellikle çaka tura tekniğini kullanmaktadır. Bu teknikte dikey ahşap direklerin arası taş ve çamur karışımı ile doldurulur. Ev dışında köprü ve okul gibi yapılar da inşa eden Ömer Usta tıpkı diğer ustalar gibi herhangi bir plan ya da çizim olmadan çalışmıştır.

Bağdadi Tekniği Bölümü: Ali Rıza Usta, evliliğini yaptığı, eşini kaybettiği ve kendisinin ölmeyi beklediği muska tekniği ile yaptığı ilk evde görüntülenir. Ev yapımına muska tekniği ile başlayan Ali Rıza Usta daha sonra bağdadi tekniği ile evler yapmaya başlamıştır. Bu teknikle yaptığı evlerin en iyi örnekleri Sürmene’de görülür. Türkçe’de birkaç şeyi birbirine geçirilerek bağlaması anlamında bağlamak fiilinden türetilmiş bağdadi terimi muska ya da çaka tura tekniği ile yapılmış duvarların üzerine ince çıtalar çekilerek sıva yapılması tekniğini yansıtır.

Ali Rıza Usta’yı ünlü bir usta yapan ev de yine Sürmene’de bulunur. Tek katlı bir evi olan usta ikinci katı ilk yaptığı evin üzerine değil altına yaparak mesleğinde üne kavuşmuştur. İnşaata başladığında dönemin kaymakamı tek bir kişinin burnunun kanaması durumunda hesap soracağını belirterek Ali Rıza Usta’yı uyarır. Tüm eleştirilere rağmen usta bu zor işi iki günde tamamlar. Altına kat yapılan ev ise 50 yıldır dimdik ayakta durmaktadır.

Taş Ustası Bölümü: Taş ustalığında güçten önce aklın önemli olduğunu vurgulayan Kahraman Usta, bir pehlivanın çeviremeyeceği taşı kendisi gibi zayıf bir adamın kaldırıp duvara koyabileceğini söyler.

Ardından ustaların yaptıkları işten emin oldukları için evlere imzalarını attıklarının altı çizilir. Ayrıca birçok yerde olduğu gibi Doğu Karadeniz yöresinde taş, zenginliğin, soyluluğun ve gücün sembolü olarak kullanıldığı belirtilir.

Evlerin Farklı Bölümleri ve Yalılar Bölümü: Ev yapım tekniklerinin ardından evlerin saçak, ocak, odalar ve sofalar gibi bölümleri hakkında bilgiler verilir. Ve bu bölümlerin önemi ve günlük yaşam içinde kullanımına yönelik örneklerle yer verilir.

Bu bölümün sonunda eski ustalar tarafından yapılan ve nesiller boyu Karadeniz'in hırçın dalgalarına göğüs germiş yalılara da kısaca değinilir. Filmin çekildiği yıllarda yapılan sahil yolunun yalıların önemli bir bölümünü sahilden kopardığı ve eski yalılardan sadece bir avuç örneğin günümüze ulaşabildiği söylenir.

Marangozluk Aletleri ve Geniş Pencere Bölümü: Hiçbir ustanın yanında çırak olarak çalışmadan kendi evini yapan Mustafa Turna daha sonra çevrenin baskısı ile eski bir ustayla birlikte iki evin yapımında çalıştığını söyler. Yaptığı işlerde kendi yapımı marangozluk aletlerini kullanan Mustafa Usta'dan bir müşterisi standartların dışında bir ev yapmasını ister. Başta kabul etmemesine rağmen mal sahibinin çok ısrar etmesiyle Rize'nin ilk geniş pencere evini yaparak kurallarından taviz verir.

Geleneksel ve Modern Karşıtlığı: Bir önceki bölümde geniş pencere yaparak standartlarından taviz veren Mustafa Usta'nın aksine Ali Rıza Usta değişime inatla direnmektedir. Evinin yanı başında mimar torunu tarafından projesi çizilmiş ve oğlu tarafından yaptırılan modern binaya adımı dahi atmaz. Ali Rıza Usta'nın eski evi ve oğlunun yaptırdığı modern bina arasında bir karşıtlık vardır. Bu karşıtlık eski evlerin yanı başında yükselen “modern” yapı örnekleriyle pekiştirilir. Bu görüntülerin ardından sisli bir havada yayla görüntüleri eşliğinde: “Kut kut ana kut isteriz Allah'tan güneş isteriz. Çocuklara armağan olarak eski evlerin eski ustaların masalını isteriz.” Sözleriyle film sona erer.

3.2.4.3 Sisler Kovulunca Filminin Fotoğrafik Kapsamı

Filmin çekildiği Doğu Karadeniz bölgesinin doğası ve atmosferi dış çekimlerde yumuşak bir gün ışığı sağlar. Bunun yanında iç çekimlerde yapay ışık ile gün ışığının dengelendiği gözlenir. Arın'ın belgesel filmde ışık yaklaşımı düz bir aydınlatma ve görünmesi istenilen obje ya da ortamın aydınlatılmasına yöneliktir. Örneğin sahil yolu projesinin denizden kopardığı yalılara vurgu yapıldığı sekansta pencere önündeki insanı göstermek için yapay aydınlatma kullanılmaz. Bu planda önemli olan pencerenin dışında görünendir. Göz dolma tekniği ile yapılmış bir evin içinde günlük yaşamdan

kesitler sunulduğu planda gün ışığı ve yapay ışığın dengelendiği görülür. Böylece pencere dışındaki manzarayla, içerde çay içen kişinin ışığı dengelenir



Şekil 3-23 Doğal ve yapay ışık kullanımı örnekleri

Çalışma kapsamında incelenen tüm filmlerde görünen yöntemi Arın, bu filmde de uygulamıştır. Film başladığı yerde biter başka bir ifadeyle bittiği yerde başlar. Sis kovma ritüeli ve sisli bir ortamda başlayan film benzer şekilde sona erer.



Şekil 3-24 Açılış ve kapanış sekansından kareler

3.2.4.4 Sisler Kovulunca Filminin Çerçevesi

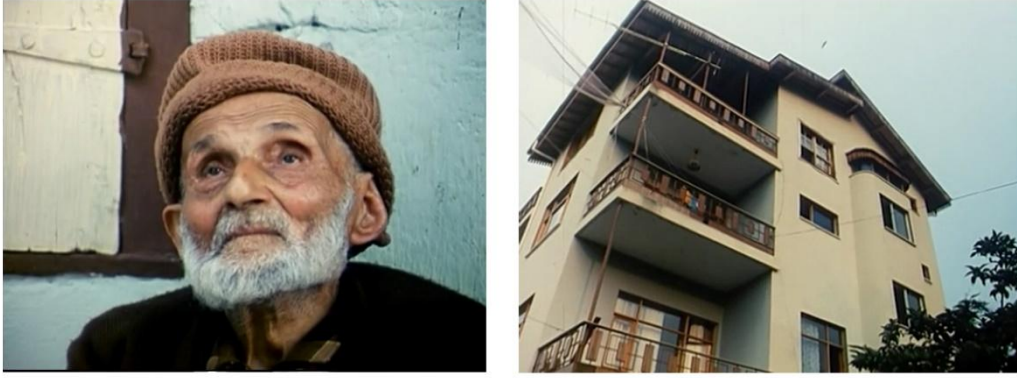
Sisler Kovulunca filmde eski ustalarla yani kaynak kişilerle röportajlar ve dış sesin kullanıldığı karma bir anlatım yöntemi kullanılmıştır. Filmde insan ve mekân arasındaki ilişki yansıtılır. Bu ilişkiyi gösteren ev içindeki günlük yaşam, oluşturulan mizansen sahnelerle ortaya konulur. Bu mizansen sahnelerde belgesel filmin imgesel filmde ödünç aldığı devamlılık kurgu tekniği kullanılır. Örneğin farklı açılardan yapılan çekimlerin tek bir hareket gibi algılanması için balkona çıkan kişinin konumu ve hareketi uyumlu bir şekilde (Şekil 3-25) hareket devamlılığı oluşturacak şekilde kurgulanmıştır.



Şekil 3-25 Devamlılık kurgusu

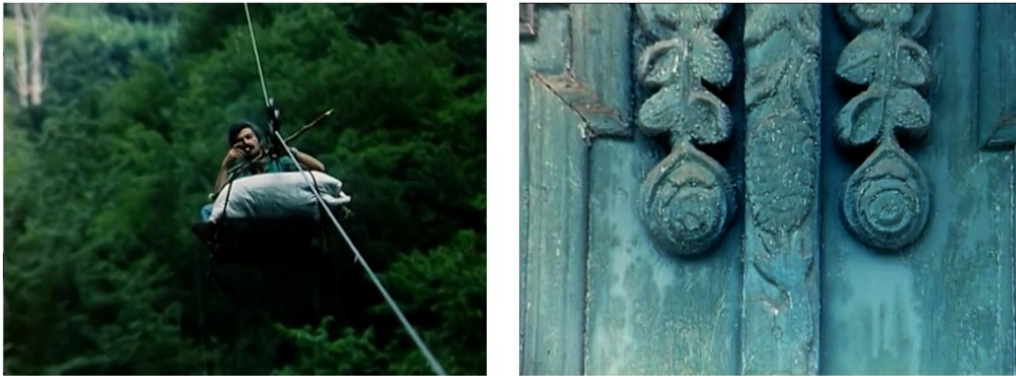
İmgesel filmlerde izleyicinin aşına olduğu ve Sisler Kovulunca filminde uygulanan bir başka yöntem ise öznel bakış açısıdır. Sijll, bakış açısının belirli bir karakterin öznel açısını temsil etmek için kullanıldığını söyler. Kamera, karakterin göz hizasına yerleştirilerek seyircinin karakterle aynı şeyi görmesi sağlar. Böylece izleyicinin karakterle özdeşleşmesi amaçlanır (2013: 156). Sisler Kovulunca filminde omuz plan görüntülenen Ali Rıza Usta'nın baktığı yön ve açıya yerleştirilen kamera “modern” evi gösterir. Oğluna ait bu modern eve girmeyi reddeden Ali Rıza Usta, sadece kendisine getirilen üç öğün yemeği kabul etmektedir. İzleyici, Ali Rıza Usta ile aynı açıdan mimar torunu tarafından projesi çizilen ve oğlunun yaptırdığı apartmanı görür. Arın böylece kuşaklar arasındaki farklılık üzerinden “geçmiş” ve “gelecek” farklılığını vurgular.

Ayrıca bu sahne alt açı ve üst açı olarak da okunabilir. Üst açıdan görüntülenen ve yapılan kesmelerle çerçeve içinde giderek küçülen Ali Rıza Usta “modern” karşısında giderek eriyip giden eski ustaları temsil eder. Öznel ve alt açıdan görünen apartman ise Ali Rıza Usta kadar izleyiciye de yukardan bakar. Arın, bu yöntemle geçmişi ve geleneksel olanı kaybetmek üzere olduğumuzu, gelecekte bizi bekleyen tehlikenin ise yanı başımızda yükselmekte olduğuna dikkat çeker.



Şekil 3-26 Öznel açı

Arın'ın belgesel film anlatısı içinde temayı destekleyen ya da dolaylı olarak tema ile ilgili “ilginç” detaylar bu filmde de yer bulur. Örneğin yöre insanının pratik zekâsı sonucu yaygın olarak kullanılan teleferikler doğrudan tema ile ilgili olmayan ilginç bir detaydır. İlginç detayın öne çıkarıldığı farklı bir örnek ise Ali Rıza Usta'nın bir evin kapı oyması üzerine yeni doğan kızının elini, üzüm salkımına uzanırken (Şekil 3-27) tasvir etmesidir. Arın bu ilginç unsurlar ile filmi didaktik olmaktan kurtararak ve izleyicinin dikkatini canlı tutmayı amaçlamıştır.



Şekil 3-27 Teleferik / Kapı oyması

Filmin son bölümünde geleneksel evlerin beton yapılar arasında giderek kaybolmaya başladığı her iki tip evin de görüldüğü çerçeveler aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Arın, eski ve yeni evlerin iç içe girmeye başladığı sahnelerde kurguda kesmeler ile sıçramalar yapar. Bu sıçramalar adeta bir insanın kalp atışlarında olduğu gibi ritmik bir şekilde ve izleyicide bilinçli bir rahatsızlık duygusu oluşturmak için kullanılır. Eski evler ve eski ustalar artık can çekişmektedir ve bu kalp atışı durmak üzeredir.



Şekil 3-28 Eski ve yeni evler aynı çerçevede içinde.

3.2.4.5 Sisler Kovulunca Filminin Süresi

Film Süresi	40:35
Ölçülen Süre	39:30
Ortalama Plan Süresi	4,2
Sabit Çerçeve	407
Sağa Pan	41
Sola Pan	43
Zoom Out	13
Zoom İn	2
Yukarı Tilt	35
Aşağı Tilt	18
Toplam Plan	559

Tablo 3-4 Sisler Kovulunca: Kamera hareketliliği ve ortalama plan süresi

Yukarıda gösterilen verilen de anlaşıldığı üzere sabit planların toplam plan sayısında önemli bir yeri vardır. Arın'ın bu filminde havadan çekim ya da şaryo gibi kaydırma hareketleri kullanmadığı görülür. Filmde yatay ve dikey hareketlerin yoğun kullanımı yanı sıra sabit planlardaki insan unsuru filmin devingenliğini artırır.

3.2.5 Mimar Sinan'ın Anıları Filminin Çözümlemesi

3.2.5.1 Mimar Sinan'ın Anıları (Tezkiret-ül Bünyan) Filminin Özeti

Suha Arın, Mimar Sinan'ın Anıları filminin omurgasını Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan Tezkiret-ül Bünyan adlı kitap üzerine kurar. “Bir mimarın

biyografisi” ya da “yapıların öyküsü” olarak çevrilebilecek kitabın bizzat Mimar Sinan tarafından kaleme alındığı düşünülen nüsha dışında 6 adet kopyası daha vardır.

Kanuni döneminden itibaren yaklaşık 50 yıl kadar baş mimarlık görevinde 700 kadar esere imza atan Mimar Sinan, kitaptaki anılarında 6 büyük eseri ve yapım sürecinde yaşadıklarını anlatır. Sinan’ın anılarında bahsettiği Mihrimah Sultan Bahçesi kuyu dolabı ile ilgili anılara belgesel filmde yer verilmez.

Kamera önünde sunucuyla anlatım tekniğiyle Süleymaniye Kütüphanesi’nde çekilen filmde anlatıcı olarak Aytaç Yürükaslan seçilmiştir. 2005 yılında kaybettiğimiz Yürükaslan tiyatro oyunculuğu yanında İstanbul Güzel Sanat Akademisi Mimarlık Bölümü mezunu bir mimardır. Arın Mimar Sinan’ın anılarını kamera önünde anlatacak kişiyi seçerken profesyonel bir tiyatrocunun olması kadar aynı zamanda bir mimar olan Yürükaslan’ı seçmesi projeye ve Mimar Sinan’a verdiği önemi gösterir niteliktedir.

Televizyon izleyicisi için hazırlanan belgeselde “eye contact” adı verilen göz teması yöntemi kullanılır. Bu yöntemine uygun olarak Aytaç Yürükaslan kamera önünde yaptığı sunumlarda genel bilgiler verirken (Şekil 4-32) objektife yani izleyiciye bakarak konuşur. O dönemlerde promter kullanımı yaygın olmadığı için Yürükaslan’ın izleyiciye bakarak yaptığı sunumlarda okuduğu metinler kâğıda yazılarak kamera önünde tutulmuştur (Çölgeçen, 2006:228). Sunucu, Mimar Sinan’ın anılarını aktarırken yüzü doğrudan kitaba dönüktür. Anlatım esnasında Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman ve farklı kişilere ait diyaloglar okunurken Yürükaslan, farklı ses tonları kullanır. Böylece Mimar Sinan’ın anıları izleyiciye teatral bir şekilde görselleştirilerek aktarılır.



Şekil 3-29 Aytaç Yürükaslan

3.2.5.2 Mimar Sinan'ın Anıları Filminin Bölümleri

Tezküret-ül Bünyan Hakkında Bilgi: Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii hakkında nazım biçimindeki sözleri caminin havadan görüntüleri eşliğinde Aytaç Yürükaslan tarafından seslendirilir: “O talihli padişahın emri duyuruldu. Kendilerine bir güzel cami yapmam buyruldu. O zaman kaldırdım eski sarayı düzenle, Süleymaniye'ye vurdum binayı özenle. Hüner sahipleri anlar eninde sonunda görürler nice sanat olduğunu bunda. “

Aytaç Yürükaslan, Tezküret-ül Bünyan kitabının kelime anlamı, kitabın kaç kopyası olduğu ve ne zaman kaleme alındığına yönelik bilgileri aktarır. Mimar Sinan'ın baş mimarlık görevinde yaptığı eserler ve yaklaşık sayıları hakkında bilgilerin ardından bu bölüm sona erer.

Şehzade Camii Bölümü: Mimar Sinan anılarında yaptığı ilk önemli eser olarak bahsettiği Şehzade Camii'nin temelinin ne zaman atıldığı yapının nasıl yükseldiği edebi bir dil ile aktarır.

“Sanmayın ki mermer sütundur caminin içinde dikilenler, Bunlar temaşa için ayakta duran yasemin yüzlü selviler...”

Kırkçeşme Su Yolları Bölümü: Tezküret-ül Bünyan kitabında Sinan, en geniş bölümü Kırkçeşme Su Yolları'na ayırmıştır. Bu projesiyle Mimar Sinan, mimarlıktaki ustalığı kadar şehircilik noktasındaki uzmanlığını da ortaya koyar. Padişahın bir gezinti esnasında Kağıthane dolaylarında ve gördüğü yer yer görünüp kaybolan temiz su kaynaklarının İstanbul'a getirilmesini ister. Projeye başladıktan bir süre sonra halk arasında dedikodular çıkar. Su kaynakları hakkında Mimar Sinan'ın bilgisinin olmadığı, devlet hazinesinin boş yere harcandığı gibi söylentiler padişahın kulağına kadar gider. Padişah şehre su getirme hayalinden uzaklaşır ve öfkelenir. Bu dedikodulardan habersiz bölgede çalışmalarını sürdüren Sinan'ın yanına padişah çıka gelir. Ne kadar suyun olduğuna yönelik teftişte Mimar Sinan, yapılan projeleri yerinde gösterir. Beklentinin üzerinde suyun olduğunu gören padişah durumdan memnun kalır.

Sinan, Kırkçeşme su yolları ile ilgili anılarında da yer yer nazım biçiminde sürdürür.

*“Adaletli Şah’ın lütfuna mazhar olduk.
O’nun himmetiyle kemerlere el vurduk.
Bu uğurda altın ve gümüştü su gibi akan
Kemerlerdi gök kuşağı gibi göğe tırmanan.
Akıttık çeşmelere yolundan alıp suları.
Dünyanın Şahı kıldı bize hayır duaları.”*

Süleymaniye Camii Bölümü: *“Önce o dört mermer sütun ki her biri dört seçkin makamda din bahçesinin boy atan birer selvisidir. Her biri bir diyardan gelmiştir.”* Sözleriyle başlayan bu bölümde Sinan, paha biçilmeyen eşsiz mermer sütunların görenleri hayran bıraktığını söyler. Camii içindeki süslemelerin geleceğe ulaşacak şekilde dönemin en iyi ustaları tarafından yapıldığını övgüyle dile getirir. Camii içindeki bu mimari detaylardan sonra Sinan anılarında Süleymaniye’nin yapımında yaşadığı sorunlara değinir.

Kendisi için binayı iskeleden çıkaramayacağı, kubbenin ayakta durmasının şüpheli olduğu gibi söylentilerden habersiz şekilde çalışmaktadır. Bu esnada kendi adına yapılacak caminin durumunu öğrenmek için Kanuni Sultan Süleyman inşaata gelir. Padişah kızgın ve hiddetli bir şekilde baş mimarına inşaatın son durumu ve işin ne zaman biteceğini sorar. Bu soru karşısında Mimar Sinan başını dahi kaldırmadan iki ayda tamamlanacağını söyler. Yıllarca sürece inşaatın iki ayda bitireceğine padişah inanmaz etrafındakilere tekrar sormalarını ister. Bununla da yetinmeyen padişah sarayına döndükten sonra da yine haber gönderir. Ama Sinan’ın cevabı değişmez ve iki ayda tamamlanacağı sözünü verir. Mimar Sinan dışındakiler buna pek inanamasa da geceli gündüzlü çalışmanın ardından iki ayda Süleymaniye Camii tamamlanır.

Büyük Çekmece Köprüsü Bölümü: Padişahın köprü yapılması emri üzerine Sinan, yüzlerce dülger ve taşçı toplayarak çalışmaya koyulur. Köprünün yapım tekniği hakkında ise Sinan anılarında şu şekilde bahseder: *“Köprünün her ayağına kalyon gibi sanduka hazırlatıp oturttuk. Deniz sularını tulumbalar ve büyük tulumlar ile süleymani devleri çekip boşalttılar. Güzel ve sağlam sütunlardan oluşan iki üç adam boyundaki kazıklar şahmerdan ile temellerine çakıldı”*

Büyükçekmece Köprüsü tamamlanmadan çıktığı Zigetvar seferinde Kanuni vefat eder. Böylelikle köprünün tamamlanması Belgrad seferinden dönen II. Selim döneminde gerçekleşir.

Selimiye Camii Bölümü: Sultan Selim'in Edirne'ye karşı özel ilgisi üzerine burada eşi ve benzeri olmayan bir camii yapılmasını ister. Böylelikle Selimiye Camii inşaatına başlanır. Sinan anılarında caminin yüksekliği, minarelerinin eşsiz yapısı ve cami hakkında genel bilgilere yer verir. Bütün dünya halklarının Ayasofya kubbesi gibi bir kubbenin İslam devletinde yapılmadığı, bir benzerini yapmanın imkansızlığı ve bunu Müslümanlara karşı üstünlük olarak görmeleri, Sinan'da bir ukde olarak kalmıştır. Bu yüzden ustalık eseri olarak gördüğü Selimiye Camii'nin kubbe yüksekliği ve çapını Ayasofya'dan daha büyük inşa eder.

II. Selim'e övgülerin yapıldığı manzum bir bölümün ardından Tezküret-ül Bünyan kitabı 56 beyitten oluşan uzun bir kaside ile son bulur. Mübarek Cami'nin Kasidesi başlığı taşıyan bu mazlum bölüm Mustafa Şai Çelebi'nin tarafından yazılmıştır. Mustafa Sai, Sinan'ın 80 yaşındayken tamamladığı Selimiye Camii'ne övgü niteliğindeki beyitlerle bu bölüm sonlanır:

“Yapılmadı yapılmaz yeryüzünde böyle bir kubbe

Yoktur dünyada eşi olsa olsa gök kubbesi

Özellikle ustaların piri mimar ağa hazretleri için

Bütün dünya der yaptıkları evliya kerameti”

Bozulmaya Başlayan Devlet Düzeninden Şikâyet Bölümü: İkinci Selim'in vefatından sonra tahta geçen III. Murat döneminde de 14 yıl baş mimarlık görevini sürdüren Sinan'ın anıları Selimiye Camii bölümü ile noktlanır. III. Murat Dönemi'nde yazılan bu kitabın başında zamandan şikâyet başlığı altında 12 beyitlik bir şiir bulunur. Arın Mimar Sinan'ın Anıları adlı çalışmasını duraklama dönemine giren Osmanlı'nın mevcut durumundan şikâyet eder nitelikteki şiirle sonlandırır.

“Halk arasında kusurun sayısı bini buldu.

Bu yüzden hüner parasız satılır oldu.

Cahil ve nadanlar büyük itibar gördü.

Bilgi sahipleri ise ayağa düştü.

Hasılı gönül ehline kimse bakmaz oldu.

Gerçekte hüner, şimdi kusur oldu.”

3.2.5.3 Mimar Sinan’ın Anıları Filminin Fotoğrafik Kapsamı

Mimar Sinan’ın Anıları adlı belgesel filmin omurgasını oluşturan ve Sinan tarafından kaleme alınan Tezküret-ül Bünyan kitabı oto biyografik bir çalışma olmasına rağmen film de insan değil mekân öne çıkar.

Arın, Sinan’ın anılarında geçen bu mekânları yaptığı iç ve dış çekimlerle görselleştirir. Filmin genelinde dış çekimlerin, gün ışığı açısından uygun saat ve açılardan yapıldığı gözlenir. İç çekimlerde ise geniş alanların güçlü yapay ışıklar aracılığıyla aydınlatıldığı dikkat çeker. Arın için önemli olan gösterilmesi istenen unsurun en iyi hangi ışıkla görüntüleneceğidir. Örneğin iç mekândan görüntülenen bir vitray süsleme için yapay aydınlatma yerine dışardan gelen gün ışığını kullanır.



Şekil 3-30 Mimar Sinan’ın Anıları: Işık kullanımı.

3.2.5.4 Mimar Sinan’ın Anıları Filminin Çerçevesi

Arın mekânın öne çıktığı çalışmalarında insan ögesini ölçek olarak sık sık kullanmıştır. Bu filmde de mekân içinde ya da çevresinde insan ve araçların olduğu planlar vardır. Filmin temasını oluşturan cami, köprü, su kemeri gibi yapılarda insanın ölçek olarak kullanıldığı çerçeveler gözlenmez. Filmin anlatısı içinde insan nadiren çerçeve içine dahil edilir. Örneğin, belgesel ses kuşağında Kanuni’nin ölümünü anlatılırken bu tarihi olayı tasvir eden minyatürlerde “insan” görünür. Bir diğer örnekte ise Büyük Çekmece Köprüsü inşaatı yapımında taş ustalarından bahsedilirken köprü üzerinde çalışan işçilerin “güncel” görüntüleri ekrana yansır.



Şekil 3-31 Filmde insanın doğrudan kullanıldığı planlar

3.2.5.5 Mimar Sinan'ın Anıları Filminin Çekim Süresi

Film Süresi	35:05
Ölçülen Süre	34:46 / 32:44
Ortalama Plan Süresi	5,5 / 13
Sabit Çerçeve	304 / 66
Sağa Pan	13
Sola Pan	11
Zoom Out	-
Zoom İn	3
Yukarı Tilt	19
Aşağı Tilt	17
Kaydırma	18
Havadan	3
Toplam Plan	388 / 150

Tablo 3-5 Mimar Sinan'ın Anıları: Kamera hareketliliği ve ortalama plan süresi

Yukarıdaki tabloda ortalama plan süresi ve toplam plan sayılarında iki farklı değer belirtilmiştir. Filmin başında Mimar Sinan'ın eserlerinin hızlı olarak görüntülendiği sekans filmin sonunda tekrar gösterilir. Toplam 119 kare 61 saniyeden oluşan bu görüntüler filmin ortalama çekim süresini önemli ölçüde etkiler. Bu yüzden ortalama çekim süresini gerçekçi bir şekilde ölçebilmek için bu sekansın dahil edilmediği ikinci bir değerlendirme yapılmıştır.

Arın için görüntünün ekranda veya perdede kalma süresi “seyircinin göreceği ve algılayacağı süre kadar olmalı” düşüncesine çalışmanın önceki bölümlerinde

değnilmişti. Suha Arın'ın, Sinan'ın şahsı ve eserlerine karşı saygısı çekim süresini etkileyen önemli bir faktördür. Arın, Sinan'ın eserlerinin ihtişamını aktarabilmek için diğer filmlerine kıyasla bu filmde daha uzun planlar kullanır. Ayrıca filmde kameranın optik (zoom) hareketinin kullanımı yok denecek kadar azdır. Kameranın yatay ve dikey hareketlerinin dengeli kullanımı göze çarpar. Bunun yanında Arın, Mimar Sinan'ın Anıları filminin sinematografisini oluştururken uzunluğu 30 saniyeyi geçen kaydırmaları yoğun olarak kullanır. Filmin genelindeki bu hareketli çerçeveler filmin ortalama çekim süresini artıran önemli bir etkidir. Tüm bu unsurlar eklendiğinde Mimar Sinan'ın Anıları belgesel filminin ortalama çekim süresinin (13 saniye) diğer filmlerinin ortalama çekim sürelerinin (6-7 saniye) iki katı olduğu görülür.

Mimar Sinan'ın Anıları filminin ortalama süresinin belirgin şekilde fazla olması hakkında farklı görüşler vardır. Bunlardan ilkinde Turhan Yavuz'un Arın'ın, Mimar Sinan'a olan saygısının göstergesi olarak eserlerini anlatan belgesellerde uzun plan kullandığı yönündeki açıklamasıdır (Yavuz:2017). Hakan Aytekin ise filmin süresindeki bu farklılığın o tarihlerde yeni alınan kameradan kaynaklı olabileceğini söyler.1988 yılında satın alınan Mitchell² marka kamera aksesuarları ile birlikte yaklaşık 70 kg ağırlıktadır. Bunun yanında operatörü tarafında elle çevrilen mekanizmasından dolayı kameranın kullanımı oldukça zordur. Aytekin'e göre kameranın hantallığı uzun planlar tercih edilmesinde önemli bir etkidir (Aytekin: 2018).

3.2.6 Altın Kent İstanbul Filminin Çözümlemesi

3.2.6.1 Altın Kent İstanbul Film Özeti

Altın Kent İstanbul adlı film 1996 yılında 150'den fazla ülkeden temsilcinin katılımıyla düzenlenen Uluslararası II. Habitat buluşması için İş Bankası sponsorluğunda tamamlanmıştır. Film Suha Arın ve Hakan Aytekin'in ortak yönetmenliğinde gerçekleşir. "İstanbul'un taşı toprağı altın" sözünden hareket edilen filmde kentin çağlar boyu ve her kültürde, uygarlıkta zenginlik ve iktidar mekânı olduğu ve kitleleri kendine çektiği anlatılır.

² Mitchell kamera günümüzde Safranbolu Suha Arın Kültür ve Sanat merkezinde sergilenmektedir.

Film çok farklı kültürden ve dilden katılımcı için gösterilmek üzere yapıldığı için başlangıçta hangi dilde olacağı ya da alt yazı kullanımı konusunda tartışmaların ardından sözsüz, görüntü ve müzik kullanılarak yapılması kararlaştırılır. Sözsüz anlatı türünde Altın Kent İstanbul filmi Arın'ın ilk ve tek filmidir. Arın bu filmde ilk kez dijital efektlerden yararlanır. Bilgisayar efektleri ile Bizans ve Osmanlı dönemi sikkeler iki boyutlu görünümü üç boyutlu olarak modellenir. Ayrıca Osmanlı padişahlarına ait resimler taratılarak göz göze, burun buruna denk gelecek şekilde geçiş efekti olan metamorfoz yöntemi uygulanır.

Sözsüz bir anlatım tercih edildiği için filmin omurgası oluşturulurken İstanbul'u tarihi boyunca tüm kültür ve medeniyetleri kapsayacak tek bir simgenin ne olacağı üzerine araştırmalar yapılır. Çalışmalar sonunda, kurulduğu günden itibaren her zaman bir cazibe merkezi ve Pazar olan İstanbul'u anlatacak bu simgenin "altın" olması kararlaştırılır. Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde İstanbul altının başkenti olmuştur. Tarih boyunca İstanbul üreten değil daha çok üretilenlerin satıldığı bir pazar olmuştur. Dolayısıyla İstanbul, iktidarın temsili bir şehridir. Bunu yaparken de kendi parasını, kendi altınını basan bir şehir olmuştur. Bizans döneminde imparatorların altın sikke basma geleneği, Osmanlı'da İstanbul'un fethinden sonra Fatih'le başlamıştır. Her ne kadar Bizans ve Osmanlı dönemindeki başkent olma özelliğini Cumhuriyet döneminde kaybetse de darphanenin yeri İstanbul'dur. Bu bağlamda filmde Bizans imparatorların bastırdığı sikkelerin ardından Osmanlı dönemini anlatan bölüm Fatih'in bastırdığı ilk altın sikke ile başlar. Benzer şekilde filmde Cumhuriyet dönemi, darphanede basılan altın görüntüleri ile başlamaktadır. Filmde altın basımı, zenginliğin göstergesi olduğu kadar aynı zamanda iktidarın temsili olduğu vurgusu yapılır.

Filmde iktidarın simgesi olan sikke kadar, altının farklı dinler ve kültürler açısından önemi de özellikle düğün ritüelleri üzerinden anlatılır.

Tüm filmlerinde olduğu gözlenen "geleceğe yönelik kaygılar" Arın'ın bu filmde İstanbul'un çarpık yapılaşma ve yoğun trafik görüntüleri ile izleyiciye aktarılır. Bu olumsuzluklara rağmen film altın gibi parlayan denizde Kız Kulesi'ne doğru kürek çeken bir kayıkçının görüntüsü ile iyimser bir şekilde biter.

3.2.6.2 Altın Kent İstanbul Filminin Bölümleri

Bizans ve Osmanlı Dönemi: Bizans İmparatoru I. Justinianus tarafından, 532-537 yılları arasında inşa ettirilen Ayasofya ile Pantepoptes Manastır Kilisesi'ndeki (eski İmaret Camii) altın kullanılan fresk ve camii olarak kullanıldığı yıllardan kalma süslemeler batı müziği formunda ekrana yansır. Bu bölüm dijital ortamda hazırlanan Bizans dönemi imparator görselleri ve sikkeleri ile sonlanır.

Bizans dönemi imparatorları ve sikke görsellerinin ardından Bizans'ı sonlandıran Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet'in görseli ekrana gelir. Bu değişim ses kuşağındaki Nadir Göktürk tarafından bestelenen batı müziği formunun Türk ezgilerine dönüşmesiyle vurgulanır. Osmanlı döneminde ilk kez altın sikke bastırılan dönemden itibaren bazı Osmanlı sikke ve padişah görüntüleri kronolojik olarak gösterilir. Ardından izleyici, altının kullanıldığı eşya ve süslemelerin öne çıktığı Topkapı Sarayı'nda gezintiye çıkar.

Boğazdan çekilen genel bir görüntünün ardından Dolmabahçe Sarayı'nın içinden görseller yansıtılır. Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi kamera sarayın içinde ve dışında altın kullanılan mimari detaylara ve günlük yaşamda yer alan eşyalara yönelir. Bu sekansların anlamı imparatorluğun zenginliğidir. Gerek Bizans gerek Osmanlı yöneticileri sikke bastırdıkları ölçüde iktidarlarını kamuya ilan etmiş olurlar. Bu cumhuriyet için de böyledir.

Hammadde Altın'ın İşlenmesi ve Günlük Hayattaki Kullanımı: Filmin bu bölümünde saray görüntüleri günümüz darphanesine yapılan bir kesme ile sonlandırılır. Darphanede ham altının işlenmesi ve Kapalıçarşı'da yer alan kuyumcular, altını atölyelerinde işleyen ustalar ve tüm bu ürünleri satın alan müşteriler arasındaki ilişki paralel kurgu ile vurgulanır. Ardından filmin gösterileceği Uluslararası II. Habitat buluşması için özel olarak yapılan paranın yapım süreci izleyiciye aktarılır. Daha sonra İstanbul eğlence kültürünü yansıtan bir müzik eşliğinde altının modern AVM ve geleneksel çarşı pazar mekânlarında kullanıldığı görseller izleyiciye aktarılır.

Farklı Din ve Kültürlere Ait Evlenme Ritüelleri: İslam, Hristiyan ve Musevi dinlerine ait semboller ile imal edilmiş altın takıların görüldüğü görselin ardından bu üç büyük dinin mensuplarına ait düğünler ve düğünlerde altının yerini vurgulayan detaylar

öne çıkartılır. Dini inanışlar arasındaki farklılık kadar aynı dine inanan Türk insanı arasındaki kültürel farklılık da düğünler aracılığıyla yansıtılır. Bir düğünde batı müziği ve dansları öne çıkarken bir diğerinde davul zurnalı geleneksel dans öne çıkar. Bir başka düğünde ise türbanlı bir gelin ve eşi Eyüp Sultan Türbesi'ne giderek dua ederler. Eyüp Sultan'da dua eden çiftlerin ardından sünnet kıyafetli çocuklar, yeni doğmuş bir çocuk kulağına ezan okunması ve İstanbul'un farklı camilerinde okunan ezan sesleri ve farklı cami görüntüleriyle ekrana yansır. Tüm bu görüntülerde güç ve zenginlik simgesi olarak altın öne çıkartılarak farklı dinler/inançlar için üstünlüğüne ve İstanbul'un kültürel zenginliğine vurgu yapılır.

Hammadde Olarak Altını Kullanan Sanatçılar: Bu bölümde altını hammadde olarak kullanan zanaatkâr ve sanatçıların çalışmalarından kısa bir kesit sunulur. Bir varak ustası ve tezhip sanatçısının yaprak altını kullanma yöntemlerine yer verilir. Filmin bu bölümü daha sonraki yıllarda bir yangında zarar gören Gaziosmanpaşa İlköğretim Okulu'ndaki bir sınıfın tavanında yer alan varak süslemelerinin olduğu görüntüler ile sona erer.

İstanbul'u Tehdit Eden Şehirleşme ve Trafik: Filmin bu bölümünde ise tıpkı darphanede basılan altınlar gibi giderek artan İstanbul nüfusuna dikkat çekilir. Atın Kent İstanbul'u bekleyen çarpık yapılaşma ve trafik sorunu darphanenin seri olarak çalıştığı mekanik ses aracılığıyla vurgulanır.

Her şeye Rağmen Umut ve Günlük Yaşamda Altının Kullanımı: İstanbul şehir hatları vapurunda müzisyenlerce icra edilen Yesâri Âsım Arsoy eseri olan bir şarkının fon olarak kullanıldığı bu bölüm de tüm olumsuzluklarına rağmen umut vardır. Darphane, kuyumcu ustaları, sarraf dükkanları, farklı yaş ve kültürde altını kullanan insan detayları filmin son bölümünü oluşturur.

3.2.6.3 Altın Kent İstanbul Filminin Fotoğrafik Kapsamı

Arın'ın belgesel filmlerinin açılış ve kapanış sekansında sıklıkla uyguladığı anlatım tekniği bu filmde de gözlenir. Filmin açılışında Uluslararası Habitat Buluşması için yapılan paranın Sultan Ahmet Camii ve Dikilitaş olan yüzü, kapanış planında ise Kız kulesi olan para kullanılır. Açılıştaki para üzerindeki çizimden Sultan Ahmet Camii ve

Dikilitaş'ın gerçek görüntüsüne zincirleme geçiş yapılırken kapanışta Kız Kulesi görüntüsünden para yüzündeki çizime (Şekil 4-35) geçiş yapılır.



Şekil 3-32 Altın Kent İstanbul Filmi açılış ve kapanış planları.

Filmin dış çekimlerinde doğal gün ışığı kullanılırken iç mekân çekimlerinde yapay ışık kullandığı görülür. Işık kullanımında kontrast, gölgelendirme gibi dramatik unsurlara rastlanılmaz. Arın'ın diğer filmlerinde olduğu gibi ışık kullanımındaki esas amaç görüntülenen objenin görünmesidir. Bununla birlikte filmde altın ögesinin parlaltısı ve rengini vurgulanmak için ışığın dramatik etkisi bazı planlarda kullanılmıştır. Örneğin Habitat buluşması için hazırlanan para ışık kullanılarak rengi ve yansıması, gün batımına benzetilir. Bu benzeşme benzeyen (para) ve benzetilen (günbatımı) arasında zincirleme geçişinin yapıldığı planlarla vurgulanır.



Şekil 3-33 Gün batımı tonlarında para ve gün batımı

Altın Kent İstanbul Filminin anlatısı içinde insan altını işleyen ve kullanan bir varlık olarak yer alır. Düğünde, eğlencede, sokakta, vapurda, insan altını kullandığı biçimiyle öne çıkar. Bu bazen gelinin takısı, bir müzisyenin parmağındaki yüzük ya da gülümseyen birinin altın dişleri (Şekil 4-37) olarak anlatı içinde karşımıza çıkar.

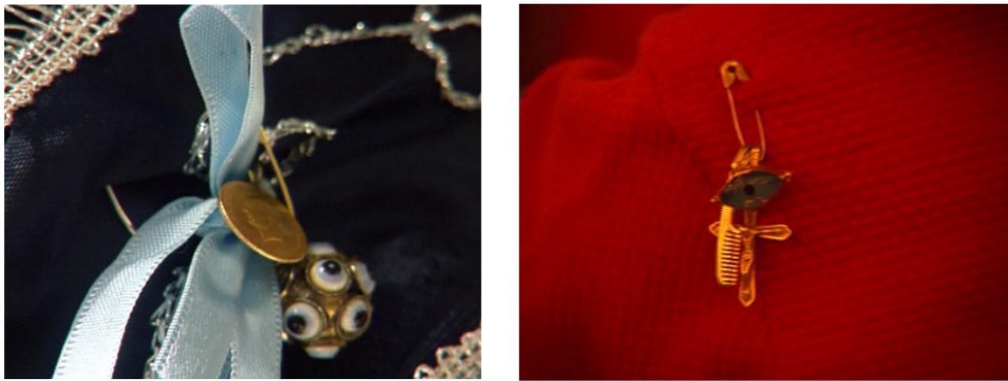


Şekil 3-34 Altın ve insan

3.2.6.4 Altın Kent İstanbul Filminin Çerçevesi

Altın Kent İstanbul filminde altın ögesinin Bizans, Osmanlı ve günümüz Türkiye’inde kamusal alanda bazı kullanım biçimlerini görürüz. Her ne kadar cansız bir unsur olsa da gerek mekânda gerekse takı ve eşya olarak kullanımında altın insan ile birlikte vardır. Bu sebeple filmin çerçeveleri de devingendir. Bu devingenlik kamera hareketlerinden daha ziyade çerçeve içinde görüntülenen insan hareketleri olarak belgesel anlatısına yansır.

Film içinde kamera hareketi daha çok mekân içinde yer alan altın unsurunu vurgulamak ya da altının takı olarak kullanan farklı insan detaylarını öne çıkarmak için zoom objektif kullanılarak yapılan detay çekimlerdir. Örneğin sünnet kıyafetleri içindeki dua eden çocukların omuzlarındaki altın detayı zoom out hareketi ile vurgulanır. Ya da lunaparkta oynayan bir çocuğun omzundaki altın haç yakın plan gösterilir.



Şekil 3-35 Detay çekimler

Altın Kent İstanbul filminde herhangi bir açıklayıcı ses ya da yazı ekrana girmez. Bu yüzden filmin çerçeveleri ile 150'den fazla ülke insanının anlayabileceği görsel bir anlatım dili oluşturulur. Bunlardan bazılarına örnek vermek gerekirse:

Güç, ticaret ve zenginlik sembolü olan altın külçeleri ile gökdelenler benzer bir kompozisyon oluşturularak birbirine bağlanır.



Şekil 3-36 Metaforik Çerçeveler-1

Darphanede para basan makinenin mekanik sesleri ile İstanbul'un artan nüfus ve trafik sorununa eğretileme yapılır. Darphanede henüz üzerinde hiçbir baskı yapılmamış paralar adeta birbirinin aynı kimliksiz bir kalabalık gibidir.



Şekil 3-37 Metaforik Çerçeveler-2

Filmde metaforik olarak benzetilen çerçeveler yanında birbirine benzeyen objelerin de kurgu ile birbirine bağlandığı görülür. Örneğin darphanede dökülen altınlar ile bir alışveriş merkezini süsleyen ışıkların altın gibi parıltısı (Şekil 4-41) birbirine benzer.



Şekil 3-38 Parlayan altın ve altın gibi parlayan ışıklar

Filmin açılış ve kapanış planlarındaki kullanımı bahsedilen geçiş tekniği film içinde de kullanılır. Örneğin Osmanlı döneminde tahta çıkma törenini anlatan bir minyatürde görünen taht ile tahtın günümüzdeki müzedeki gerçek görüntüsü arasında zincirleme geçiş yapılır. Böylece geçmişte kullanıldığı haliyle betimlenen minyatür ustaca kullanılarak müzede görünen taht görüntüsüne canlılık katar.



Şekil 3-39 Minyatür ve müzedeki taht

3.2.6.5 Altın Kent İstanbul Filminin Çekim Süresi

Film Süresi	21
Ölçülen Süre	19:34
Ortalama Plan Süresi	2,5
Sabit Çerçeve	329
Sağa Pan	15
Sola Pan	16
Zoom Out	16
Zoom İn	10
Yukarı Tilt	16
Aşağı Tilt	4
Havadan Çekim	1
Grafik (Animasyon)	40
Tekne-Gemi Kaydırma	11
Toplam Plan	468

Tablo 3-6 Altın Kent İstanbul: Kamera hareketliliği ve ortalama plan süresi

Yukarıda tabloda kamera hareketliliği ayrıntılı olarak verilen filmin ortalama çekim süresi yaklaşık 2,5 saniyedir. Kronolojik olarak incelemesi yapılan filmlerin sonuncu olan Altın Kent İstanbul filmi aynı zamanda ortalama çekim süresi en kısa olan filmidir. Mekanik ve optik kamera hareketlerinin kullanıldığı filmin genelinde kısa kesmeler kullanılır ve filmin planlarının yaklaşık 3'te 2'sini sabit planlar oluşturur. Film her ne kadar sabit planlardan oluşuyor olsa da çerçeve içindeki objelerin ve insanların hareketliliği ve kısa süreli planlar filme dinamizm katar.

3.3 Bulgular ve Yorumlar

Filmin Adı	Yapım Yılı	Ölçülen Süre	Toplam Plan Sayısı	Sabit Plan Sayısı	Hareketli Plan Sayısı	Ortalama Plan Süresi
Urartu'nun İki Mevsimi	1977	37:22	277	99	178	8,09
Tahtacı Fatma	1979	27:24	213	160	53	7,7
Kula'da Üç Gün	1983	36:38	320	177	143	6,86
Sisler Kovulunca	1985	39:30	559	407	152	4,2
Mimar Sinan'ın Anıları	1989	32:44	150	66	84	13
Altın Kent İstanbul	1996	19:34	468	329	139	2,5

Tablo 3-7 Çalışma kapsamında incelenen filmlerin kamera hareketliliğine genel bakış.

Tablodaki verilerden yola çıkarak sadece incelemesi yapılan filmler bağlamında yapılacak bir değerlendirmede Arın'ın yönettiği filmlerin ortalama plan süresinin azaldığı görülebilir. Burada tekrar vurgulanması gereken nokta Arın'ın Mimar Sinan ve eserlerine olan saygısından dolayı “Mimar Sinan'ın Anıları” filminde bilinçli olarak uzun planlar kullanmış olmasıdır.

Arın'ın sinematografisinde kamera hareketliliği filmin teması ve teknik ekipman olarak iki ana faktöre göre değiştiği söylenebilir. Örneğin “Urartu'nun İki Mevsimi” filminde anlatı, cansız mekân ve objelerin görüntüleri aracılığıyla aktarılır. Filmin içeriğinden kaynaklı bu devinim sorununu Arın, kameranın optik ve mekanik hareketleri ile çözer. Bu yüzden filmin genelinde hareketli planları yoğun olarak kullanır. “Urartu'nun İki Mevsimi” filmine kıyasla “Tahtacı Fatma” filminde ise sabit planların hâkim olduğu görülür. Filmin omurgası canlı ve hareketli “insan” üzerine kuruludur. Fatma ve diğer orman işçilerinin doğal yaşamını görüntülemek filmdeki devinimi sağlamak için yeterlidir. Bu yüzden sabit ve cansız nesnelere konu alan filmlerinde olduğu gibi ayrıca bir kamera hareketine gerek duyulmadığı gözlenmiştir.

Suha Arın'ın sinematografisindeki hareketliliği etkileyen diğer bir unsur ise teknik imkânlardır. Arın Türk belgesel tarihinde şaryo, vinç kamera gibi yöntemleri ilk kez kullanan öncü bir yönetmendir. Arın, elindeki imkânları sonuna kadar kullanan hatta zorlayan bu noktada hiçbir maliyetten kaçınmayan bir yönetmendir. Bununla birlikte bu tür ekipmanın kullanılabilmesi projenin bütçesine ya da çekim yapılacak mekânın konumu gibi unsurlara göre değişir. Ayrıca Arın'ın belgesel filmlerinde minimalist bir ekiple çalıştığı ve döneminde kullanılan kamera ve ekipmanın ağırlığı dikkatten kaçmamalıdır. Örneğin şaryo, vinç kamera gibi ekipmanın taşınması ve kurulumu ciddi bir iş gücünü gerektirir. Bu bağlamda kalabalık bir ekiple çekilen Kula'da Üç Gün ve Mimar Sinan'ın Anıları filminin iç mekân çekimlerinde vinç ve travelling hareketleri yoğun olarak kullanılmıştır. Bu tür yöntemlerin Arın'ın, zorlu arazi şartlarında çekilen filmlerinde daha az kullanıldığı görülür.

3.3.1 Suha Arın Belgesellerinde Gerçeklik

Suha Arın, belgesel film anlatısını oluştururken gerçekliğe müdahale edilmemesinden yanadır ancak kamera olan yerde gerçeklik bozulur bu kaçınılmazdır. Kameranın nerede duracağına ya da yukarıdan mı aşağıdan mı çekileceğine yönelik yönetmenin kişisel kararları bir bakış açısı ve yorum katar. Bu noktada Yüksel, belgesel film yönetmenin algısının ön plana çıktığının altını çizer. Yüksel belgesel filmde gerçekliğin, sanatçı tarafından önce duyuşsal ve estetik olarak algılanmasının ardından yaratıcı süreçten geçerek kendi başına bir varlık, estetik bir nesne durumuna geldiğini belirtir (Yüksel, 2003:118). Bu süreçte ortaya çıkan belgeselin gerçekliği ile yönetmenin filminde işlemeden önceki gerçeklikle aynı değildir. Burada önemli olan saf bir gerçeklik değil, belgesele konu olan olguya karşı dürüst yaklaşımdır. Adil Yalçın, Suha Arın filmlerinde hiçbir zaman olmayan bir şeyi oluyor gibi gösterilmediğini söyler. Yalçın, mizansenli çekimleri ise sadece günlük hayatın akışı içinde olan etkinliklerin yeniden oluşturulması yönünde olduğunu belirtir. Örneğin bir taş ustası her zaman nasıl çalışıyorsa ya da bir kadın evinin salonunda çay dağıtacaksa bu gerçekte nasıl oluyorsa hiçbir müdahale edilmeden çekildiğini söyler (Yalçın: 2017).

Arın'ın belgesel filmde mizansen oluşturulurken dürüst olma ön koşulu noktasında öğrencilerine Amerika'da yaşanan bir çevre sorunu ile ilgili çekilen belgesel filmi ve sonrasında yaşananları aktarır. Arın'ın Amerika'da olduğu yıllarda Michigan

gölünde çevre kirliliğinden kaynaklı doğal hayatın olumsuz etkilendiği, zehirlenme ve balık ölümleri yaşandığını gösteren bir belgesel film yayınlanmıştır. Filmde gösterilen kıyıya vurmuş ölü balık görüntüleri kamuoyunda büyük yankı uyandırır. Konu, Amerika kongresine taşınır ve sorumlu fabrikalara yasal yaptırımlar uygulanması yönünde tartışmalar yaşanır. Bu tartışmalar üzerine bir biyolog basın toplantısı düzenleyerek filmde görülen balık türünün bu gölde yaşamadığını bilimsel olarak kanıtlar. Yönetmenin farklı bölgede çekilmiş ölü balık görüntülerini filmi dramatize etmek için montajladığı ortaya çıkınca filmi değersizleştirir (Çölgeçen, 2006:238). Arın'ın öğrencilerine aktardığı örnek olayda, haklı olunan bir konuda, dürüstlük ilkesi dışına çıkılarak oluşturulan mizansen, filmi ve yönetmenini itibarsızlaştırmıştır.

Bu bağlamda Arın'ın belgesel filmde gerçeklik ve mizansen anlayışını anlama noktasında Kula'da Üç Gün filmi iyi bir örnektir. Bir düğün üzerinden yok olmak üzere olan Kula evlerinin anlatıldığı film Arın'ın oyuncu kullanarak mizansen oluşturduğu bir çalışmadır. Arın, belgesel filminde öncelikle Kula'da yapılan gerçek bir düğünü çekmek ister ancak hiçbir aile bu tip bir çekime izin vermez. Ardından mizansen bir düğün tasarlar bu filmde de gelin rolünü hiçbir Kula'lı kadın kabul etmez. Bunun üzerine Arın'ın öğrencilerinden İclal Akçay gelin, Kula sakinlerinden Mehmet Cingicik ise damat rolünde görev alır. Tüm bu mizansene rağmen filmdeki düğün ritüelleri, çeyizleri gerçek bir düğünde olduğu gibi çekilir. Filmin çekimleri Kula halkı tarafından o kadar gerçekçi bulunur ki damat rolünü üstlenen evli gencin başka biriyle evlendiği düşünülür. Aytekin, Kula'da Üç Gün filminde bir düğün geleneği anlatılıyor görünürken aslında Kula'nın geçmişi, bugünü ve geleceğinin aynı zaman diliminde anlatması açısından Arın'ın gerçeklik algısındaki katmanlaşmaya iyi bir örnek olarak gösterir (2019:195).

Suha Arın'ın gerçeklik anlayışını anlamak için onun belgesel sinemadan ne anladığını sorgulamak faydalı olacaktır. Arın belgesel sinemayı tanımlarken en kısa şekliyle “bilim ve sanatın buluşma noktası” şeklinde özetler. Bilim kısmı ele aldığı konunun gerçekliğini karşılar sanat kısmı ise bu gerçekliğin yorumlanma kısmına karşılık gelir. Bu anlamda Suha Arın sineması pür bir gerçekçilik pür bir gerçekçilik sineması değildir. Arın gerçekçiliği alıp kendi sanatsal anlayışı ile yorumlar ve dönüştürür. Hakan Aytekin, klasik İngiliz belgesel okulunun tanımlamasında olduğu gibi gerçeğin yeniden yorumlanması kavramını Arın'ın da sevdiğini ve ısrarla

filmlerinde bunu uyguladığına yönelik sözlerini aktarır. Bu anlamda ele aldığı konular gerçeğin parçasıdır ama ele alış biçimi bugünkü sinema anlayışına bakıldığında çok da gerçekçi olduğu söylenemez. Eğer sinema bir sanatsa ve belgesel sinema da bir sanattır ve orada bir sanatçı var demektir (Aytekin: 2018). Sanatçının varlığı demek olgunun artık kendi gerçekliğinden çıkıp sanatçının gerçekliğine dönüşmesi demektir. Zaur Mükerrerem, belgesellerin gerçek hayatın kendisi değil, gerçek hakkında yapılmış filmler olduğunu söyler. Bu yüzden belgesel yönetmenin ham gerçekliği betimlemesi ve yönetmenin düşünceleriyle harmanlaması gerektiğine inanır (Mükerrerem, 2016:112).

Gerçeklik bağlamında Arın'ın belgesel film anlatısının yıllar geçtikçe evrildiğini, Aytekin şu şekilde açıklar: “Gerçeklik yaklaşımı Suha Arın'ın ilk yıllarında yaptığı haber filmlerinde ya da Anadolu uygarlıkları ile ilgili çalışmalarında görülebilir ama yıllar geçtikçe Arın'ın belgesellerinde sinema anlatısının nasıl geliştiğine bakmak önemlidir. Suha Arın filmlerinde anlatmak istediğini ansiklopedi sayfasındaki bir madde gibi anlatmak yerine onu yaşar hale getirecek, görünür kılacak bir omurga üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Örneğin Safranbolu'da Zaman filmine bakıldığında olgu olarak Safranbolu ve geleneksel mimarinin örnekleri görülür ama o film Safranbolu'yu anlatmaz, zamanı anlatır. Zamanın nasıl dönüştürücü olduğunu zaman içinde nelerin kaybolduğunu nelerin zaman içinde kaybolma potansiyeli taşıdığını anlatır. Bunu yaparken de zamanın görselleştirilebilen unsurlarını kendi gerçeklik unsurları ile yan yana getirir. Film bu yüzden saatle başlar. Film içinde vurgu sadece sözselsel olarak değil görsel anlamda da zamanı öne çıkaran motifleri ele alır. Zamana gönderme yapabileceği unsurları öne çıkarır.” (Aytekin: 2018). Buna başka bir örnek ise “Urartu'nun İki Mevsimi filmidir.” Arın, “Urartu'nun İki Mevsimi” filminde yaz ve kış mevsimini çekmiştir. Hem bugünkü Urartu coğrafyası hem de geçmişteki Urartu coğrafyası filmde görülür. Filmdeki yaz ve kış mevsimi Urartu'nun parlak ve zayıf olduğu zamanı simgeler. Dolayısıyla pek çok ikilik o iki mevsim teması üzerinden gider. Film düz olarak izlenirse, Urartu'nun kurulu olduğu Doğu Anadolu'da iki mevsimi ve Urartulara ait bir dizi ansiklopedik bilgi edinilebilir (Oktan:106).

Bu bağlamda Sijll, doğal öğelerin sahnenin yoğunluğu artırabileceğini ve fiziksel bir yan etki ile güçlendirebileceğini vurgular. Fiziksel dünya kendisinden faydalanılabilecek yegâne bir araçtır ve ikliminde seçeneklerden sadece biridir.

(2013:244) Urartu'nun İki Mevsimi filmine "sinema" olarak bakıldığında iki mevsimin bütün sinematografik unsurları ile birlikte bir öyküye dönüştüğünü görülebilir. Gerçekliğin yeniden yorumlanışını mevsimlerdeki ya da geçmiş ve gelecek arasındaki ikilik üzerinden eski yeni karşıtlığının içinde anlatıldığı görülebilir. Suha Arın sinemasını diğer belgesel filmlerden ayıran ve daha sonra onun ekolüne dahil olabilecek yönetmenlerin de uyguladığı yöntem burada yatmaktadır" (Aytekin: 2018).

Gerçeklik kavramının belgesel sinema açısından sorunlu bir kavram olduğunun altını çizen Özgen gerçeğe sadık kalma ya da gerçeği gösterme gibi ifadelerin romantik bir yaklaşım olduğunu belirtir. "gerçek denilen olgu o kadar büyük ve çok yönlüdür ki bu yüzden gerçeklik sinema ya da başka bir şeyle tekrar edilemez. Bu noktada bilim ya da sanat gerçeğin bir ara yüzünü, sadece belli bir yönünü gösterebilir. Örneğin Suha Arın ile ilgili bir belgesel film yapıldığı düşünülecek olursa, Arın'ı var eden gerçekliği tüm boyutlarıyla aktarabilmek mümkün değildir. Belgesel sinemada gerçeklik bilgisinin bir kısmı üzerinden hareket edilir." Özgen burada geçen "gerçeklik bilgisinin bir kısmı" olarak ifade ettiği kavramı "ara yüz" olarak adlandırır. Belgesel filmde gerçekliğe doğru bir yansıma yapılabilir. Bir ayna tutar ve izleyiciye buna bir de buradan bakabilirsiniz denilebilir. Bu gerçekliğin tekrarı ya da gerçek olma hali değildir ya da gerçeği anlatmak gibi bir iddiayı içermez. Özgen yönetmenin kişisel yaklaşımının kaçınılmaz olduğunu ise şu şekilde ifade eder: "Belgesel yönetmeni gerçekliğe doğru bir yansıma yaparken kaçınılmaz olarak yorum yapar. Bu yorum zihinsel bir yorum olmak zorunda değil. Kullanılan araç gereçten kaynaklı bir yorum da olabilir. Örneğin kameranın yerleştirildiği yer, kullanılan objektifin açısı gibi sinematografyi oluşturan sınırlılıklar bir yorum oluşturur. Belgeselde bu unsurlar nesnel dünyayı değiştirmek için kullanılmaz, sinema yapmak için kullanılır" (Özgen: 2018).

Belgesel sinemada gerçeklik konusunu sorgulayan Güngör ise gerçekliğin farklı boyutlarına dikkat çeker. Bir olayın tanıktan ve anlamlandırmadan bağımsız şekilde sürekli olan ve devinen kendi gerçekliği yanında yönetmenin gerçekliği vardır. Yönetmenin kültürel birikimi, deneyimleri, önyargıları, ruhsal durumu, cinsiyet ya da yaş gibi bireysel unsurların yanında içinde bulunan yer ve zamana göre gerçeklik değişkendir. Ayrıca çekim, kurgu gibi sinemasal araçların dönüştürdüğü filmsel

gerçeklik yanında izleyicinin filmi izlerken seçip elediği ve kendi deneyimleriyle anlam katarak zihninde oluşturduğu gerçeklik farklıdır (Güngör, 2003:94-95).

Bu noktada Özgen, nesnellik ile tarafsızlık kavramlarının da karıştırıldığını ifade eder. Belgesel filmde önemli olan filme konu olan olgunun kendi nesnelliğini bozmamaktır ancak belgesel film yönetmeninin algı dünyası içinde kişisel bir yorumu kaçınılmazdır. Yönetmen elde ettiği bilgilerin işlenmesinde ne kadar nesnel davranırsa davranışın mutlaka bir tarafı olacaktır. Belgesel sinema tarihine bakıldığında ilk taraflı belgesellerin küresel ekonomik bunalımların başladığı 1930’lu yıllarda görülür. Belgesel sinemanın sosyal ve politik görüşlerin aktarılması için bir araç olarak kullanımına yönelik ilk örnekler John Grierson’un öncülüğünde İngiliz Belgesel Okulu’nun çalışmalarında görülür (Tağ, 2003:70). Özgen, belgesel yönetmeninin taraf olma kavramını şu şekilde özetler: *“Taraf olma konusunun yanlış anlaşılan bir konu, burada bahsi geçen taraflılık kötü bir taraflılık değildir. Belgesel dünyası değerler dünyasına yakışır bir taraflılık. Belgesel sinema, evrensel değerler sistemi içinde adına vicdan – namus ne denirse densin, o sınırlar içinde kalarak bir cevap vermek ya da yöneltmektir. Taraflılık budur. Yoksa diğer türlü olumlu ya da olumsuz propaganda filmidir. Belgesel film yönetmeni ele aldığı konuya nesnel davranarak izleyicinin aklını vicdanını bir şekilde bu meseleye yeniden bakmasını sağlamalıdır. Bunu yaparken de izleyicinin, kültürel bir form olarak bastırılmış köreltilmiş ortaya çıkartılması engellenen duygulara ve vicdanına temas edebilmelidir. Suha Arın belgesellerinden benim anladığım budur. Örnek vermek gerekirse “Bir Yuva Dağılıyor” filminde biz yurtları boşaltılmak istenen çocukların yanında olduk. Sessiz Emekçiler filminde orman ve tarım işçilerinin tarafında olduk” (Özgen: 2018).*

3.3.2 Suha Arın Filmlerinde Sinematografi

Çalışmanın sinematografi başlığı altında sinematografi kelimesinin kinema (hareket) ve graphos (yazı) kelimelerinin birleşiminden oluştuğu ve hareketle yazmak anlamına geldiğine değinilmiştir. Sinema icadının ilk yıllarının ardından emekleme dönemini atlatıp hikâyeye anlatmaya başladığı günden itibaren hareketin kayıt edildiği teknik bir işlemin ötesine geçmiştir. Tıpkı bir yazarının kelimeleri kullanarak oluşturduğu cümlelerde olduğu gibi sinema da sinematografik imkanların kullanıldığı

bir anlatım biçimidir. Suha Arın'ın sinematografisine değinmeden önce o yıllarda çekimlerin hangi teknik şartlarda yapıldığına anlamaya çalışmak faydalı olacaktır.

Öncelikle altının çizilmesi gereken unsur Suha Arın, belgesellerini film formatında çekmiştir. Günümüz teknolojisine kıyasla film formatının ışığa duyarlılığı daha düşüktür. Yani ışığın az olduğu koşullarında film formatında çekim yapmak için yapay ışık kaynakları kullanmak gerekir. Ayrıca günümüze kıyasla Suha Arın ve ekibinin kullandığı kamera ve diğer ekipmanlar ağır ve taşınması zordur. Örneğin Arın'ın sesli çekim yapabilmek için 1988 yılında satın aldığı Mitchell film kamerasının ağırlığı 35kg aksesuarları ile birlikte 65-70 kg olduğu için sadece röportaj gibi sesli çekim gerektiren planlarda kullanılır.

Suha Arın'ın filmlerinin önemli bir bölümü ham filmin bulunamadığı, bulunduğu zamanlarda ise karaborsada yüksek fiyatlarda olduğu koşullarda çekmiştir. Bu bağlamda altının çizilmesi gereken bir konu, Arın projelerinde öğrencilerinin yetişmesi için ham film maliyetlerinden kaçınmadığıdır. Arın'ın birçok filmde görüntü yönetmeni ve kameramanlık görevini üstlenmiş olan Turhan Yavuz *“Kula'da Üç Gün”* adlı belgesel filmin çekimlerinde yaşananları şu şekilde anlatır: *“Film çekimine katılan 40 kadar öğrenciyi 10 gruba ayırmıştı. Her öğrenci grubuna bir kutu 35 mm film verdi. Bugün bir kutu ham film 370 bunun da pozitif basılması 370 banyosu vb. yaklaşık 1000 dolarlık bir masraf, 10 grup için 10 bin dolar. Günümüzde böyle bir masrafı hiçbir eğitimcinin karşılayacağını düşünmüyorum. O projede bize bu inisiyatifi ve desteği verdi. Her öğrenci belirli bir planı çekti ve filmin finali bu şekilde tamamlandı”* (T. Yavuz ile kişisel iletişim 1 Ağustos 2017).

Film formatı ile çekimin tüm maliyetlerine rağmen Suha Arın'ın “olmazsa olmazları” teknikleri vardır. Bunların başında her çekim öncesi gri kart çekiminin yapılmasını ister. Gri kart çekimi günümüzde elektronik kameraların beyaz ayarı (white balance) olarak bilinen tekniğin film formatındaki karşılığıdır Farklı ışık koşullarında yapılan çekimlerde film üzerine düşen ışığın laboratuvar ortamında doğru renkte basılabilmesi, her plan öncesi çekilen gri kart ile yapılacak analize bağlıdır (Brown, 2008:143). Bu analiz sonucu baskı sürecinde film önüne konulan filtreler aracılığıyla renk düzenlemesi yapılır. Aytekin, gri kart çekiminden kaynaklanan maddi külfeti şu şekilde anlatır: *“Gri kart yöntemi o yıllarda Yeşilçam'ın kullanmadığı bir teknik. Gri*

kart için bir saniyelik daha iyimser bir tahminle yarım saniyelik bir görüntü çekildiğini düşünürsek otuz planlık bir çekimde 15 saniye “boşuna” film çekilir. Ham filmin bulunmadığı ya da karaborsadan yüksek maliyetlerle bulunabildiği dönemler. Bir projede 50 kutuda yaklaşık 750 saniye yani 12 dakikalık bir süre gri kart çekiliyordu. Bir kutu film ile 4 dakika çekim yapabilirsiniz. (16mm filmde 1 kutu film ile 10 dakikalık çekim olabilir). Yani demek oluyor ki 50 kutuluk projenin 3 kutusu sadece gri kart çekimi için kullanılıyor. Bu kadar film boşa harcanıyor gibi görünse de renk düzenlemesi için son derece önemli bir gerekliliktir (Aytekin:2018).

Suha Arın’ın olmazsa olmaz çekim tekniklerinden bir diğeri ise her çekim öncesi defalarca prova yapılmasıdır. Günümüz teknolojisinde dijital disklere saatlerce tekrar çekim yapmak mümkündür ancak negatif üzerine yapılan çekimlerde film maliyetini hesaba katmak ve provalar sonrası esas çekimi yapmak zorunluluktur. Suha Arın 1/4 - 1/5 oranda çekim yapan bir yönetmendir. Yani tamamlandığında 10 kutusu kullanılacak çekim için yaklaşık 40-50 kutu ham film kullanır. Adil Yalçın o günün Türkiye’inde bu oranın çok yüksek olduğunu söyler (Yalçın:2017).

Suha Arın’ın her çekimde kullandığı ve film maliyetini artıran bir diğer teknik ise çekimlerde kameranın bir süre önce kayıt yapmaya başlatılmasıdır. Kamera çekime başladıktan yaklaşık 1 veya 1 buçuk saniye kadar boşa döndürülür. Daha sonra kamera hareketi ya da çekilen sahne içindeki mizansen başlatılır. Kamera hareketi ve mizansen tamamlandıktan sonra da çekimin başında olduğu gibi bir süre daha kamera kayıt etmeye devam eder. Bu uygulamanın sebeplerini Turhan Yavuz “*Ortada kullanılan bir görüntü bu görüntünün başında ve sonunda kesilip atılacak fazladan bir miktar görüntü olurdu. O tarihlerde kullandığımız kameralar sabit devirli değildi. Değişken devirli motorları olduğu için biz saniyede 24-25 devri yakalayabilmek için kamerayı bir süre çalıştırmamız gerekirdi. Takometreden takip ederek motoru el ile ayarladık. Saniyede 24 ya da 25 kare kayıt edecek şekilde çekim yapılırdı. Böylelikle sesli yapılan çekimlerde ses ile senkron sağlamaya çalışırdık. O yüzden sabit bir plan çekilse bile başında ve sonunda mutlaka fazla görüntü olurdu. Bu işlem kurgu aşamasında önemli çünkü negatif kesimi yapılırken planların başında ve sonunda fazladan bir parça olması gerekirdi*” (Yavuz:2017) sözleriyle açıklar. Planların başında takometrede kare sayısı oturana kadar bırakılan miktar teknik bir zorunluluktur. Burada altı çizilmesi gereken

unsur, filmde kullanılan planların baş ya da son kısımlarında mutlaka bir miktar daha görüntü olması zorunluluğudur. Kullanılmasına karar verilen planların başı ya da sonundaki fazlalık laboratuvar aşamasında renk testleri ve prova baskı için gereklidir. Bir başka unsur da planlar arasında (noktalama) erime, kararma, açılma gibi geçiş tercih edilirse mutlaka kullanılan kısımdan bir miktar daha fazla görüntüye ihtiyaç vardır (erime ayağı). Diğer bir unsur, hareket kurgusunda sıçramaları önleme veya hareket hızlarını tutturmak için nesne ya da kamera hareketlerinde kontrolü sağlamak isteğidir (Yalçın:2017).

3.3.2.1 Çekimin Fotoğrafik Kapsamı

Yukarıda bahsedilen tüm bu teknik zorluklara rağmen Suha Arın filmlerinde sinematografik anlama zenginlik katan, helikopter, balon, vinç, dolly gibi ekipmanların yanında grafik ve animasyon gibi teknolojik yenilikleri kullanan öncü bir yönetmendir. Çalışmanın bu kısmında Suha Arın'ın sinematografisini daha iyi anlayabilmek için çalışma arkadaşlarının görüşleri doğrultusunda objektif seçimi, ışık kullanımı, kurgu süreçlerinde kişisel tercihleri ve dikkat ettiği unsurlara değinilmektedir.

3.3.2.1.1 Suha Arın'ın Objektif Seçimi

Arın çok özel bir durum olmadığı sürece kamera ekibine hangi objektifi kullanacağı yönünde direktif veren bir yönetmen olmamıştır. Ayrıca Arın, ne istediğini çok iyi bilen ve uzun yıllar birlikte çalıştığı çekirdek bir kadro ile çalışmıştır. Arın'ın çekim konusunda kameramanına inisiyatif sunduğunu şu sözleriyle açıklar: “...Benim bir kameramanım var Turhan Yavuz... Bugüne kadar hemen hemen bütün filmlerimde ondan yararlanmışımdır... Sen hangi alanda ilerlemek istiyorsun dedim. O ben kameramanlık alanında ilerlemek istiyorum dedi. Okulda aldığı formasyonla sahada öğrendiği teknik bilgilerini üst üste getirince bence olağanüstü bir kameraman oldu. Açıları bulmada, yorumda, çerçeve yapmada ondan sonra yaklaşımda uzaklaşmakta kendi yorumunu katıyor. Yorum getirebiliyor. Yani onun bir katkısı oluyor. Oysa sıradan usta çırak ilişkisi içerisinde yetmiş bir kameramanla eğer olağanüstü bir yeteneği yoksa yönetmen ne derse onu yapıyor. Hiçbir katkısı olmaz kameramanın. Hiç... Hâlbuki benim kameramanım benimle tartışır. Şu açığı buldum şundan dolayı diyebilir” (Kuruoğlu, 1990).

Arın, Kariye adlı belgesel filminin çekimlerinde teknik bir zorunluluk olduğu kadar projenin kendine has üslubunu oluşturmak için çok geniş açılı lensi Türkiye’de ilk kez kullanır (Çölgeçen, 2006:205). Turhan Yavuz, objektif tercihi noktasında Arın’ın, bazen ne istediğini plan plan söylediğini bazen de işin gereği kendilerine çekim konusunda bağımsız bir ortam sunduğunu söyler. Ayrıca objektif konusunda dönemin tüm setlerine sahip olduklarını belirtir. *“Film setimiz içinde normalde olması gereken 6’lı ve 8’li olarak tabir edilen lens setimiz vardı. O günün şartlarında birçok kişide olmayan 25-250 zoom lensimiz vardı. Geniş açıdan başlayan 10mm, 18mm, 25mm, 32mm, 50mm, 75mm, sabit prime lenslerimiz vardı ve bunların yanında iki tane zoom objektifimiz vardı. Çekimdeki duruma göre bunları kullanıyorduk.”* Belgesel filmin anlatımı için gerekli tüm lenslerin ellerinde mevcut olduğunu söyleyen Yavuz, bazı özel durumlarda ise objektif kiralandığını vurgular. *“Örneğin Topkapı Sarayı’nda bulunan minyatürleri 35 mm film olarak çekiyoruz. Ama çok yakın çekmemiz gereken yaklaşık 1 santimetre çapında minyatürler var. O zaman 90mm veya 100 mm kill fit makro objektifler kiralamıştık. Dünya Durdukça belgeselinde caminin büyüklüğünü verebilmek için TGA’nın 35 mm film için 10mm bir objektifini satın aldık. Lensle yukarı baktığınızda caminin yapısını tek bir planda görebiliyordunuz. Suha Hoca bu konularda masraftan kaçınmaz gerekiyorsa kiralanır ya da satın alınır”* (Yavuz:2017). Yavuz, Arın’ın Amerika’da iyi bir eğitim aldığı için objektif kullanımı ve teknik konulara hâkim olduğunu belirtir. Ayrıca hiçbir filmde objektif ya da filtre kullanarak gerçeği çarpıtmaya-bozmaya yönelik bir çekim yapılmadığının altını çizer.

Arın’ın filmlerinde hangi objektifin kullanılacağı kamera hareketine ya da sahnede gösterilmek istenen öğeye göre değişkenlik gösterir. Filmlerinin konusu binalar, anıtlar, tarihi kalıntılar gibi mekân öncelikli ve hareketsiz sabit nesnelere olduğu için Arın filme hareket unsuru katmak ister. Bu bazen kameranın bir vinç ya da ray üzerindeki mekanik hareketi olabileceği gibi zoom lens kullanılarak optik bir hareket de olabilir. Ya da bazı durumlarda kamera sabit kalarak çerçeve içinde insan, taşıt gibi hareketli bir nesnenin geçişi beklenir. Bazı durumlarda ise mizansen ile çerçeve içinde bir hareketin oluşması sağlanır. Aytekin, sette Arın’ın istediği harekete göre objektif seçiminin belirlendiği durumları şu şekilde özetler: *“O nasıl bir hareket istiyorsa kamera objektifi ona göre seçilirdi. Eğer bir pencere pervazı ile pencere demiri arasında gidip gelecek bir kamera hareketi isteniyor ise bu ister istemez 50 ya da 75*

mm ile çekiliyordu. Ama odayı sedir ve tavan ile birlikte göstermek istiyorsa o zaman daha geniş bir açı ile 18 ya da 28 mm tercih ediliyordu” (Aytekin: 2018). Bu noktada Arın’ın objektif tercihini Çölgeçen şu şekilde aktarır: “...Yanlış hatırlamıyorsam Midas’ın mezarına giriş sahnesinde karanlık taş bir tünelden giriş yaptık. Bu sahnede Suha Hoca tünele giren bir insanın gözünden görünüyormuş gibi bir çekim yaparsak çok iyi olur dedi. Sette bir tane tahta şaryo vardı. Fakat kamera hareketi hem kısa hem öne doğru bir hareketle gerçekleştirilmesi gerekiyor. Tünel dar olduğu için hangi objektifi takarsak takalım zemini görüyoruz. Bu yüzden de şaryonun belli bir noktası çerçeveye giriyor. Dar açı düşünüldü dar açıda da bu sefer tünel etkisi ortadan kalktı sanki bir borunun içinden hareket ediyormuş gibi bir görüntü ortaya çıktı. Suha Hoca şaryo hareketinden vaz geçerek elde geniş açıyla bu hareketi yapalım dedi. Elde aktüel olarak yapılacak çekimde sarsıntıyı minimum düzeye indirmek için geniş açı gerekliydi. Halbuki ilk tasarımında bu sahneyi geniş açıyla çekme düşüncesi yoktu. Kamera hareketi ve katacağı duyguyu daha çok önemseydiği için başlangıçta tasarladığı objektiften vaz geçti. Ve o an elimizdeki en geniş açı neyse onu kullandık” (Çölgeçen:2017).

3.3.2.1.2 Suha Arın’ın Işık Kullanımı

Gerek ekip arkadaşlarının görüşleri gerekse filmleri incelendiğinde Arın’ın sinematografisinde izleyiciye sadece güzel görüntüler sunmak için tasarlanmış kompozisyonlar ya da gerçekliği deforme eden bir objektif kullanımı gözlenmez. Objektif tercihinin yanında Arın’ın sinematografisinde bir diğer unsur ise ışık kullanımınıdır. Arın’ın birçok projesi dış çekimlerin yoğun olduğu mekânları konu edinir. Bu yüzden genel olarak filmlerinde doğal ışık kullandığı gözlenir. Karanlık iç mekân çekimlerinde yapay ışık kullanımını her şeyden önce teknik bir zorunluluk olarak öne çıkar.

Bu konuda Yalçın, özellikle Anadolu’da çekilen mekânlarda yapay ışığın hiç kullanılmamasını ya da mümkün derecede az kullanılmasını şu şekilde açıklar: “Olabildiğince yapay ışık kullanmamaya çalışıyorduk böylelikle atmosferin ışığını bozmadan kullanmak istiyorduk. Ne zaman ki çok karanlık bir yere girdik o zaman yapay ışık kullanılıyordu. Ama Mimar Sinan, Topkapı ve Ayasofya belgesellerinde o tarihlerde bir belgesel için kullanılacak en yoğun ışığı kullandık. Mekânlar çok

büyüktü. Bir de göstermek için çekersin. İmgesel bir filmde oyuncu çekerken oyuncu aydınlatılır arka plan loş olsa da olur. Ama belgeselde her şeyi net göstermek için aydınlatmak gerekiyordu.” Yalçın ayrıca aydınlatmayı “mekânın ruhuna uygun” bir şekilde yapıldığını ve gerçekçi bir ışıklandırma dışında estetik kaygılar güdülmediğini vurgular. *“Örneğin pencereden daha yoğun ışık gelirken içerden daha güçlü bir ışık verirsen gerçekliği bozarsın. Bu yüzden ışıklandırma yaparken mekânın gerçekliğini bozmamaya dikkat ediyorduk”* (Yalçın:2017).

Yalçın’ın vurguladığı Arın’ın sinematografisinde “gösterme” çabasına yönelik bir anısını Çölgeçen: *“Hititlerin 12 tanrısı olarak bilinen bir kabartma anıtı vardır. 12 Tanrı kabartmasını çekerken 2-3 saat bekledik. Suha Hoca’ya neden bu kadar beklediğimizi sorduğumda bu eserin kayaya oyulmuş bir kabartma olduğunu ve güneşin bu kabartmayı daha belirgin göstereceği saate kadar beklediğimizi söylemişti.”* Sözleriyle özetler (Çölgeçen: 2017).

Arın ışığı önemseyen bir yönetmendir, Arın’ın yönettiği belgesellerde negatif film kullanılmaktadır ve o dönemlerde ham film bulmak zor olduğu için bulunabilen her ISO (ASA) değerindeki filmle çekim yapmak zorunda kalınır. Yalçın Yelence genellikle 100 asalık filmler kullanıldığını şu şekilde aktarır: *“Filmlerde 100 asalık ve genellikle 3200 kelvinlik filmler kullanıyorduk. Bu değerler genelde iç mekân çekimlerine uygun ancak biz daha çok arazide çalışıyorduk. Dış mekânlarda 3200 kelvin uyumlu filmlerle 5600 kelvin değerinde çekim yaparken objektif önüne filtre takmak zorunda kalıyorduk. Ayrıca iç mekânda tungsten (3200K) aydınlatma ile camlardan (5600k) gelen gün ışığı arasında bir kelvin kargaşası yaşanıyordu. Suha Hoca bu tip sorunları kesin bir biçimde ve titizlikle çözerdi.”* (Y. Yelence ile kişisel iletişim 27 Ekim 2017). İç mekânda kullanılan yapay ışık ve camlardan içeri gelen gün ışığı arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan bu sorun önemli maliyetler getirmesine rağmen Arın bu masraftan kaçınmaz. Örneğin çekim yapılacak mekânın tüm pencereleri 85 ND filtre (Brown, 2008:291) ile kapatılarak ışık kaynakları arasındaki pozlama değeri arasındaki farklılıklar dengelenir.

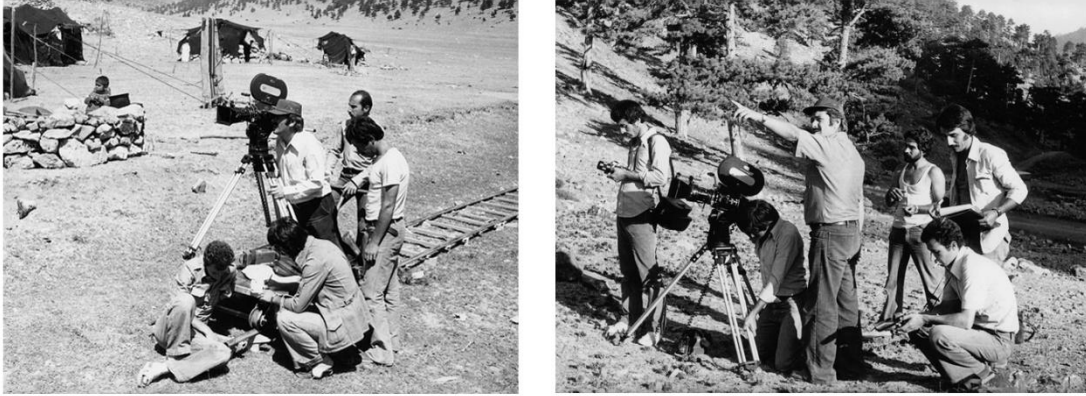
Arın’ın yapay ve doğal ışık kaynakları arasındaki farktan kaynaklanan aydınlatma sorunlarını çözümünde dönemin teknik şartlarının yeterli olmadığı durumlar da söz konusu olmuştur. Örneğin, Dolmabahçe ve Atatürk belgeselinde sarayın

muayede (tören) salonundaki tüm pencerelerinin filtrelenmesine ve o dönemde sektörde bulunan güçlü ışık kaynaklarının kiralanmasına rağmen yeterli ışıklandırma tam anlamıyla sağlanamaz. Işık kullanımı noktasında Aytekin, Arın'ın ışığı mutlaka terbiye ettiğini ancak gölgelerin ya da kontrastın olmadığı düz bir aydınlatma tercih ettiğini vurgular (Aytekin:2018).

3.3.2.2 Suha Arın Çekimlerinin Çerçevesi

Üç boyutlu dünyanın bir bölümünü belirli sınırlar içinde kopyalama insanoğlunun tarihi kadar eskidir. Tarih öncesi çağlardan günümüze ulaşan mağara resimlerinde dahi çizimleri yapan kişinin anlatımı için belirli bir çerçeve sınırlaması vardır. Resim sonrasında fotoğrafın icadı ile oluşan kompozisyon kurallarını sinemaya miras olarak kalmıştır. Sinema kendinden önceki bu sanat dallarından farklı olarak hareket etme kabiliyetine sahiptir. Bu hareketlilik çerçeve içindeki objelerin hareketi olduğu kadar kameranın gerek mekanik gerekse optik hareketi ile mümkündür. Hareket ise sinema filminin izlenmesinde önemli bir unsur olarak öne çıkar (Yıldız, 2014: 45).

Suha Arın'da kamera hareketine oldukça önem veren ve bu hareket sonucu sürekli değişken bir kompozisyon ile filmsel anlatısını oluşturan bir yönetmendir. Arın'ın kamera hareketine verdiği önemi Çölgeçen: *“Suha Hoca, kamera hareketlerine çok önem verirdi. Örneğin elde edeceği görüntüde hareket unsuru çok zayıfsa ya kamera hareketi ya da kameranın içinde bir hareket, yürüyen bir insan, koşan bir köpek mutlaka ve mutlaka bir hareket olsun isterdi. Filmin hareketsiz görüntülerden oluşan adeta bir slayt gösterisi gibi görünme tehlikesine dikkat eder, sinemanın esası harekettir derdi.”* Sözleriyle aktarır (Çölgeçen:2017). Suha Arın'ın filmlerinde çoğunlukla mekânlar ve hareketsiz objelerin öne çıktığı konular işlenmiştir. Bu yüzden Arın çekimlere hareket katabilmek için özel çabalar içine girer. Bu bazen hareketli stantlar üzerindeki objeleri hareket ettirmekle mümkün olur. (Çölgeçen, 2005:86). Bazen de tripot üzerindeki kameranın yatay ve dikey hareketleriyle ya da vinç, şaryo, helikopter, balon, tekne gibi araçlar üzerinden yapılan hareketli çekimlerle sağlar. Arın'ın çerçevesine devinim katmak için kullandığı bir diğer yöntem ise izleyicinin algısını bir noktadan başka bir noktaya çektiği kameranın zoom hareketleridir.



Şekil 3-40 Yörük Elif film seti (1979)

Çerçeve konusunda öne çıkan bir diğer unsur ise çerçeve içindeki görüntünün netliğidir. Suha Arın filmlerinde sadece belli bir konunun net diğer alanları bulanıklaştırılan bir yöntemi tercih etmediği görülür. Turhan Yavuz Arın'ın alan derinliğine yönelik yaklaşımını şu şekilde aktarır: *“Proje bazında değişkenlik gösterdiği durumlar olabilir ama açık açık söylemese de benim hissettiğim şu: Suha Arın, belgeselde çerçevede görünen her şeyin açık ve net görünmesini isterdi. O yüzden alan derinliği yüksek çalışıyorduk. Yakın plan gibi bazı özel durumlarda alan derinliğinin az olduğu planlar kullandık ama genel olarak her şey net olsun isterdi. Çekimlerde çok fazla müdahale etmezdi sadece en başta konuşurduk. Bazı durumlarda yakın plan gibi bazı nesnelerin öne çıkmasını tercih ederdi”* (Yavuz:2017). Arın, filmlerinde insan ve mekân arasındaki ilişkinin kopartılmasını istemez. Bu yüzden belgesellerinde görüntülünen insanın arkasında kalan alan hissedilecek kadar fludur ama tamamen fondan ya da mekândan koparan düşük bir alan derinliğini tercih ettiği gözlenmez. Böylelikle çerçeve içindeki insanın mekândaki yaşamını göstermek ister.

3.3.2.3 Suha Arın'ın Çekimlerinde Süre

Arın'ın “olmazsa olmazı” olarak nitelenen çekim süresi ile ilgili teknik zorunluluklardan yukarıda bahsedilmişti. Söz konusu tekniklerin ilki kullanılan film malzemesinin kurgu aşamasında fiziksel olarak kesilmesi için her plan öncesi ve sonrası fazladan yapılan çekimdir. Diğer zorunluluk ise kullanılan kameraların sabit devirli olmamasından kaynaklanır. Özellikle sesli çekimlerde ses ve görüntü eşlemesi için kamera belli bir süre boşa çalıştırılarak saniyede 24-25 kare devrinde kayıt yapması operatör tarafından manuel olarak ayarlanır. Bu da her plan öncesi yaklaşık 1'er saniye

fazladan görüntü kayıt edilmesine sebep olur. Teknik zorunluluklarla ilgili bu çekim süresi izleyiciye yansımayan bir süreçtir.

İzleyicinin algıladığı çekim süresi ise belgesel filmin anlatısı içinde çerçeve içindeki yer alan canlıların hareketi, kameranın hareketi ve kurgu ritmine göre değişiklik gösterir. Bu bağlamda Arın, izleyiciyi sıkmamak ve belgeselin sabit görüntülerin art arda gösterildiği slayt gösterisine benzemesinden kaçınır. Bu yüzden çerçeve içinde hareketlilik sağlamak ve anlatımı didaktiklikten kurtarmak için filmin devinimini artıracak yöntemler arar (Çölgeçen, 2006:86). Mitry, filmsel devinimin farklı yollarla ortaya çıktığını söyler. Bunlar; filmde kayıt edilen görüntülerin devinimi, filmin anlatısı içindeki “iç” devinim ve çekimlerde kullanılan pan, tilt, travelling gibi yöntemlerle oluşturulan ritim olmak üzere üç çeşittir (Can ve Esen, 2008:154).

Arın’ın sinemasında filmsel devinime katkı sağlayan ve çekim süresini etkileyen bir diğer unsur ise kameranın mekanik ya da optik hareketliliğidir. Turhan Yavuz Arın’ın kendisinden aynı plan içinde kamerasını soldan sağa, sağdan sola ya da zoom in zoom out gibi hareketleri tekrar tekrar çektiğini belirtir. Yavuz, başlangıçta bu işlemi gereksiz bir film harcaması olarak düşündüğünü ancak kurgu aşamasında anlatıya uygun olan kamera hareketini seçebilmek için önemli bir opsiyon olduğunu belirtir (Yavuz: 2017).

Herhangi bir filmin çekim süresini belirleyen daha doğrusu nihai kararın verildiği aşama şüphesiz ki kurgu masasıdır. Bu bağlamda Arın’ın kurgu anlayışının temelinde ritim düşüncesi yatar. Adil Yalçın Arın’ın kurgu sürecinde üzerinde durduğu noktaları şu şekilde özetler: *“Örneğin şunu hep söylerdi sabit planlar 40 kareyi geçmesin, yani bir planda konuşan biri yoksa ya da mekânın genel çekiminin ardından daha yakın bir plan ve sonrasında bir detay gösterilecekse bu sahnelerin 40 kareyi geçmemesini isterdi. Her kesimden izleyici kitlesi 40 karede göstermek istediğini algılar derdi.”* Yalçın, kurguda belli bir ritim oluşturabilmek için Arın’ın bu kuralın esnetebildiğini söyler. *“Öncelikli temel kuralı 40 kare kuralıydı. Bu 40 kare bazı durumlarda daha da kısa olabilir veya sahnede bir hareket örneğin bir insan yürüyorsa uzatılabilirdi ama bir mekânın sabit görüntüsü gibi planlar 40 kare prensibine göre kurgulanırdı* (Yalçın:2017). Arın’ın kurguda belli bir ritim oluşturma nedenlerinden biri de her film için özgün müzik yaptırıyor olmasıdır. İstenilen ritmi tutturabilmek için

Arın'ın bir başka kurgu kuralı ise “hareketi harekete bağlama”dır. Çekimi yapılan bir plan tam olarak bitmeden kurguda diğer plana kesme yapılır. Suha Arın belgesellerinin birkaç özel geçişi dışındaki tüm geçişler kesme (cut) ile yapılır. Zincirleme ya da geçme (dissolve) geçişlerinin daha az tercih edilmesinin bir nedeni de bu geçiş tekniğinin 35 mm kurgu işleminde ek maliyet getirmesidir.

Arın'ın belgesellerinde çekim süresini etkileyen başka bir unsur fim ise filmde ele alınan konunun içeriği ve teknik imkânlardır. Mimar Sinan'ın Anıları filminin çözümlenmesinde ortalama çekim süresindeki belirgin artış vurgulanmıştı. Bu artışın sebebine yönelik iki farklı yaklaşım kısaca hatırlanacak olursa: Turhan Yavuz'un, yönetmenin Mimar Sinan ve eserlerine saygısından kaynaklı (Yavuz: 2017) ve Hakan Aytekin'in, kullanılan kameranın hareket kabiliyetinin zayıf olmasından kaynaklı (Aytekin:2018) sebeplerdir.

3.3.3 Suha Arın'ın Sinemaya Katkıları

Suha Arın'ın Türk sinemasına katkıları öncelikle belgesel sinema alanında ortaya koyduğu filmler, sonrasında ise yetiştirdiği öğrenciler ve onların ortaya koyduğu eserler düşünüldüğünde geniş bir alanı kapsar. Tüm bunların yanında Arın'ın, formal olarak öğrencisi olmasa da projelerine dahil olmuş gerek alaylı gerekse mektepli olarak ifade edilebilecek yönetmenlerin yetişmesinde de önemli bir rolü vardır. Suha Arın'ı sadece bir yapımcı ya da yönetmen olarak ele almak yeterli olmaz. O sanatçı kişiliği yanında, bir eğitimci, araştırmacı ve kendi alanında öncü biridir. Bu bağlamda Arın, Türk Sineması'nda ikinci bir örneği günümüze kadar olmayan ve “ekol” olarak ifade edilebilecek bir kişiliktir. Bu konuda Arasan düşüncelerini, “Suha Arın, çağdaş Türk belgesel sinemasını kuran, eğitimci, bilge ve ocak ruhunu temsil eden ilk ve tek kişidir” şeklinde ifade eder (2008:265).

Arın'ın Türk belgesel sinemasına katkılarını Hasan Özgen içsel ve dışsal olmak üzere iki başlık altında özetler. Arın, kendinden önceki dönemde “belge film” anlatılarından oluşan filmsel yapıları bilgisel tutarlılık içinde dramatik bir bütünlüğü olan “belgesel sinema”ya dönüştürmüştür. Ayrıca belgesel filmin omurgasını oluştururken gerek içerik gerek biçim açısından kazandırdığı zenginlik Arın'ın Türk belgesel sinemasına içsel katkılarıdır. Özgen, dışsal katkı bağlamında ise Arın'ın

Türkiye’de belgesel film yapım maliyetlerini sponsor firma ile çözümünü kurumsallaştıran kişilerden hatta bunu başlatan kişi olduğunu söyler (2008:231).

Suha Arın’ın yerli ve yabancı belgesel film yapımcılarına yönelik bir diğer katkısı ise kitap çalışmalarıdır. Arın, Türkçe ve İngilizce olarak hazırlanan Küçük Asya’nın On Rengi (The Ten Colours of Asia Minor) ve Türkiye Film Yapım Kılavuzu (Film Production Guide to Turkey) adlı kitapların editörlüğünü üstlenmiştir. 2000 yılında basılan ve ücretsiz olarak dağıtılan kitaplar Türkiye’de film yapmak isteyen yapımcılar için bir rehber niteliğinde hazırlanmıştır (Oktan, 2005:98).

Yukarıda sözü edilen içsel katkılarının yanında Arın’ın yanında yetişen formal ve informal öğrencileri belgesel ve imgesel filmler yanında televizyon yapımları ve reklam filmleri gibi çok geniş bir alanda hizmet etmiştir. Arın yetiştirdiği öğrencilerine şirketinin elinde bulunan teknik imkanları sunmuştur. Örneğin Nesli Çölgeçen’in yönettiği İmdat İle Zarife filminin çekimi için gerekli kamera ekipmanını sağlar. Bir başka örnek olan Tabutta Rövaşata filminde aldığı desteği Derviş Zaim şu şekilde anlatır: *“Suha Hoca ile formel bir hoca öğrenci ilişkimiz olmadı ama kendisiyle gayri resmi hoca öğrenci ilişkimiz olmuştur...Tabutta Rövaşata filmini gerilla tarzı çekeceğimi biliyordu. Çekim şartlarını anlattığım bir görüşmemizde Suha Arın’dan kamera ve ışık istedim. O da sağ olsun kendi kamerası ve ışığını herhangi bir ücret almadan bana verdi. Tabutta Rövaşata filminin çekilmesine katkıda bulunan insanlardan birisi de rahmetli Suha Arın Bey’dir. Zaten filmin kapanış jeneriğinde teşekkür kısmında ismi de vardır.”* (D. Zaim ile kişisel iletişim 28 Ocak 2019).

Türk sinema tarihinde belgesel sinema ile uğraşanlar sinemacı olarak kabul edilmemiş ya da yok sayılmıştır. Arın, belgesel sinemaya olan bu ilgisizliğe karşı tepkisini dile getirmek için “Gençlere Çoktan Seçmeli Bir Test” başlığıyla kaleme aldığı makalesinde cevap vermiştir: Makalede, Seda isimli bir lise öğrencisinin sinemanın 100. Yıl etkinlikleri kapsamında okulun kültür sanat kolu etkinliği için aldığı görevde yaşananlar anlatılır. Seda üstlendiği görevde, sinemanın 100.yılında Türkiye’yi temsil etmesi için seçilen Keçenin Teri, Lâdik 76 ve Kula’da Üç Gün adlı belgesel filmler ile ilgili bilgi toplamak için kütüphaneye gider. İncelediği kaynak kitaplarda hiçbir bilgiye ulaşamaz. Arın, eğitim sisteminde yaşanan sorunlar ve belgesel sinemaya karşı ilgisiz tavra olan sitemini yazısında ustaca harmanlar (Arın,1996).

Farklı bir sitem de ‘Dünya Durdukça’ adlı belgesel film çekimlerinde Arın’ın ekibinde kamera asistanı olarak bulunan Semih Kaplanoğlu tarafından dile getirilir. *“Rahmetli Suha Arın Türkiye’nin, kadrini bilmediği bir yönetmendir. Sadece yönetmen değil bir okuldur. Son derece kibar, kimseyi incitmemiş ve çektiği belgesellere kendi özgünlüğünü katabilmiş biriydi. Bir projeyi oluştururken en önemli safhanın hazırlık olduğunu, planlamanın ve öngörünün sinemada ne kadar önemli olduğunu ondan öğrendim. Suha Bey’in yaptıkları maalesef anlaşılamadı, yeterince değer verilmedi. O ne zaman aklıma gelse üzüldür, kırılırım hayata, bu ülkeye darılırım. Belki bir gün yeniden keşfedilir”* (Kaplanoğlu, 2010:63).



SONUÇ

Gerçeklik sadece sinemanın değil bütün sanat dallarının en tartışmalı konularından biri olagelmıştır. Bu tartışmanın temelinde; sanatın bir taklit, sanatçının ise bir taklit ustası olduğu düşüncesi yatmaktadır. Bunun da ötesinde, postmodern bir dünyada sanattaki gerçeklikten önce gündelik yaşamdaki gerçeklik dahi sorgulanmaya muhtaç hale gelmiştir. Bu nedenle gerçeklik kavramının her geçen gün daha da esnek bir anlamı ifade ettiğinin altını çizmek gerekmektedir.

Özellikle bu çalışmanın konusu olan sinema söz konusu olduğunda, gerçeğin artık sığdırılabilecek bir kalıbı dahi kalmadığı söylenebilir. Her geçen gün gelişen teknolojiyle bilgisayar üretilen imgelemelerin (CGI) ‘gerçek gibi’ algılanması ya da ultra çözünürlüklü görüntüler hesaba katıldığında; her gerçeğin kendinden öncekini çöpe attığı bir süper gerçeklik çağındayız. Ama tüm bu gelişmelere rağmen sinema sanatının icadından itibaren imgesel filmlerle kıyaslandığında izleyici algısında belgesel filmler “gerçek”tir çünkü belgesel filmlerin inşası gerçek insanlar ve olgular üzerine kurulu olduğu kabul edilir.

Belgeseller konusunu her ne kadar “gerçek” olandan alıyor olsa da ortaya çıkan filmlerde arı bir gerçeklik olması mümkün değildir. Her şeyden önce belgesel sinema bir sanattır ve her sanatta olduğu ortada bir sanatçı vardır. Sanatçının olduğu yerde yorumun olması kaçınılmazdır. Burada karşımıza yeni sorular çıkar: Hangi filmler belgeseldir? Belgesel yönetmeni bu sanatın neresinde olmalıdır? Belgesel film ne kadar gerçektir? Bu ya da bu konuda üretilebilecek soruların tek bir doğru cevabı yoktur. Sanat ürünlerin matematiksel bir formülü olmadığı gibi farklı yaklaşımların kendi “doğrularını” ortaya koyması muhtemeldir. Zaten resim, müzik veya sinemanın belirli bir kalıba sokularak sınırlarının çizilmesi sanatın doğasına aykırıdır.

Tüm diğer sanat dallarında da olduğu gibi sinema sanatı için keskin sınırlar çizilemeyeceği için sanatçının bireysel tercihi öne çıkar. Bu noktada ister belgesel olsun isterse imgesel olsun, filmi çeken yönetmenin hayata ve sanata bakışı önemli bir değişkendir. Gerçekliği bozmak ya da gerçeğe sadık kalarak “olduğu gibi” aktarmaya çalışmak da yönetmenin elindedir. Burada bahsi geçen “olduğu gibi” ifadesi sinemanın ve teknolojinin imkânlarından faydalanmaması değil, bütün bu olanakların gerçeği aktarmada bir araç olarak kullanılması anlamındadır.

Türk belgesel sinema tarihinde böyle bir ‘gerçeklik’ arayışına girildiğinde karşılaşılabilecek ilk isimlerden biri Suha Arın olacaktır. İlk filmlerinden itibaren Arın, gerçekliği aktarırken manipüle etmeden eldeki tüm teknik imkanların kullanıldığı görsel bir zenginliği tercih ettiği görülür. Suha Arın filmlerinin kapsamlı bir şekilde analiz edildiği bu tezde de yönetmenin tüm filmlerinde benzer kaygıları taşıdığı ortaya konmuştur.

Arın için belgesel sinemada gerçekliğe yaklaşımı konunun özüne bağlı kalındığı sürece mizansen yapılabileceği şeklinde olmuştur. Örneğin incelemesi yapılan filmlerden olan “Kula’da Üç Gün” filminde tüm yaşananlar yeniden oluşturulmuştur. Bu yeniden oluşturma sürecinde geçmişte yaşanan gerçekliğin bir taklidi söz konusudur. Kısacası olgu özünde gerçektir ama filmde yaşananlar bir yanılsamadır. Arın’ın oluşturduğu bu bilinçli yanılsama filmin finalinde izleyicinin suratına bir tokat gibi çarpar. Adeta geçmişte bir yolculuğa çıkan izleyici filmin sonunda ani bir kesme ile zamanda atlama yaşar ve izlediklerinin geçmişte kaldığı gerçeğiyle yüzleşir. Bu açıdan bakıldığında Arın’ın filmleri genel olarak geçmiş ve gelecek arasındaki bu zamansal ikilik üzerine kuruludur. Geçmişe ve yok olmak üzere olana karşı korumacı bir yaklaşım ve gelecekte bekleyen tehlikeye yönelik kaygılar incelenen filmlerin çoğunluğunda saptanan ortak noktalar arasındadır.

Arın’ın filmlerinde bir başka ortak nokta ise sinematografisinde görülür. Suha Arın, Amerika’da belirli kalıplar ve kurallar çerçevesinde film üreten bir sistemde eğitim görmüştür. Bu eğitim çerçevesinde yönetmen tüm filmlerini “omurga” olarak ifade ettiği yapı üzerine kurmuştur. Arın, bir gemi inşasında olduğu gibi yapım sürecinin en başında belirlenen bu omurga üzerine filmini kurar. Çalışmanın başında ortaya konulan varsayımda yönetmenin tıpkı tershanede üretilen gemilerde olduğu gibi belirgin kalıplar içinde oluşturulduğu için tekrar eden ve birbirine benzeyen unsurlara rastlanacağı beklenmiştir. Yönetmenin incelemesi yapılan tüm filmlerinde birçok Hollywood filminde olduğu gibi başlangıç ve bitiş sahnelerinin birbiriyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında yönetmenin belgesel filmlerinde bazı sahneleri tıpkı imgesel bir filmde olduğu gibi üç birlik (zamanda, mekânda, aksiyonda) kuralına uygun şekilde tasarladığı görülmüştür. Ayrıca yönetmenin Tahtacı Fatma filminde olduğu gibi karakterleştirdiği kişiler üzerinden filmlerinin anlatısını oluşturduğu ortaya konmuştur.

Tezin varsayımlarından bir diğeri ise Suha Arın'ın, bu kurallar ve kalıplar sistemine rağmen kişisel bakış açısını ve üslubunu filmlerine yansıtmayı başaran bir auteur yönetmen olduğu yönündedir. Arın için belgesel film, bilgilerin art arda eklendiği görüntüler bütünü olmamıştır. Ona göre, “bilgisel” bir filmi belgesel filme çeviren en önemli unsur filmde verilecek mesajdır. Arın'ın filmlerindeki ruhsal boyutun en önemli parçalarından olan bu mesaj, filmin görüntülerinden kurgusuna kadar her detayına tezahür etmiştir. Filmlerinde geçmişin, tarihin ve kültürün unutulduğuna, umursanmadığına, tahrip edildiğine dikkat çekmiş ve bu zemin üzerine inşa edilecek bir geleceğin de eksik ve hatalı olacağına vurgu yapmıştır.

Arın'ın filmlerinde dikkat çeken bir diğer nokta da “tarafılık” ve toplumsal faydadır. Arın'ın eserlerine bakıldığında bireyin değil toplumun öne çıktığı görülür. Örneğin “Tahtacı Fatma” filminde Fatma Şimşek'in ve ailesinin özelinde sosyal güvencesi olmadan çalışan tüm orman işçilerinin sorunu dile getirilir. Bir başka örnek vermek gerekirse bürokrat çocuklarına kreş yapılmak istenen bir çocuk yuvasını konu alan “Bir Yuva Dağılıyor” filminde Arın, yuvası dağıtmaya çalışılan çocukların tarafındadır.

Toplumsal yarar ve taraflı duruşunun yanında Arın'ın sinemasının temelinde “Anadolucu” hümanist bir yaklaşım söz konusudur. Arın'ın sineması oldukça ‘öz’ bir sinemadır. Filmlerinin de konuları itibariyle farklı gibi görünse de dikkatli ve doğru okunduğunda aynı ruhun peşinde oldukları anlaşılacaktır. Bunun için onun kültüre ve insana bakışına odaklanmak gerekir. Anadolu'ya tutkuyla bağlı olan Arın için bu coğrafya, milliyeti ne olursa olsun ortak bir kültürel hazinedir. Bu nedenle filmlerinde farklı zamanlara ait de olsa bu toprakların mirası olan farklı kültürleri gerçekçi bir dille aktarmayı amaçlamıştır. Arın için Hitit, Urartu neyse Selçuklu veya Osmanlı da aynı değerdedir. Bu yüzden Anadolu toprakları içinde yaşamış farklı toplumları ve kültürleri filmlerinde konu edinirken birini öne çıkarıp diğerini geride bırakmamıştır. İncelemesi yapılan filmler bağlamında Arın'ın hümanist yanı “Urartu'nun İki Mevsimi” ve “Sinan'ın Anıları” gibi iki farklı filmin konusu olabileceği gibi bu bazen “Altın Kent İstanbul” filminde olduğu gibi tek bir filmin içinde de görülebilir. Bu filmde Arın,

Müslüman, Hristiyan ve Musevi toplumların kültürlerinde altının kullanımını, söze ihtiyaç duymadan metaforik bir dille aktarmıştır.

Çalışmada kronolojik olarak yapım yıllarına göre incelemesi yapılan filmlerde çekimin fotoğrafik kapsamı, çekim süresi, çekim çerçevesi anlamında belirgin özellik yıllar geçtikçe Arın'ın filmlerinde ortalama çekim süresinin azaldığı şeklinde saptanmıştır. Yıllara göre bakıldığında: 1977 yapımı Urartu'nun İki Mevsimi (8,9), 1979 yapımı Tahtacı Fatma (7,7), 1983 yapımı Kula'da Üç Gün (6,86), 1985 yapımı Sisler Kovulunca (4,2), 1989 yapımı Mimar Sinan'ın Anıları (13), 1996 yapımı İstanbul Altın Kent (2,5) saniyedir. Arın'ın belgesellerinde yıllar geçtikçe plan sayısının arttığı, plan süresinin kısaldığı ve böylelikle filmsel ritmin arttığı tespit edilmiştir.

Yukarıda vurgulanan noktalara paralel olarak Arın kurguda belirli bir görsel ritim sağlamayı hedeflemiş ve bu ritmi ses kuşağı ile desteklemiştir. Bununla birlikte incelenen filmlerde Arın'ın sinematografisindeki ortalama çekim süresinde görülen bu azalma "Mimar Sinan'ın Anıları" filminde farklılık gösterir. Arın'ın çalışma arkadaşları ile yüz yüze yapılan görüşmelerde bu farklılığın iki sebebi olabileceği ortaya konmuştur. Bunlardan ilki Arın'ın Sinan'a olan kişisel hayranlığı ve saygısı Mimar Sinan'ı konu alan filmlerinde plan sürelerinin bilinçli bir şekilde uzun tutmasına sebep olmuştur. İkinci bir görüş ise kullanılan kameranın hareket kabiliyeti ve kullanım zorluğundan dolayı plan sürelerine yansımadır. Belirtilen bu nedenlerden dolayı Arın'ın filmlerindeki yıllara ilerledikçe azalan ortalama çekim süresi "Mimar Sinan'ın Anıları" adlı belgeselinde saptanmamıştır.

Sinematografiye oldukça hâkim olan Arın, filmlerinde görsel düzenlemeleri oldukça titiz bir şekilde yapmıştır. Arın'ın filmlerinde sinematografi ve gerçeklik bağlamında, ışık kullanımından objektif seçimine kadar doğal olanı yakalamanın derdinde olduğu ortaya konmuştur. İncelemesi yapılan filmlerin genelinde doğal ışıktan faydalandığı kapalı ortam çekimlerinde ise karakterlerin ve nesnelerin doğasına uygun bir aydınlatma tercih ettiği tespit edilmiştir. Örneğin "Eski Evler Eski Ustalar" filminin dış çekimlerinde doğal ışık kullanırken iç mekân çekimlerde yapay ışık kaynakları kullanmıştır. Bu açıdan Arın'ın filmlerinde ışık kullanımı, estetik kaygılardan daha çok var olanı göstermek amacıyla kullanılan teknik bir zorunluluk olarak ortaya çıktığı gözlenmiştir. Ayrıca yönetmenin incelenen filmlerinde alan derinliğinin fazla olduğu

diyafram aralığında çekimler yapıldığı gözlenmiştir. Böylelikle yönetmen izleyiciyi belli bir net alan içinde kısıtlamadan ekran içinde çerçeveye giren tüm öğeleri görebilme özgürlüğü sunmuştur.

Tüm bu bahsedilen ve filmde görünen görüntülerin oluşturduğu düz anlam yanında Arın sinematografisinde simgesel anlatıma da başvurduğu görülür. Bu bazen anlamsal açıdan benzeyen görüntüleri kullanarak örneğin: Altın Kent İstanbul filminde altın bir külçeden ticareti simgeleyen bir gökdelene yapılan kesme şeklinde olmuştur. Bazen anlatının içinde sesi destekler nitelikte, örneğin: Tahtacı Fatma filminde ölümden bahsedilirken devrilen ağaç görüntüleri kullanmıştır. Bazen de filmlerinde yoğun olarak kullandığı geçmiş ve gelecek zaman karşıtlığı üzerinden mekânlara yüklediği simgesel bir anlatım yöntemini kullanmıştır.

Çalışmanın başka bir varsayımı ise sponsorluk ilişkilerinin Arın'ın sinematografisini etkileyeceği yönündedir. İnceleme kapsamında seçilen filmleri sponsorluk ilişkisi açısından değerlendirildiğinde sadece Tahtacı Fatma adlı film yönetmenin bireysel imkânlarıyla, geri kalan filmler ise özel ve kamu kurumlarının desteğiyle çektiği görülür. Tahtacı Fatma filmi aynı zamanda yönetmenin maddi destek almadan kendi bütçesiyle tamamladığı ilk ve tek filmidir. TRT desteğiyle çektiği haber filmlerin ise günümüzde kopyalarına ulaşamadığı çalışmanın ilgili bölümünde belirtilmişti. Bu bağlamda Tahtacı Fatma filminin sponsorlukla çekilen filmlerden ayrılan en belirgin özelliği insan ögesinin öne çıkmasıdır. Yönetmenin sponsorluk ilişkileri içinde çektiği filmler “Kültürel Hümanizma” dönemi filmlerinin belirgin özelliğini taşır. Bu filmlerin temasını Anadolu’da yaşamış medeniyetler, yok olmaya yüz tutmuş kültürel zenginlikleri oluşturur. Tahtacı Fatma filmi gerek anlatı yapısı gerek işlediği konu bakımından 1990 sonrası “Çokkültürlülük” dönemi filmlerinin öncülü bir çalışmadır. Filmde işçi hakları, kadının toplumsal hayattaki yeri ve etnik sınıf sorunları, küçük bir kız olan Fatma üzerinden izleyiciye aktarılır. Çalışmada, sponsorluk ve yayıncı kuruluş baskısı olmadan yönetmenin kendi imkânlarıyla çektiği bu filmin ele aldığı konusu açısından diğer filmlerinden farklılaştığı saptanmıştır.

ÖNERİLER

Altı çizilmeye çalışılan tüm bu yönleriyle Suha Arın, tamamladığı belgesel filmleri, yetiştirdiği formal ve informal öğrencilerinin yanında etkilediği çağdaşları aracılığıyla Türk sinemasında bir okul olmuştur. Bu bağlamda biçem ve içerik açısından Arın'ın belgesel sinema yaklaşımı sinema eğitimi veren okulların müfredatlarında şu an olduğundan daha fazla yer almalıdır. Böylelikle bir nebze de olsa kültürel anlamda verilen bir mücadelenin en etkin araçlarından olan sinemaya kendi özüne bağlı yeni yönetmenlerin kazandırılması için katkı sağlanabilir.

Bu çalışmada Suha Arın'ın sinematografisi ve gerçeklik ilişkisi seçilen 6 film kapsamında incelenmiştir. Sinemasının derinliğini ortaya çıkarmaya yönelik yeni çalışmalarda aynı konu seçilen farklı filmlerle yeniden incelenerek daha geniş bir açıdan bakılması sağlanabilir.

Sinematografik bir unsur olmadığı için bu çalışma kapsamında derinlemesine değinilemeyen “Suha Arın'ın belgesellerinde ses kuşağı ve müzik” konusu analiz edilebilir.

Sponsorluk ilişkileri bağlamında yönetmenin filmlerinin içerik analizi yapılabilir. Örneğin Arın'ın, Türkiye Turing Otomobil Kurumu (T.T.O.K.) sponsorluğunda yaptığı filmlerde daha özgür çalıştığı bilinmektedir. Bu açıdan T.T.O.K. ve diğer sponsor kurumlar arasından seçilecek örneklem filmlerle yapılacak karşılaştırmalı bir çözümleme yapılabilir.

Yönetmenin hayatında yaşadığı önemli kırılmalardan birisi olan Milliyet Televizyon Video (MTV) adlı yapım şirketini kurmasıdır. Yönetmenin bu şirket öncesi ve sonrasında yönettiği belgeseller üretim şartları bakımından farklılık gösterir. Öncesinde bağımsız bir yönetmen olan Suha Arın şirket sonrası aynı zamanda ticari bir işletmenin de patronu konumundadır. Bu farklılığın filmlerine yansımaları da başka akademik çalışmaların araştırma konusu olabilir.

KAYNAKÇA

Adalı, Bilgin (1986). Belgesel Sinema, Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belge Okulu, Türk Belgesel Sineması (1.Baskı). İstanbul: Hil Yayınevi.

Adanır, Oğuz (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım (2.Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.

Aitken, Ian (2001). European Film Theory and Cinema, A Critical Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aitken, Ian (2016) The British Official Film in South-East Asia, Malaya/Malaysia, Singapore and Hong Kong. London: Macmillan Publishers Ltd.

Akçura, Gökhan (1995). Aile Boyu Sinema (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Alkan, M. Ethem, (Mart, -1973) Eyüboğlu'nun Sinemacı Yönü, Yeni Ufuklar Dergisi. 234. Sayı. 175-177.

Altunay, Alper (2004). Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Yayınları, No:54.

Ankaralığıl, Nazım (2015). Çözümleme ve Örneklerler Sinemada Görüntü Düzenleme (1.Baskı). Konya: Literatürk Academia.

Arın, Reha (2008) Belgesel ve Müzik (Editör: Uğur Kutay). Belgesel Sinema. İstanbul: BSM Yayınları. 254-261

Arın, Suha (1996) Gençlere Çoktan Seçmeli Bir Test (Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer). Türk Sinemasında Kısa Film, Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma. Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Kiv Yayıncılık. 40-55

Aristototeles, (2012). Poetika, (Çeviri: Emir Aktan). Ankara: Alter Yayıncılık.

Armes, Roy (Kış, 2003) Flaherty ve Sinema Düşüncesi, (Çeviren: Zeynep Özen). Belgesel Sinema, İstanbul: Sayı: 2, 66-70.

Armes, Roy (2011) Sinema ve Gerçekçilik, Tarihsel Bir İnceleme (Çeviren: Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Arnheim, Rudolf (2010). Sanat Olarak Sinema, (Türkçeleştiren: Rabia Ünal Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayın.

Aufderheide, Patricia (2007). Documentary Film, A Very Short Introduction, New York: Oxford University Press.

Aytekin, Hakan (2008) Suha Arın Sinemasında İnsan, Mekân, Zaman (Editör: Uğur Kutay). Belgesel Sinema. İstanbul: BSM Yayınları. 235-253

Aytekin, Hakan (2013) Türkiye’de Toplumsal Değişme ve ve Belgesel Sinema, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aytekin, Hakan (2017). Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema (1.Baskı). İstanbul: BSB Yayınları.

Aytekin, Hakan (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parhesiastes Olabilir mi? “Hakikati Söylemek” Üzerinden Türkiye’de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. Sinefilezofi, Cilt 3 (Sayı 5) 47.

Balkaya, Füsün (1993). Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları. Ankara: Basım&Grafik Matbaacılık.

Barrett, Terry (2014). Sanatı Eleştirmek (2.Baskı). (Çeviren: Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barsam Richard Meran (1973). Nonfiction Film, A Critical History, Foreword by Richard Dyeer MacCann, London, George Allen&Unwin Ltd.

Bakır, Burak (2008). Sinema ve Psikanaliz (1.Baskı). İstanbul: Hayalet Kitap.

Bazin, Andre (2000). Sinema Nedir (1.Baskı). (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Beattie, Keith (2004) Documentary Screens, Non-Fiction Film and Television (First Published) New York: Palgrave Macmillan.

Betton, Gerrard (1990). Sinema Tarihi (Çeviren: Şirin Tekeli) İstanbul, İletişim Yayınları.

Bonitzer, Pascal (1995). Bakış ve Ses (Çeviren: İzzet Yaşar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bonitzer, Pascal (2006). Kör Alan ve Dekadrajlar (Çeviren: İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, David ve Thompson, Kristin (2012). Film Sanatı, Film Art: Introduction 9th. Edition (Çevirenler: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Brown, Blain (2008). Sinematografi, Kuram ve Uygulama (Çeviren: Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.

Büker, Seçil (2010). Sinemada Anlat Yaratma (1.Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Can, Aytekin (2005) Kısa Film (Birinci Basım) Konya: Tablet Kitabevi.

Can, Aytekin, Esen, Halim (2008) Kısa Filmde Ritm, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı:19. 153-165.

Cassirer, Ernst (1997) İnsan Üstüne Bir Deneme (Çeviren: Necla Arat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Canıklıgil, İlker (2007) Dijital Video ile Sinema (1.Baskı). İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Cerçi, Sedat (1997) Belgesel Sinema (Editör: A. Ali Uyar). İstanbul: Şule Yayınları.

Chandler, Gael (2011). Film Kurgusu (Çeviren: Bahar Şimşek). İstanbul: Malatya Kayısı Araştırma ve Geliştirme ve Tanıtma Vakfı.

Chatmann, Seymour (2008). Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı. (Çeviren: Özgür Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Çakıcı, Gülçin (2007). Suha Arın Belgesellerinde İnsan-Mekân İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çalapala, Rakım (2009) Türkiye’de Filmcilik. Kebikeç Dergisi, Sinema’nın Doğuşu II. 28.sayı. İstanbul. 103-112.

Çölgeçen, Avcı, Berrin (2006). Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın (Birinci Baskı) Konya: Tablet Yayınları.

Çölgeçen, Avcı Berrin (2008) Belgesel, Sansür ve Suha Arın. (Editör: Uğur Kutay) Belgesel Sinema. İstanbul: BSB Yayınları. 213-226.

Demir, Yalçın (1994). Filmde Zaman ve Mekân (1.Baskı) Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Dilmen, Güngör (Mart-1973). Sabahattin Eyüboğlu ve Anadolu. Yeni Ufuklar Dergisi, 234. Sayı. 134-135

Dixson Wheeler W, Foster Gwendolyn A. (2008) A Short History of Film, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Erdoğan, Şenol (2011). Sinema Manifestoları, Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi (3.Baskı) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Erhat, Azra (Mart-1973). Sabahattin Eyüboğlu. Yeni Ufuklar Dergisi. 234. Sayı. 22-26.

Ersümer, O. Ayşen (2013). Klasik Anlatı Sineması (1.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Esen, Kuyucak Şükran (2002). Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur (1.Baskı). İstanbul: Alfa Kitabevi.

Esslin Martin (1996). Dram Sanatının Alanı (Çeviren: Özdemir Nutku). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Evren, Burçak (2006) İlk Türk Filmleri, İstanbul: Es Yayınları.

Evren, Burçak (2014). Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı. İstanbul: Malatya Uluslararası Film Festivali Yayınları.

Evren, Burçak ve Marian, Tutui (2015) Sinemada Tarih Yazımı. Söyleşi (Derleyen: Barış Saydam). İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği.

Foucault, Michel (2012) Doğruyu Söylemek, (3.Baskı) (Çeviren: Kerem Eksen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Freund, Gisele (2008). Fotoğraf ve Toplum (2.Baskı). (Çeviren: Şule Demirkol). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Foss, Bob (2009). Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji (Çeviren: Mustafa K. Gerçeker). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Gianvito, John (2009). Şiirsel Sinema- Andrey Tarkovski (I. Baskı). (Çeviren: Ebru Kılıç) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Gökçe, Gürol (1997) Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği (1.Baskı). İstanbul: Der Yayınları.

Gönen, Metin (2004). Paradoksal Sanat Sinema (1.Baskı). İstanbul: Es Yayınları.

Güchan, Gülseren (1999). Görüntü Sineması, Görüntü ve İdeoloji, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları; No:34.

Gündeş, Simten (1998). Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi (1.Baskı). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Gündeş, Simten (2003). Film Olgusu Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Güngör, A. Şefik (Kış, 2003) Gerçeğin Ağırlığı. (Editör: Uğur Kutay) Belgesel Sinema. BSM Yayınları. İstanbul: Sayı 2. 94-95.

Güngör, A. Şefik (1994) Sinemada Görüntü Yönetmeni (1.Baskı). Ankara: Kitle Yayıncılık

Güngör, A. Şefik (2014). Sinema Dili, Beyaz Perdeyi Yaratanlar (Editör: Selahattin Yıldız). İstanbul: Su Yayınları. 119-169.

Hicks, Jeremy (2007). Dziga Vertov, Defining Documentary Film. London-Newyork: I.B. Tauris.

Hunt, R. Edgar, Marland, John, Marland ve Rawle, Steven (2012). Film Dili. (Çeviren: Senem Aytaç). İstanbul: Literatür Yayınları.

Indick, William (2007). Senaryo Yazarları İçin Psikoloji (Çeviri: Yeliz Taşkan-Ertan Yılmaz) İstanbul: +1 Kitap.

Jacobs, Lewis (1994) Zaman ve Mekânın Anlatımı. (Hazırlayan: Yalçın Demir). Sinemada Zaman ve Mekân. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, 35-46.

Kabadayı, Lale (2013). Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler (1.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaplanoğlu, Semih (2010) Yusuf'un Rüyası (Söyleşi: Uygur Şirin). İstanbul: Timaş Yayınları.

Kasım, Metin (2013). Reklam Fotoğrafçılığı (2.Baskı). Konya: Çizgi Kitabevi

Kılıç, Levend (2003). Görüntü Estetiği (4.Baskı). Ankara: İnkılâp Yayınları.

Kılıç, Levend (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi (1.Baskı).

Ankara: Dost Kitabevi.

Koca, Serhat (2018). Yeni Türk Sinemasında Biçem, Anlatının ve Stilistik Yapının Düzenlenmesi (1.Baskı). Konya: Literatürk Academia.

Korz, Michael (2011). Senaryoda Diyalog (Türkçesi Gonca Gülbey). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayıncılık.

Kracauer, Siegfried (2015). Film Teorisi (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Kutay, Uğur (2009). Gerçeği Öldüren Kamera, Belgesel. İstanbul: Es Yayınları.

Kutay, Uğur (2016). Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema. İstanbul: Es Yayınları.

Küçükcan, Ufuk., Kesim, Mehmet., Cemiloğlu Meltem, A. ve Altunay, Alper (2013). Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi. (Editör: Feyyaz Bodur). Hareketli Görüntünün Tarihi. Eskişehir, 50-77.

Lippman, Walter (1998). Public Opinion (With a New Introduction by Michael Curtis). Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey.

Manvell, Roger (1968) Flaherty/Konuşma (Çeviren: Taner Arıburnu) Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Sinema Özel Sayısı, TDK yayınları, Ankara, 404-408

McLane, Besty A. (2012). A New History of Documentary Film (Second Edition) New York-London; Continuum International Publishing Group.

Metz, Christian (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (1.Baskı) (Çeviren: Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Millerson, Gerald (2007) Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği (Çeviren: Selçuk Taylaner). İstanbul: Es Yayınları.

Monacco, James (2002). Bir Film Nasıl Okunur (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Monacco, James (2008). Sinema Dili, Tarih ve Kuramı (10. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Morva, Ahsen D. (2009). Belgesel ile Kurmaca Kaynaştırılabilir mi? Kırılma, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Murch, Walter (2007). Göz Kırparken Film Kurgusuna Bir Bakış Açısı (Çeviren: İlker Canıklığıl) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Musser, Charles (1996). Documentary, (Edit By: Geoffrey Nowell-Smith). The Oxford History of World Cinema (First Published). New York: Oxford University Press. 86-95

Mükerrem, Zaur (2012). Sinematografi Üzerine Düşünceler, Kuram ve Uygulamalar (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mükerrem, Zaur (Nisan, 2016) İyi Bir Belgesel Film Nasıl Olmalıdır (Röportaj: Havva Şekercioğlu). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Kurumsal Dergisi, Sayı 3, 104-119.

Nichols, Bill (2017). Belgesel Sinemaya Giriş (Çeviren: Duygu Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Nutku, Özdemir (2001). Dram Sanatı (4.Baskı). Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

Odabaşı, Battal (2013) Fransız Siyasal Sineması (1.Baskı). İstanbul: Es Yayınları.

Odabaşı, İ. Arda (2017) Milli Sinema, Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş, (1.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Oktan, Ahmet (2005) Türkiye'de Belgesel Sinema ve Suha Arın, Sanatın Ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Onaran A. Şerif (2012). Sinemaya Giriş (2.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özden, Zafer (2004). Film Eleştirisi (2.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Özgen, Hasan (2008) Belgesel Sinema ve Taşı Atan İlk Adamı (Editör: Uğur Kutay). Belgesel Sinema. İstanbul: BSM Yayınları. 227-233.

Özön, Nijat (1964). Sinema El Kitabı (1.Baskı) İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, Nijat (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (1.Baskı). İstanbul: Kitle Yayınları.

Özön, Nijat (1984) 100 Soruda Sinema Sanatı, (2.Baskı) İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özön, Nijat (2008). Sinema Sanatına Giriş (1.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özön, Nijat (2010). Türk Sineması Tarihi 1896-1960 (3.Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Özuyar, Ali (2017). Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922). (1.Baskı) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Parkan, Mutlu (1983). Brecht Estetiği ve Sinema (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Parkan, Mutlu (1994). Sinema Estetiği ve Godard (1.Baskı) İzmir: İleri Kitabevi.

Pembecioğlu, Nilüfer (2005). Belgesel Üstüne Yazılar (1.Baskı). Ankara: Babil Yayıncılık.

Platon (2002). Devlet (Çeviri: Neval Akbıyık-Serdar Taşcı) İstanbul: Metropol Yayınları.

Ritchie, Ashley Bunnell (2005) "The Many Leni Riefenstahls: Inventing a Cinematic Legend," Historical Perspectives: Santa Clara University Undergraduate Journal of History, Series II: Vol. 10, Article 7.

Rotha, Paul (2000). Belgesel Sinema (1.Baskı). (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Rotha, Paul, Griffith, Richard (2001). Sinema Yazıları (1.Baskı). (Çeviren: Ayzer Ovatman). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Saunders, Dave (2014). Belgesel (1.Baskı). (Çeviren: Ali Nejat Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap.

Schroepel, Tom (2013). Kemiksiz Kamera Dersleri (Çeviren: Mustafa Ünlü). İstanbul: Gala Sinema.

Scognamillo, Giovanni (Şubat-Mart, 1967) Robert J. Flaherty, Yeni Sinema Dergisi, İstanbul: Sayı 5, 53-56.

Spehr, Poul C. vd. (2009). 1890-1895 Movies and Kinetoscope (Edited By: Andre Gaudreault) American Cinema 1890-1909. Newbrunswick, Newjersey and London: Rutger University Press, 22-45.

Sijll, V. Jennifer (2013). Sinematik Hikâye Anlatımı, Her Sinemacının Bilmesi Gereken En Etkili 100 Geleneksel Yöntem (Çeviren: Gökhan Rızaoğlu). İstanbul: Malatya Kayısı Araştırma Geliştirme ve Tanıtma Vakfı.

Sokolov, G. Aleksey (2007). Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu (Türkçesi: Semir Aslanyürek). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stam, Robert (2014). Sinema Teorisine Giriş (1.Baskı). (Çevirenler: Selda Salman, Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Susar, A. Filiz (2004). Türkiye’de Belgesel Sinemacılar (1.Baskı). İstanbul: Es Yayınları.

Tağ, Şermin (2003). Belgesel Sinema ve Türleri, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Tomaselli, Keyan G. (2007) Yitirilen ve Tekrar Kazanılan Akılsağlığı-Bir Güney Afrikalı Belgesel Film Yapımcısının Sıkıntıları. (Editör: Michael Tobias) Belgesel Film Yapım Sanatı, Gerçeği Arayış. İstanbul: Kolaj Kitaplığı, 203-220.

Topçu, D. Aslıhan (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri (Editörler: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata). Sinemada Anlatı ve Türler. Ankara: Vadi Yayınları, 49-93.

Ulutak, Nazmi (2003) Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook. Eskişehir: Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, No:776.

Ünal, Yörükhan (2008). Dram Sanatı ve Sinema / Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları (1.Baskı). İstanbul: Hayalet Kitap,

Vardar, Bülent (2014). Aydınlatma (Editör: Selahattin Yıldız). Sinema Dili. İstanbul: Su Yayınevi. 217-282.

Wheeler, Paul (2010) Uygulamalı Sinematografi (Çeviren: Selçuk Taylaner). İstanbul: Es Yayınları.

Wollen, Peter (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam (Çeviren: Zafer Aracagök, Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları

Yaren, Özgür (2013). Sinemada Anlatı Kuramı (Editör: Zeynep Özarslan). Sinema Kuramları 2 / Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar. İstanbul: Su Yayınevi.

Yaygın, Murat (2010). Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf (1. Baskı). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Yıldırım, Erhan (2018). İdeolojik Boyutu ile Politik Sinema (1. Baskı). Konya: Atlas Akademi.

Yıldız, Selahattin (2014) Sinematografik Anlatım (1.Baskı). İstanbul: Su Yayınevi.

Yüce, Tuncay (2001). Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yüksel, S. Ergun (Kış,2003) Belgesel Filmin Gerçekliği Üzerine, (Editör: Uğur Kutay) İstanbul: Belgesel Sinema. BSM Yayınları. Sayı 2. 118-122.

İnternet Kaynakları:

Cnnturk, Stalin'in Türkiye'den toprak talebi belgelendi, <https://www.cnnturk.com/2007/dunya/12/01/stalinin.turkiyeden.toprak.talebi.belgelendi/408405.0/index.html> Adresinden: Erişim Tarihi: 11.3.2018

Kaya Dilek, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/396/dilek-kaya---turk-sinemasinin-baslangic-mitini-olusturan-kirik-bir-hikaye-> Erişim Tarihi: 23.09.2018

Milliyet, Suha Arın: Filmin Gösterimi Gecikti, <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Suha%20Arin/> Milliyet, Renk Sayfa 4. 25 Mayıs 1984 23.11.2018

Ntv, 100 yıl sonra Leni Riefenstahl, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/170461.asp> Erişim Tarihi: 20.05.2018

Ortaylı İlber, İlber Hoca'dan soyağacı açıklaması... Neden 1854'ten geri gitmiyor <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ilber-hocadan-soyagaci-aciklamasi-neden-1854ten-geri-gitmiyor-40798384> Erişim Tarihi: 14.11.2018

Oskay, Unsal (2004) Sahte Bilincin Panzehiri: Belgesel (Röportaj: Melis Çelebi) <http://www.milliyet.com.tr/2004/02/19/sanat/san11.html> Erişim Tarihi: 15.7.2018

Selçuk, Ali, Tahtacıların Doğum ile ilgili inanç ve uygulamalarına fenomenolojik bir yaklaşım. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/156820> Erişim Tarihi:11.02.2019

Şen, Pelin (2012) Platonun Mimesis Kavramı Üzerine Bir İnceleme
https://www.academia.edu/2548970/Platonun_Mimesis_Kavrami_Uzerine_Bir_Inceleme
Erişim Tarihi:11.02.2017

Görüşmeler

Adil Yalçın'la 01.08.2017 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.

Akif Ergüleç'le 31.07.2017 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.

Derviş Zaim'le 28.01.2019 Tarihinde Telefon Aracılığıyla Yapılan Görüşme.

Hakan Aytekin'le 20.03.2018 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.

Hasan Özgen'le 05.05.2018 Tarihinde Telefon Aracılığıyla Yapılan Görüşme.

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

Kemal Sevimli'yle 19.09.2017 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.

Nesli Çölgeçen'le 19.09.2017 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.

Reha Arın'la 31.07.2018 Tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

Turhan Yavuz'la 01.08.2017 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.

Yalçın Yelence'yle 28.10.2017 Tarihinde Yapılan Yüz Yüze Görüşme.