



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**SÜHA ARIN FİLMOGRAFİSİNDEN CAMIN TERİ  
BELGESELİNİN ANALİZİ**

ÇİSEL BOZAR

DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi Elif AKÇALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2018

**SÜHA ARIN FİLMOGRAFİSİNDEN CAMIN TERİ  
BELGESELİNİN ANALİZİ**

**ÇİSEL BOZAR**

**DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi Elif AKÇALI**

**SÜHA ARIN FİLMOGRAFİSİNDEN CAMIN TERİ  
BELGESELİNİN ANALİZİ**

Sinema ve Tv Anabilim Dalı Yüksek Lisan Programı'nda  
Yüksek Lisans derecesi  
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla  
Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
teslim edilmiştir.

**İSTANBUL, HAZİRAN, 2018**

Ben, ÇİSEL BOZAR;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÇİSEL BOZAR

01.06.2018



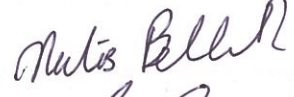
01.06.2018

**KABUL VE ONAY**

**ÇİSEL BOZAR** tarafından hazırlanan **SÜHA ARIN FİLMOGRAFİSİNDEN CAMIN TERİ BELGESELİNİN ANALİZİ** başlıklı bu çalışma tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından 01.06.2018 olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr., Melis BEHLİL

Kadir Has Üniversitesi



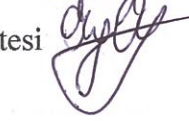
Dr. Öğr. Üyesi Elif AKÇALI

Kadir Has Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi, Özge ÖZYILMAZ

İstanbul Şehir Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İMZA:

ONAY TARİHİ:



1/6/18

Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkmese  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müdür

## İÇİNDEKİLER

<b>I. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
A. Süha Arın ve <i>Camın Teri</i> .....	<b>9</b>
B. Biçim Olarak Deneme Film.....	<b>14</b>
C. Bellek ve Temsili.....	<b>16</b>
D. <i>Camın Teri</i> 'ndeki Anlatım Biçiminin Sonucu.....	<b>18</b>
<b>II. YÖNTEM</b> .....	<b>19</b>
A. Görsel-İşitsel Deneme Çalışmaları.....	<b>20</b>
B. Proje ve Tezin Bağı.....	<b>21</b>
<b>III. YÖNTEMİN PROJEDE UYGULANIŞI</b> .....	<b>26</b>
A. Giriş.....	<b>26</b>
B. Gidebileceğim En Yakın Yer.....	<b>31</b>
C. Gerçekliğin Yaratıcı Bir Şekilde Yorumlanması.....	<b>32</b>
D. Unut(a)mamak.....	<b>33</b>
<b>IV. SONUÇ</b> .....	<b>35</b>
<b>V. KAYNAKÇA</b> .....	<b>39</b>
<b>VI. EKLER</b> .....	<b>42</b>
A. Ek A.....	<b>42</b>
B. Ek B.....	<b>43</b>
C. Ek C.....	<b>44</b>
<b>VII. ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>45</b>

## ÖZET

BOZAR, ÇİSEL. *SÜHA ARIN FİLMOGRAFİSİNDEN CAMIN TERİ BELGESELİNİN ANALİZİ*, İstanbul, 2018.

Köklerini deneme yazım türünden alıp, belgesel sinemadan ve avangard akımdan beslenerek gelişen deneme-film, kendisini kısıtlamayan montaj ve çekim olanakları ile farklı anlatım yapılarını bir arada incelemek ve tartışmak için oldukça elverişli bir düzlem yaratıyor.

Bu tezde geçmişte objektiviteye ve gerçekçiliğe sıkı sıkıya bağlı olan serimsel belgesel tarzını günümüzün objektiflik ve gerçekçilik algılarıyla karşılaştıracak ve iki akımı yan yana getirecek bir kısa metraj deneysel-film projesi tasarlanmış ve hayata geçirilmiştir. İki tarzı tek bir çerçevede bir araya getirmek için ise insan-zaman-mekan üçlüsünden yararlanılmış, seçilen orijinal filmdeki mekan, karakterler ve zaman algısını yıkabilecek efektler kullanılmıştır. İnsan-zaman-mekan üçlüsünün yeni temsilleri üretilerek eski film ve yeni film arasında bağlantılar kurulmaya çalışılmıştır.

Yapılan projede serimsel belgesele örnek olarak Süha Arın'ın *Camın Teri*(1985) belgeseli seçilmiştir. Türk belgesel sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak sayılan Arın'ın karşılaştırma yapılacak yönetmen olarak seçilmesinin iki büyük nedeni vardır. İlki, Arın'ın bütün filmlerinde gördüğümüz, birbirini besleyen insan-mekan ilişkisidir. İkincisi ise Türk belgesel sinemasından kendine has bir yer edindiği şiirsel üslubudur. *Camın Teri* belgeseli ise tüm karakterlerini içine alarak kapsayan Paşabahçe Şişe Cam fabrikası içinde geçtiği için Arın'ın sinematografisinde öne çıkmaktadır. Bu tezde Paşabahçe Şişe Cam Fabrikası bir hafıza-mekanı olarak kabul edilerek toplumsal belleği içinde taşıyan ve onu koruyan bir sembol olarak kabul edilmiştir.

Projede zaman-mekan-insan üçlüsünü bir araya getirmek, yeni temsillerini üretmek ve bu temsilleri karşılaştırmak için yöntem olarak görsel-ışitsel teknikler kullanılmıştır. İmaj, ses ve dialog metalarıyla oynanarak yeni bir anlatım biçimi kurulması hedeflenmiştir.

Tezin yazılı kısmında ise öncelikle Süha Arın sinematografisinin ve *Camın Teri* belgeselinin analizleri yapılmıştır. Ardından yöntem olarak seçilen görsel-ışitsel teknikler açıklanmış ve bu tekniklerin yapılan projenin üzerinde nasıl uygulandığı detaylı bir şekilde verilmiştir. Sonuç kısmında ise kullanılan tekniklerin insan-mekan-zaman üçlüsünün yeni temsillerinin üretilmesinde ne derecede etkili olduğu sorgulanmıştır. Bir hafıza mekanı olarak kabul edilen fabrikanın belleği koruma ve ileri taşıma görevine deneme-filmin ne kadar hizmet ettiği tartışılmış, üretilen yeni temsillerle oluşan deneme filmin kendi içinde taşıdığı belgesel konvansiyonları sayesinde aynı görevi yapıp yapamayacağı sorgulanmıştır.

**Anahtar Sözcükler: Süha Arın, Camın Teri, Deneme Film, Belgesel, Görsel-İşitsel Teknikler, Videografi**

## ABSTRACT

BOZAR, ÇİSEL. *ANALYSIS OF CAMIN TERİ DOCUMENTARY FROM FILMOGRAPHY OF SUHA ARIN*, İstanbul, 2018.

Taking its roots from the literary essay genre and developing as it has been fostered by documentary film and avant-garde movement, test-film creates quite a convenient environment to review and discuss the diversified narrative structures all together, thanks to the unrestricted editing and filming sources.

A medium length test-film project is designed and brought into action in this thesis, in an effort to compare the expository documentary style tightly attached to objectivity and reality with today's perception of objectivity and reality and also bring the two movements together. Human-time-space trio was utilised to bring the two styles together in a single frame; and the effect that might overcome the perception of space, characters and time in the original film selected. New representatives of human-time-space trio were generated in an attempt to establish connections between the old film and new film.

The documentary *The Sweat of Glass* (1985) by Suha Arin was chosen as an example to the expository documentary in this project. There are two key reasons why Mr. Arin, who is regarded as one of the most distinguished directors of Turkish documentary film, was selected as a director to be compared. Firstly, it is because of the human-space relation which nurtures each other, as we witness in all films of Mr. Arin. Secondly, it is about his personal poetic style that he secured for himself in Turkish documentary filming. On the other hand, the documentary “*The Sweat of Glass*” stands out in Mr. Arin's cinematography since it takes place at Pasabahce Glass Bottle Factory involving all of its characters. In this thesis, Pasabahce Glass Bottle



Factory is regarded as memory-space and considered a symbol that carries the social memory inside and protects it.

The project employed audio-visual techniques in order to combine the time-space and human trio, to generate new representations and compare these representations. The objective was to set a new way of narration (phraseology) by playing with the image, audio and dialogue data sets. And, in the written part of the thesis, first of all, the cinematography of Suha Arin and the documentary “The Sweat of Glass” were analysed. Then, the audio-visual techniques that are selected as a method were explained and a detailed description was made on how these techniques would be applied in this projects. And finally, Conclusion part questioned to what extent the techniques were effective in generating the new representations of human-space-time trio. It was discussed how successful the test-film has been in protecting and the memory of the factory deemed as a memory space and also it is questioned whether the test-film consisting of new representations can do the same job, by means of the documentary conventions it involved.

**Keywords: Süha Arın, Camın Teri, Essay Film, Documentary, Audiovisual Studies, Videography**

## I. GİRİŞ

Sinemanın gerçeği en yakından sorgulamaya çalışan formu belgesel, John Grierson'un ona verdiği adının sorumluluğu ile sinema tarihinin en başından beri varlığını sürdürüyor. Dökümante etme, belgeleme ve gerçekliği yansıtma gücüne sahip kamera ise bu formun tarihteki yolculuğu boyunca pek çok farklı tarzda kullanıldı. Savaşlardan, küresel ekonomik krizlerden ve sosyo-politik gelişmelerden etkilenerek gelişen farklı bakış açıları kendilerini açıklamak için yeni anlatım yapıları ürettiler. Bill Nichols'ın ayrımını yaptığı altı farklı belgesel tarzı; Şiirsel (*poetic*), Serimsel (*expository*), Gözlemleyici (*observational*), Katılımcı (*participatory*), Düşünömsel (*reflexive*) ve Performatif (*performative*) türleri seyirci ile farklı şekillerde iletişim kurmaya çalışarak kendi gerçekliklerini paylaştılar. Geçtiğimiz yüzyıllarda gerçeklik ve objektiflik kuramlarının üzerine yoğunlaşan belgesel sinema günümüzde yerini kurmaca ve belgeselin iç içe geçtiği, filmin hem kendisini hem de yönetmenini fazlası ile yansıttığı bir tarza bıraktı. Geçmişe atfettiğim belgesel akımı, gerçekliği en objektif şekilde seyircisine aktarmaya çalışırken kendi içinde çeşitli belgesel konvansiyonlarını da geliştirdi. Konusu olarak seçtiği kişiyi/mekanı/olayı kamera sayesinde yeniden üretirken, inandırıcılığını kanıtlamak için kamerasının yanında arşiv görüntülerine, yeniden canlandırmaya ve ses kayıtlarına başvurdu. Nichols'un yaptığı düzenlemede Serimsel olarak isimlendirdiği bu anlatım yapısı, otoriter bir dış sesle belli bir argümanı öne çıkarmaya ve onu objektiflik çerçevesinde yansıtmaya odaklıydı.

Kurmaca filmler gerçekliğin ne olduğuna dair iddialar ortaya atarken sistemi, kurumlarını ve ilişkilerinin üzerine benzerlikler kurarak kendi dünyalarını inşa ederlerken, belgesel sinema sistemi, kurumları ve

ilişkilerini yansıttığı iddiasıyla yola çıktı. Gerçekliği yansıtmaya çalışırken objektiflik hassasiyeti içinde kendini sakladı. Dikişsiz bir kurguya sahip bu filmler çerçevede ve müzikte anlatımın lineerliğini destekleyecek estetik kaygıları gözettiler. Bu kaygıların ana çıkış noktası, belgeselin seyircide oluşturmak istediği gerçeklik algısı oldu. Peki seyircide bu algıyı yaratmak için yani, bir başka deyişle, yönetmenin sunduğu hikayeye, karakterlere ve kurguya inanmaları için neler yapılabilirdi? Bill Nichols *Introduction to Documentary* çalışmasında belgeselin inandırıcılığını anlatım biçimi sayesinde kurduğu “ciddiyet söylevi” ile kazanmaya çalıştığını söyler:

Fen ya da sosyal bilimlerin araştırmaları gibi belgesel de izleyicisinin/okuyucusunun saygı duyup gerçek olarak gördüğü tarihi belgeleri ana kaynak olarak göstererek bize kendi sunduğu bakış açısının doğruluğunu kanıtlamaya çalışıyor. Belgesel ekonomi, sosyoloji, fizik, kimya gibi bilimsel ya da hukuksal geçerliliği olan bir alan olarak kabul edilmese bile bu tür hala geçmişten gelen ciddi üslubunu koruyor. Bu ciddiyet geleneği belgeselin dünyaya karşı görüşümüzü, olaylara karşı olan bakış açımızı değiştirmek için kullandığı en önemli araçtır. (Nichols, 2001, syf.39)

Türkiye’deki belgesel sinemanın ilk yönetmenlerinden biri olan Süha Arın’ın çalışmalarını da “ciddiyet söylevi” taşıyan belgeseller arasına rahatlıkla koyabiliriz. Onun belgesellerinde kamera, gerçeği objektif bir şekilde sinema perdesine yansıttığını iddia eder. Gerçek insan hikayelerinden yola çıkarak yapılan betimlemelerinde ya da tarihsel verilere dayanarak incelediği mekanlarda Arın kimi zaman dış ses ile kimi zaman da nereye gittiğini çok iyi bilen kamerasıyla bize her daim eşlik eder, yol gösterir, öğretici ve bilgi verici pozisyonundadır. Öznelerinin anlatımlarını öne çıkarır, onların hikayelerinden daha büyük bir evrensel mesaja ulaşmaya çabalar.

Linda Williams'ın, "Mirrors Without Memories" makalesinde değindiği gibi daha önce hafızası olan bir ayna olarak betimlenen fotoğraf ve sinema 21. Yüzyılda sadece başka bir aynanın yansımasını bize iletebilecek "güvenilmez bir ayna", üstelik izleyici olarak bizde bunun fazlası ile farkındayız. Buna rağmen incelikle kurgulanmış filmlerde seyirci, Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Laura Mulvey'in farklı şekillerde açıkladıkları gibi hala kendini sinema aygıtıyla, projektörle ve/veya bakışla özdeşleştirebiliyor. Süha Arın gibi yönetmenlerin filmlerinin de aynı özdeşleşme mekanizmalarını kullanabileceğini elbette söyleyebiliriz ancak burada günümüz seyircisi için bu denklemi kıracak bir öge baş gösteriyor, belgeselin gerçeklik ve objektivite iddiası, ve bu iddiayı kurmak için kullandığı anlatım yapısı. 21. Yüzyıl seyircisi için artık geçerli olmayan formüllerle oluşturulan yapı, artık belgeseli inanılır kılmak yerine onun dikişlerini belli ediyor. Peki günümüz izleyicisini tekrardan kazanabilecek, belgesel yönetmeninin seyircilere sunduğu dünyayı güvenilir kılmayacak ama "güvenilmez" damgasından da kurtaracak çözüm ne olabilir?

Bu tezde cevabın kurmaca ve belgesel türünü birleştirerek üretilebilecek yeni bir formdan geçtiğini savunuyorum. Ayça Çiftçi'nin "Kurmacanın Sınırında" makalesinde kurmaca-kurgu belgeselleri incelerken belirttiği gibi "Post'lar çağının açtığı şüphe ve güvensizlik çatlaklarıyla birlikte bütün bu "ciddiyet söylemleri" alanının otoritesi sarsılırken belgeselin de bundan payını alması kaçınılmazdı. Belgesel ile kurmacayı harmanlayan filmler, sinema tarihinin bir noktasına açılmış bir yarığı yeniden kapatan örneklerdendir." (Çiftçi, 2011, syf 31) Filmin kendisini yansıtabildiği, ve filmin yönetmenin kendi bakış açısı olduğunu saklamayan filmler yeni anlatım olanaklarına ulaşmaktalar. Yönetmenin ya da filmin kendisini belli etmesinin seyirciyi hikayeden tamamen koparmaktan ziyade onu uyandırdığını söyleyebiliriz. Bir kurmaca filminin

yönetmen, seyircinin hikayenin içine kendini bırakması, film evreninin içine girerek salt izleyici pozisyonuna geçmesini isteyebilir ancak belgesel yönetmeni izleyicisinin uyanık olmasını, sorgulamasını, olayları takip etmesini ve merak etmesini bekleyecektir. Bu durumda kurgu-belgesel formatı artık belgeselin kendisine daha bile çok hizmet ediyor diyebiliriz. Günümüz seyircisi gelişen teknoloji ile günlük hayatında karşılaştığı binlerce imge ve minik hikaye sayesinde kurgu-belgeselin yapabileceği oyunları rahatlıkla takip edebilecek ve hatta yeni anlamlar yükleyerek geliştirecek pozisyondadır.

Böylelikle belgesellerin alışagelmiş anlatım yapısının seyirciler için geçersiz hale gelmeye başlaması ile birlikte bir adım öne çıkan belgesel-kurgu koalisyonunun da gerçekliği kurmacanın ürettiği yeni yollar ile bize sunabildiklerini pekala kabul ediyoruz. O zaman iki anlatım yapısı arasında gerçekleşebilecek bir sorgulamaya, yeni bir form arayışı ile birlikte girişebiliriz. Kamera ve öznesi arasında yönetmen sayesinde kurulan diyalog bize farklı zaman ve mekan algılarının kapısını açar. Kurgu sayesinde karşımıza çıkan sonsuz olasılıklar, belgesel formunu çerçeveleyen kısıtlamalardan kurtulduğuna göre artık elimizdedirler. Ve yönetmeni kendi köklerini, geçmişini ve görsel dünyasını kamera, ışık, ses, montaj yolları ile belgeselde resmedebilir. Seyircisine seslenen belgesel sinema yeni açılan bu yollar sayesinde seyirci ile aynı dilde olamasa bile oluşturduğu yeni zaman-mekan-insan düzleminde rahatlıkla buluşup diyalog kurabilir.

Sinemanın kendini belli formlarda yeniden üreten bir damarı da, dünyanın pek çok yerinden gelerek, dünyanın farklı resimlerini yeniden tasarlanabilecek görme biçemlerini üretebilir. Sinema, özellikle de kendisine, çok merkezli, çok kaynaklı, farklı coğrafyalardan gelen, farklı öyküler, farklı bakışlar sunan ve doğası

gereği seyircisinin yani, muhattabını tahayyül eden, ona diyalog isteği taşıyan bir araç olarak baktığımızda, bize, alternatif bir mekan ve zaman ilişkisi sunabilir. (Akbal, 2004, syf 22)

Yeni formlar ve bakış açıları arayışı ile beraber belgesel sinemanın direkt olarak izleyicisini hedef aldığını da hesaba katarsak, filmin kendisinin yeni rolleri de üstlenebileceğini görürüz. Film, öğretmen pozisyonundan çıkıp seyirciyi kendisiyle birlikte bir keşif yolculuğuna çıkarabilir, öznesinin hayatını gözlemci rolüyle filme almaktansa onun hayatının içine girerek yeni öyküler kurabilir. Seyircinin ve hatta belgesel türünde yer alan öznelerin kamera karşısında ya da sinema salonundaki durumlarını açıklamak yukarıda adları geçen Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Laura Mulvey gibi kuramcıların bize bıraktıkları teoriler ile mümkündür. Kurguyu ve belgesel araçlarını içinde bulunduracak bir deneme film sayesinde ise günümüzün ve geçmişin gerçeklik, objektivite ve zaman algılarını, filmlerin sinematografileri sayesinde karşılaştırabilir, bu iki tarafı sinema perdesinde çarpıştırabiliriz. Deneme film biçimi itibari ile belgeseli kendi içinde dönüştürebilecek, belgeselin konvansiyonlarını kullanarak yeni bir anlatım oluşturabilecek özgürlüğe sahiptir. Paul Arthur'a göre deneme film belgeselin, avangard tarzın ve sanat filmi etkilerinin buluşabileceği temel bir zemindir. (Arthur, 2003, syf.62)

Tezin proje kısmında Süha Arın'ın yönetmenliğini yaptığı *Camın Teri* (1985) belgeseli ana çıkış noktası olarak alınarak, mekan olan Paşabahçe Cam Fabrikası'nın ve filmde yer alan karakterlerin günümüzden bir bakışla yeniden temsillerinin üretilmesi hedeflenmiştir. Alternatif bir zaman-mekan ilişkisi kurularak hem iki biçim arasında bir sorgulamaya kapı açılabilir, hem de iki formun da özü olan bu çok kaynaklı anlatımların temelinin aslında tek bir ortak noktada buluştuğunu görebiliriz: hafıza.

Mekanın yeniden temsili için *Camın Teri* belgeselinin mekanı olan Paşabahçe Şişe Cam Fabrikası'nda ve fabrikanın bulunduğu Beykoz semtinde çekimler gerçekleştirilerek fabrikanın şu anki durumu ve iki film arasında geçen 33 yıllık sürede mekanın yaşadığı değişimler kamera ile kayıt altına alınmıştır. İki filmdeki ortak mekan olan fabrikanın görüntüleri montaj sırasında farklı varyasyonlar ile bir araya getirilerek mekana yüklenecek yeni anlamlara kapı açılmıştır. İnsanların yeniden temsili için ise, *Camın Teri* filminin anlatıcılarından Mustafa Olcay ve fabrikada çalışmış işçiler ile röportajlar yapılmıştır. Kurguda eski filmde alınan sekanslar ile birleştirilen bu çekimler eski ve yeni film arasında yapmaya çalıştığım bu karşılaşmaya hizmet etmektedir. Çekimler, sıralama, eski ve yeni çekimlerin birleştirilmesi tezin üçüncü kısmı olan Yöntem ve Uygulanışı bölümünde detaylı olarak açıklanmıştır. Mekanların ve insanların yeniden temsilini araştırırken Beykoz'da yaşayan toplumun ortak hafızasındaki fabrikanın temsilinin işin içine girmesi ise tabii ki de kaçınılmaz oldu.

Herhangi bir yer insanın deneyimleri ve tecrübesi ile yaşayan bir mekana dönüşüyorsa etki-tepki prensibine göre mekan da insanın/insanların üzerinde kendisinden izler bırakır. Akbal bu ikili ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır: “Toplumsal dinamikler ve deneyimler mekanın, kültürün ve ideolojinin üretim ve yeniden üretiminin bir ürünüdürler; hem de bu üretim sürecini birlikte şekillendirir, onların tarzını ve üslubunu oluştururlar” (Akbal, 2004, syf. 25). Bir topluma ait olan deneyim, kültür ve bütün üretimleri uçucu yapılar değildir. Hepsi öncelikle bireyin kendi hafızasında, ardından kolektif bir şekilde oluşan toplumsal hafızada yeniden anımsanmak ve üretilmek üzere sıralarını beklerler. Röportajlar sırasında karşıma neredeyse somut bir şekilde çıkan bireysel ve toplumsal hafızanın varlıkları fabrikada yıllarca çalışmış yüzlerce işçinin ortak hafızasını tamamıyla temsil edemiyorsa bile ona dair bir kesit sunuyor. Aslında bu kesit

belgesel sinemada daha büyük bir şeye hizmet ediyor bilginin, anıların ve yaşanmışlıkların geleceğe taşınmasına, yani belgeselin özüne. Projenin belgesel biçimine en çok yaklaştığı nokta olan hatırlama ve hatıradaki kalanın nasıl geleceğe aktarılabilceği meselesi çekimler sırasında karşıma çıkmış olsa da bütün projeyi etkileyerek yeniden temsilin hafızadan, anılardan ayrı olarak yapılamayacağını ifşa ediyor. Belgeseli ancak içinde taşıdığı bellekle beraber yeniden üretebilir ve ileriye taşıyabiliriz. Görselin içinde taşıdığı belleğin önemi de burada ortaya çıkıyor. “Sinemanın ontolojik bir bellek mekanı olduğu düşünülüğünde belgeseller iki önemli işlev ile belleğin inşa sürecine katılırlar. İlk olarak yaşananları kaydetmek suretiyle şimdiki depolarlar. Böylelikle bir arşiv, bir bellek deposu işlevi görürler. İkinci olarak da geçmişe ait olayları konu edinerek sorgulamacı, soruşturmacı eleştirel tutumlarıyla şimdiki zamana dair gereksinimler üzerinden belleğin çerçevesini yeniden belirler, kurgusunu yeniden oluşturmaya katılırlar.” (Susam, 2015, Syf:19) Tezin ileriki bölümlerinde anı-imaj ilişkisine ve fabrikanın bu denklem içindeki yerine ayrıca değinilecektir.

Proje kısmında bu çok katmanlı anlatımı sağlayabilmek için görsel-işitsel deneme tekniklerini kullanarak bir çalışma yapılmasına karar verilmiştir. Deneyimlerine ve hafızalarına danıştığım, çekim süreci boyunca tanıdığım karakterlerimin ve içlerinde yaşadıkları topluluğun bana yaşattıkları tecrübeleri aktarmak, kameram ile bu hafızayı yorumlamak ve montaj ile de aramızdaki diyalektiği oluşturmak için bu form seçimi yapılmıştır. Üretilen görsel-işitsel çalışma üç katmanlıdır; ilki Süha Arın'ın *Camın Teri* filmi referans alınarak insanların ve mekanın yeniden üretilen temsilleri, ikinci olarak iki film arasında bir diyalektik kurularak iki filmdeki zaman ve mekan kavramlarının karşılaştırılması, üçüncü olarak ise iki filmde özü olan hafızayı ve hatırlama eylemini görselleştirmek. Bunun için üretilen deneme-film dört ana başlığa ayrılmıştır: “Giriş”,



“Gidebileceğim En Yakın Yer”, “Gerçeğin Yaratıcı Bir Biçimde Yorumlanması” ve “Unut(a)mamak”. Bu yapılandırma tezin ikinci kısmında ayrıntılı olarak açıklanarak yorumlanacaktır. Kısaca dört ana bölüme değinmek gerekirse;

İlk bölüm olan “Giriş”te yönetmen olarak benim, Süha Arın’ın, *Camın Teri*’nin ve yeni üretilen deneme filmin tanıtımları yapılmıştır. Orijinal film olan *Camın Teri* belgeselinin yanında kullanılan Süha Arın’a ait arşiv görüntüleri montaj sırasında yeni filme eklenerek iki filmin dolayısı ile benim ve Süha Arın’ın diyalogu sağlanmıştır. Böylelikle onun yarattığı temsiller ve benim temsillerim arasındaki farklılıkların yönetmen bakış açısına bağlanması amaçlanmıştır.

İkinci bölüm olan “Gidebileceğim En Yakın Yer”de ise mekanın ve öznelerin yeniden üretilen temsilleri, orijinal film ile karşı karşıya getirilmiştir. Üçüncü aşamada Grierson'un belgesel sinema üzerine yaptığı “gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlanması” tanımlamasından esinlenerek orijinal film *Camın Teri*’nden görüntüler bir projeksiyon cihazı sayesinde farklı mekanlara yansıtılmıştır. Bu şekilde belgesel metasının kendisinin nasıl gelişip dönüşebileceği, kendi mekanından ve sinema perdesinden koparıldığı takdirde anlamının nerelere gidebileceği sorgulanmıştır. Öznelerle aramda olan diyaloglar farklı formatlarda, ses-görüntü birlikteliği bozularak imajların üzerlerine bindirilmiştir. Projenin son kısmında ise bu sefer kamera anlatıcılara bırakılmış fabrikanın kapanışı ile birlikte Beykoz bölgesinin ve insanların bu durumdan nasıl etkilendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi projenin klasik anlamda belgesel biçimine en çok yaklaştığı olan son bölüm, kendisinden önceki temsilleri sorgulamaya, kendisinden sonraki temsiller içinse bir “bellek deposu” olma amacı gütmektedir.

Tezin yazılı kısmında ilk olarak çalışmada neden yönetmen olarak Süha Arın’ın ve belgesel olarak *Camın Teri*’nin seçildiği açıklanarak Süha Arın’ın sinematografisinin ve belgeselinin analizleri yapılacaktır. Süha Arın’ın sinematografisinde mekan ve insanlarla

nasıl bir ilişki kurduğuna, onları konumlandığı yer incelenecektir. Ardından yeni film için seçilen yöntem olan görsel işitsel deneme teknikleri açıklanacak, form olarak benimsenmesinin altında yatan sebepler ve formun anlatıma olan etkisi tartışılacaktır. İkinci olarak ise toplumsal belleğin belgesel sinema içindeki temsili ve projedeki yansıması ele alınacaktır.

Tezin ikinci kısmında filmin ayrıldığı 4 ana başlığın açılımları yapılarak filmdeki işlevleri açıklanacaktır. Kullanılan görüntüler ve kurgu, müzik ve dış ses arasındaki bağlantılar gerekçelendirilecektir.

Sonuç bölümünde ise temsil etmeye çalıştığım kişiler, mekanlar ve deneyimler için nasıl bir dil oluşturup bunları deneme-film aracılığı ile nasıl aktarıldığına, aktarım sırasında anlamlarının nasıl çoğaldığına ve aktarım sırasında kullanılan estetik seçimler incelenecektir. İki filmin hatırlamak, unutmak ve kaydetmek üzerine sunduğu anlamlar karşılaştırılacak, yeni temsilleri içeren filmin orijinal film üzerine neler katmış olabileceği üzerine yorumlamalar yapılacaktır.

## **A. SÜHA ARIN VE *CAMIN TERİ***

Projede Süha Arın'ın yönetmen olarak duruşu ve sinematografisi, ilk temsillerin arkasındaki yaratıcı güç olduğu için büyük önem arz ediyor. Karşılaştırma yapılacak yönetmen olarak Süha Arın'ın seçilmesinin pek çok nedeni var. Bunlardan en önemlilerinden biri belgesellerinde diğer çağdaşlarına bakıldığında görmediğimiz, onu farklı kılan şiirsel üslup. Müziği ve dış sesi filmi süsleyen bir araç olarak kullanmasının yanında lineerliğin devamını sağlayan, görüntülerle bir koreografi oluşturacak şekilde kurgulayan Arın Türkiye'deki belgesel sinema üretimlerine yeni bir soluk getirmiştir. Bu şiirsel üslubu sadece müzikte değil, kurguda ve çekimlerde de görürüz. Durağan görüntüleri kullanmaktan kaçınan Arın kamerasıyla hem hayatı olduğu gibi kaydeder hem de kamerası ile insanların ve kentin duvarları arasından süzülerek ilerler. Arkadan bir dış ses ile

seyirciyi sürekli bilgilendirirken görüntülerin şiirselliği ve doğallığı ile izleyicisini yakalamayı hedefler yönetmen.

Bilgilendirici ve her şeye hakim dış sesin arkasında seyirciye incelediği kentin tarihini, savaşlarını, yapıtlarını ayrıntıları ile anlatır. Bunun arkasında Arın'ın öncesinde yaptığı uzun araştırma kısmı yatar. Belgeselin bilgi vermek ve gerçeği ortaya çıkarmak amacından hareketle kurulan bu üslup aynı zamanda daha önce bahsettiğimiz “ciddiyet söylevi” ile yakından ilişkilidir. Arın'ın kurduğu anlatım yapısında her bir sekans ortaya konmak istenen evrensel mesaja hizmet eder. Sekanslarda kameranın arkasındaki yönetmenin bize aynı zamanda bilgi veren kişi olduğunu hissetmemiz hiç zor değildir. Süha Arın gerçekliği kendi bakış açısından yorumlarken tanrısal bir noktadan seyircisi ile iletişim kurar, her şeyin üzerinde bir konumda durarak izleyicisine görüntüler yardımı ile konuyu açıklar ve betimler. Süha Arın sinematografisinde bizim en fazla üzerinde duracağımız nokta ise onun mekanlar ve insanlar üzerinden kurduğu anlatım yapısı olacaktır. Yönetmen mekanlar ve insanlar arasındaki güçlü bağı filminin iskeleti olarak kurar ve oradan güç alarak anlatımın geri kalanını oluşturur. Mekan ve insan arasındaki bağdan ise seyirciye vermek istediği mesajı sunar. Film sonunda kendini de kapsayarak daha geniş, daha bütünlüklü bir resme ulaşır, bu da yönetmenin seyirciye sunmak istediği evrensel mesajdır. Süha Arın sinematografisini ele aldıkları konular itibari ile insanın öne çıktığı, mekanın öne çıktığı ve ikisinin bir harman halinde sunulduğu filmler olarak üçe ayırabiliriz. İnsanın ya da mekanın öne çıktığı filmlerde bile iki tarafı birbirinden tamamiyle ayırmak mümkün değildir Arın'ın filmlerinde. İki taraf birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve kendilerine özel bir zaman duygusu içerisinde sunulurlar seyirciye.

Juhani Pallasma'nın “The Architecture of Image: Existential Space in Cinema” kitabında altını çizdiği gibi mekan ve insan arasındaki ilişkiden doğan karşılıklı deneyim, geometrinin formüllerine dayalı olarak inşa edilmiş mekanın sınırlarını aşar. Yaşanan deneyimler

insanın zihnindeki gerçekliğin ve özünün yansımaya dönüşür. (Pallasmaa, 2007, syf.18) Süha Arın mekanlardaki yaşanmışlık hissini öne çıkararak filmlerinde hem insanın temsiline hem de mekanın temsiline yatırım yapıyor. Yaşanmışlık hissiniin bağlı olduğu zaman unsurunu kullanan Arın, bu sayede filmlerinde hem zamanı eğip bükebiliyor, hem de bu kurgunun filmine hizmet etmesini sağlıyor. Süha Arın sinematografisinde insanı merkezine koyan filmlere bakacak olursak *Tahtacı Fatma*\_(1979), *Ustalar ve Bilgeler*\_(1992) serisi, *Aşık Ali Özkan*\_(1980)'ni örnek olarak gösterebiliriz. Arın belgesellerinde öznelerini tasvir etmek için pek çok kaynaktan ve belgeden yararlanır ama asıl öne çıkardığı meta anılar, hatırlardır Bu noktada projede Süha Arın'ın seçilmesindeki en önemli noktaya geliyoruz; Arın anlatıcı olarak seçtiği kişilerin anılarını ya da andaki konumlarını düşsel bir şekilde betimlemez. Hatıraları mutlaka öznenin içinde yaşadığı toplumdaki kültürel hayata, o kültürün insan üzerinde bıraktığı etkilere dayanarak anlatır.

Arın'ın gerek dizi, gerekse monografik belgeselleri incelendiğinde “insan” unsurunun doğrudan, belgesellerin temelinde yer aldığı görülmektedir. Bu noktada belgesel sinemanın yine, yaşamın gerçekliği ile olan bağı ön plana çıkmaktadır. Arın “insanın temsilini” belgesellerinin temelinde yerleştirirken bir anlamda yaşama en “gerçek” olan tarafından dahil olmaktadır. Arın'ın belgesellerinin temelinde, “insan” ları sahip oldukları kültürel değerler üzerinden “temsil etmek” vardır. Nitekim insanın özü, yaşadığı coğrafi ve buna bağlı toplumsal yapı çatısı altında şekillenen kültürel değerler çerçevesinde şekillenmektedir. (Çakıcı, 2007, syf 45)

Karakterlerini içlerinde yaşadıkları kültürden ayırmaz, kolektif bellekten gelen anıları ve hikayeleri öznesinin inşasında kullanırken bireysel anıları ve yakın geçmişi göz ardı etmez. Deyim yerinde ise en uygun parçaları seçerek bir havuz oluşturur. Bu noktada Süha Arın'ın belgesel konusunu temsil etmek üzere kurduğu sistemi irdelemek için kamerasını çevirdiği mekanlara olan bakışını da denklemin içine katabiliriz. Mekan, belgesele konu olan insanın ve onun deneyimlerinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Mekanı ön plana çıkartan belgesellerine baktığımızda insan unsurundan tam anlamıyla kopmadığını, onları da anlatıcı karakter olarak kullandığını görürüz. Mimari yapıları öne çıkaran belgesellerinde bile mekanın içinde yaşananlardan, masallardan ve hikayelerden ilham alır. *Topkapı Sarayı* (1991), *Ayasofya* (1991), *Altın Kent: İstanbul* (1996) belgesellerinde sarayları, çarşıları ve pazarları ile içinde yaşayan halkın üzerinde bıraktıkları izler ile anlatır kenti. Özneden yola çıkarak bütüne ulaşma isteği vardır.

Arın belgesellerinde Anadolu kültürel coğrafyası ve Anadolu kültürü “insan” olgusu merkeze oturtularak yeniden şekillenmiştir. “Eski Evler Eski Ustalar” dizisi içerisinde Anadolu coğrafyasına has ev mimarisi, bu mimariye şekil veren “ustalar” üzerinden ele alınmaktadır. Nitekim “Anadolu’da köy evinin gerek yapısal kuruluşu, gerekse çevre düzeni bütünüyle ‘yalınlık, tutumluluk ve kişisellik’ özelliği taşır.” Bu insana has özelliklerin -bir anlamda karakteristiğinin- mekâna yansımalarıdır. (Çakıcı, 2007, syf 46)

Filmlerindeki karakterlerin hikayeleri devam ederken mekan da sürekli olarak bir gelişime ve değişime uğrar. *Fırat Göl Olurken* (1985–1986) belgesel serisinde GAP projesi sebebi ile Fırat ve çevresindeki yaşam alanlarının yok olması belgeselin ana çerçevesini oluşturur. Belgesel insanların ortak mekanlarını kaybediyor oluşlarını ve buradan çıkan hüznü ve duyguları anlatır. *Tahtacı Fatma* (1979) takip ettiğimiz ana karakter Fatma’nın sürekli olarak içinde doğup büyüdüğü mekanı sorguladığına şahit oluruz. Yayılda tahtacılık yaparak geçinen göçebe köylüleri nadiren evlerinde görürüz. Arın onları ağaçlar arasında doğanın ve mekanın bir parçası olarak göstermeyi tercih etmiştir. *Safranbolu’da Zaman* (1976) ‘da ise Arın’ın kamerası kentin sokaklarında dolaşır, şehri içinde yaşayan insanları ile kişileştirir. İnsan yüzleri ve eski evlerin dokusu arasında kenti baştan başa imgesel dünyada kurgular. Yok olmaya yüz tutmuş geleneksel sanatlarını anlatır. Bu çalışmanın içinde yer alan *Camın Teri* (1985) belgeselinde ise Paşabahçe Cam Fabrikası içinde çalışanlarla birlikte devinen bir organizmadır. Makinaların hareketleri

kameraya tasarlanmış bir koreografi gibi yansırken fabrika üretim için inşa edilmiş soğuk bir yapıdan işçilerle birlikte yaşayan bir mekana dönüşür.

“Ben Mustafa Olcay. On yedi yaşındayım. Cam fabrikasında, goble servisinde işçiyim. Babam da Paşabahçe Cam Fabrikası’ndan emekli. Beş kardeşiz, hepimiz camcıyız...”

1985 Dünya Gençlik Yılı için çalışan gençlere ithaf edilen *Camın Teri* belgeseli bu şekilde başlar. Süha Arın, cam fabrikasında çalışan üç gencin günlük hayatları üzerinden anlatır Türkiye’deki gençliğin sıkıntılarını ve mücadelelerini. Paşabahçe Cam Fabrikası’nın üç farklı bölümünde çalışan gençler iş yerleri olan fabrikada, arkadaşları ile birlikte vakit geçirdikleri sosyal ortamlarında ve evlerinde görüntülenmişlerdir. Karakterlerin kendisi olan anlatıcılar fabrikadaki ve dışarıdaki hayatlarını, hayallerini ve düşüncelerini aktarırlar. Üç karaktere denk düşen, üç parçalı bir anlatım yapısını benimsemiştir. Karakterler tanıtımlarında en uzun süreyi fabrikada geçirdikleri zaman kapsar. Fabrikanın karakterler üzerinde yarattığı etkiyi sadece fiziksel olarak değil ruhsal olarak da görürüz. İnsan ve mekan arasındaki ilişkinin sinemaya yansması salt fizikseli aşır deneyimi de kapsar. Burada sinemanın gücünü bir kez daha görebiliriz. Perez-Gomez ve Pelletier’e göre mekan içinde edinilen tecrübelerle beraber ekrana yansır. Sinemanın yeni temsil olanaklarıyla beraber üretilen gerçeklikler mekanın çerçevesinden çıkarıp sınırsızlaştırdı. Daha önce göz ardı edilen mekanın deneyimi kendisini nihayet gösterebileceği alanı kendisini yansıtan sanatlarda buldu. (Perez Gomez & Pelletier, 1997, syf:373)

İnsanı, mekanı ve ikisinin ortak bir şekilde oluşturdukları deneyimi insanın orada geçirdiği zamandan ayırmamız mümkün değildir. Belgeselin saklı tutulan hafızayı ortaya koyarken onu yorumlayacağı süre geçirilen zamana birebir bağlı olmasa bile mekanı ve insanı

etkileyeceği için yeniden üretilecek bir temsilin zamanı da eğip bükeceğini, sinema perdesine göre uyumlayacağını söyleyebiliriz. Tam da bu noktada, Bakhtin'in üzerinde diğerlerine oranla daha az konuşulmuş kavramı, "Chronotope / Kronotop/ Zamanmekân'dan bahsetmek gerekir. Zamanmekân kavramı ile Bakhtin, bir tür bakıştan söz eder. Tarihi, tarihin kültür, mekânsal ve zamansal ilişkilerini görebileceğimiz bir tür bakış. Kronotop zaman-mekân anlamına gelmektedir. Bakhtin bu terimi zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için kullanacağını söyler. Zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini, bunu bir metafor olarak ödünç aldığını söyler. (Akbal, 2004, syf 61) Böylelikle yeniden üretilebilme kapasitesine sahip olan temsillerin her yeni yorumunda mekanın, zamanın ve insanın yeni açılımlar kazanacağını da kabul etmiş oluruz. Bu durumda bize aynı mekan ve insanların farklı temsilleri arasında da yeni analizlerin kapısını açar.

Belgesel ve onun yeniden üretimi olacak olan deneme çalışmayı yukarıdaki düşünürlerin bize gösterdikleri kuramlar ile zaman-mekan-kişi üzerinden karşılıklı yorumlayabiliyoruz. Peki hafızayı nerede konumlayacağız? Hafıza, mekan ve insanlar arasındaki çoklu ilişkilerden doğan anıların bir toplamı, bir yansıması ise bir belgeselin yeniden temsilini üretirken onunla birlikte yeni filme aktarılan hafızanın yeri ne olacaktır?

## **B. BİÇİM OLARAK DENEME FİLM**

*Camın Teri* belgeselini ve yeni filmi birleştiren mekan Paşabahçe Şişe Cam Fabrikası artık yok. Bu proje için dezavantaj gibi görünse de beni mekan ve ona bağlı olarak yeni temsillerini farklı yollardan yeniden

üretmeye zorluyor. Bu çalışmada bunu iki farklı yolla yapmaya çalıştım; ilk olarak deneyimlerin aktarılması yani hafızada kalanlar üzerinden gelen anlatılar ile ikinci olarak da kurgu ile.

Yönetmenin kişisel bakış açısının yansıtarak, izleyicisini direkt olarak hedef alan film biçimi deneme film, gişe filmlerinin arasında yer almasına bile aslında film tarihinin en başından beri aramızda. Lumiere kardeşlerin Lyonnaise fabrikasında yaptıkları ilk çekimlerden itibaren aslında var olan deneme film, hızla gelişen diğer film türleri arasında kendi yerini sağlamlaştırmakta hiç gecikmedi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra popüleritesi hızla yükselen tür, sinemaya kişisel bakış açılarını yansıtmak isteyen yönetmenlerin üzerinde en çok çalıştıkları alanlardan biri oldu. Dziga Vertov, Orson Welles, Chris Marker, Agnes Varda, Werner Herzog gibi usta yönetmenler deneme film formunda yaptıkları üretimlerle kendi seslerini ve tarzlarını bularak türü bugünkü zengin haline getirdiler. Deneme-film kendine konusu olarak kimi zaman *The Man with the Movie Camera*(1929)'daki gibi incelikle işlenmiş bir kurguyla sosyalist rejimi seçerken, kimi zaman *Los Angeles Plays Itself*(2003)'te gördüğümüz sinemanın kendisini yansıtmak şeklinde farklı imajları birleştirerek bir şehri anlattı. Agnes Varda ve Jr'ın ortak çalışması olan *Faces and Places*(2017) Fransa kırsallarında sıradan insanların hikayelerinin arasında gezinerek onları devasa imajlarla yüceltti. Her deneme film kendi konusuna göre yeni bir biçim ile karşımıza çıkabilir. Diğer türlerdeki gibi katı sınırlara sahip olmayan formu sayesinde sormak istediği sorulara göre kendisine bir yol haritası oluşturabilir.

Bu projedeki yeni bir anlatım biçimi arayışına götüren yeniden mekanı/insanı/belgeseli üretme arzusu deneme film formunun yapısı ve amacı ile örtüşüyor. Belgesel ve temsiller arasında karşılaştırmalara ve ortaya atılacak sorular için deneme filmin sunduğu anlatım yapısı kullanılabilir. Bu proje için deneme filmin amacı düşünme ve



sorgulama eylemlerini gerçekleştirmektedir. Bu projenin tam merkezinde yer alan temsillerin ve hafızanın sorgulanması deneme film formunun özgürlüğünde ve başvurabileceği farklı anlatım yapılarının zenginliğinde tam anlamı ile karşılığını bulacaktır.

Realizmin ve deneysel farklı kategorileri arasında, ifade etmenin farklı olasılıklarının içinde deneme film, avangard ve belgesel tarzın olanaklarını kullanır. Yeni bir anlatım biçimi oluşturmak için iki tarzında geçmişte yapılmış pratiklerinden uzaklaşır, iki formu da yıkararak yeniden inşa eder, aralarında yeni ilişkiler kurar. Gerçek ve kurmaca hikayelerle belgesel ve deneysel arasında anlatım yapısını inşa ederken başka pratiklerden ve formlardan esinlenir. Yönetmenin bakış açısından üretilen kurgular gerçekleri içerir, tam tersi yönde gerçeklerde kurgu öğelerini içlerinde saklarlar. Barthes'ın kendi deneme yazıları üzerine olan yorumlamalarına bakacak olursak ise deneme-film klasik anlatıdan belgesele pek çok film formunu içinde barındırır. Bilgiyi sürekli besleyen “sonsuz yansıtıcı bir makine” gibidir. (Corrigan, 2011, syf.2)

*Camın Teri* belgeseli üç anlatıcısının fabrikadaki işlerine dayalı olan hayatlarını ve fabrika içindeki düzeni betimliyor. Soru sormaktan ziyade bir gözlemci pozisyonunda, onların hayatlarının içine karışmadan sadece izliyor ya da -muş gibi yapıyor. *Camın Teri*'nden üretilen bu essay deneme filmde ise Paşabahçe Şişe Cam Fabrikası'ndaki karakterler, yeniden kamera karşısına geçerek kendilerini onlara yöneltilen sorulara, bu sefer onları izleyenlerin farkında olarak, cevap veriyorlar. Bu anlatım sırasında kamera hareketli çekimler ile kendisini ve filmi açık ediyor. Kameranın bu hareketi üretilen essay deneme-filmi belgesel formuna yaklaştırırken montajda eklenen bölünmüş ekran düzenlemesi ise avangard formuna gönderme yapıyor. Eski ve yeni filmde üst üste düşen sahneler ekranda akarken dış seste yönetmen direkt olarak seyirci ile bir diyalog kuruyor. Sonuç olarak, farklı formlardan beslenerek kendini,

kamerasını, kurgucusunu ve yönetmenini belli eden bir yapı çıkıyor ortaya. İzleyicisinin seyirci kalma pozisyonunu yıkan, deneme-filmin sorgulattığı soruları düşünmeye ve anlamaya kısaca türler arası diyalektiğin içine girmeye zorlayan bir anlatım biçimi oluşuyor. Belgesel filmin üstlendiği hafızayı saklama ve geleceğe taşıma işlevini deneme film formunun da sürdürebileceğini, hatta bu diyalog sayesinde seyirci ile de bu hafızayı paylaşabileceğini iddia edebiliriz.

"I have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We don't remember. We write memory much as history is rewritten. How can one remember thirst? " - Chris Marker, *Sans Soleil* (1983)

Chris Marker *Sans Soleil* (1983) filminde hatırlamaya ve hafızaya dair bu cümleleri okutur dış sese. Dünyayı gezen bir gezginin mektuplarından kesitleri dinlerken, gezdiği yerlerden gelen görüntüleri (video çekimleri) görürüz. Yaşananların anılarda bıraktığı kesik ve biraz da bulanık anlardan oluşturmuş gibidir filmi, hafızayı görselleştirmeye çalışmıştır. Deneme filmini oluşturan farklı tekniklerin gücünü kullanmıştır. Burada anıları filmi ileri götüren güç olarak kullanabilmesinin en büyük sebebi seyirci ile kurduğu diyalogdur. Zaman algısı ile oynanmış, dünyanın dört bir yanından gelen görüntülerin kurgusundan oluşan filmde seyirci ile bire bir iletişim kuran anıların ve mektuptaki kelimelerin tek sahibidir. Böylelikle hafızayı filme taşır. Deneme filmin en önemli özelliklerinden biri olan sübjektif bakış açısı ve diyalog burada karşımıza çıkıyor. Philip Lopate'nin "In search of a Centaur" makalesinde deneme filmde metnin tek bir sesi temsil etmesi gerektiğini söylemiştir. Deneme filmin özü olan düşünme eyleminde bizi sürekli kalmaya iten güç, tek ve öznel bir bakış açısıdır.

### C. BELLEK VE TEMSİLİ

Sinemanın anıları kayıt etme gücü nedir? Perdeye yansıyan imgeler bizim üzerimizde nasıl bir etki yaratıyorlar ki zihnimize saklı kalmış olan anıları su yüzüne çıkarma kabiliyetine sahipler? Bergson Madde ve Bellek kitabında algı ve hafızanın ikili çalışma prensibine değinir. Eğer dışsal algı bizde, ana hatları çizilen hareketlere yol açarsa, belleğimiz, burada toplanan ve hareketlerimizin ana hatlarını çizmiş olduğu eski imgeleri almış algıya yönelir. Böylece mevcut algıyı yeniden yaratır, daha doğrusu ona kendi imgesini geri döndürerek ya da aynı türden birkaç imge-anıyı göndererek bu algıyı iki misline çıkarır. (Bergson, 2007, syf.77) Belgesele konu olan mekanda saatlerce yapılan çekimlerden kalan ham görüntülerin montajından sonra ortaya çıkan yapı ise, beynimizde anıların biriktirildiği keseciğe yollanan mesajları bir hizaya sokar, doğru anının ortaya çıkmasını sağlamaya çalışır. Belgesel sinemada tanıklar konuşur saklı kalanı, konuşulmayı ortaya dökerler. Toplumdaki her bireyin zihninde/algısında imajlarla var olana, anlatılamayana gönderme yaparlar. Bu yüzden de bu kadar etkileyicidirler. Sadece kişi olan tanıklıklar değil, içlerinde yaşanmışlıkları barındıran mekanlarda bu işin içindedirler. Pierre Nora'nın deyimi ile "hafıza mekanları" imajları zihnimizdeki anıları en güçlü şekilde geri çağırın kodlardır. Anıtlar, mezarlar, meydanlar yaşananları depolayan ve sembolleştiren mekanlardır. Algı-anı-imge ilişkisi ile düşünecek olursak bu hafıza mekanları anıları kaydetmemizi ve onları geri çağırmamızı sağlayan imgelerdir. *Camın Teri* belgeselinin mekanı olan Paşabahçe Şişe Cam Fabrikası'nda tam olarak bir hafıza mekanı. Beykoz'da yerleşik düzende yaşayan halkın neredeyse tamamının emekli olana kadar çalıştığı fabrika kendi yaşamı boyunca işçilerin anılarının biriktirdiği bir merkez oldu. Açılıp semte istihdam sağlamaya başladığı andan başlayarak semtte yaşanan düğünlerden, doğumlardan, ölümlerden ve grevlerden kalan anılarda daima fabrikanın imgesi var. Halkın doğal hayatının bir parçası olmuş mekan farklı dönemlerin sosyo-politik koşullarında ayakta kalmaya çalıştı, değişti, dönüştü ve en sonunda da

kapatıldı. Yaklaşık beş sene önce yıkım kararı alınan fabrika şu anda yıkıntı halinde otele dönüşmeyi bekliyor. Bu hali ile bile semtin sakinlerinin günlük konuşmalarının bir parçası. Geçmişe dönük her anı içinde fabrikanın imgelerini içeriyor. Hafıza mekanları geçmiş toplumsal olayların, tarihi kişiliklerin imgesi olarak belli bir çağa, döneme ait politik, toplumsal yaşanmışlıkların izlerini taşır. Bu nedenle görsel belleği oluşturmakla kalmayıp toplumsal belleğin uyanışlarında ve yorumlanışlarında etkin bir rol de üstlenirler. (Susam, 2015, syf.174)

Proje için *Camın Teri* belgeselinde yer almış kişilerle çekimler yapmaya başladığımda da konuşma dönüp dolaşıp fabrikanın kendisine geldi. *Camın Teri* belgeselinin betimlemeye çalıştığı cam işçilerinin hayatı yıkılmış olsa bile fabrikanın kendisine o kadar bağlı ki, belgesel onlar için kendilerinin öne çıkarıldığı bir filmde çok fabrikanın hala ayakta durduğu o zamanlara dair bir fotoğraf albümü. Görselin yanında işitsel olarak da hizmet verebilen bu albüm bütün anıları ve geçmişi yeniden gün yüzüne çıkarıyor. Fabrikanın kapanmaması için yapılan eylemler ve halkın direnişi de tam olarak bu bağdan geliyor. Bu yüzden de filme de duygusal bir yerden bağlılar. Esasında oldukça zor koşullarda, tatmin edici bir maddi karşılığı ve iş güvenlikleri olmadan çalıştıkları fabrikaya dair olan özlemlerini giderebildikleri film olan *Camın Teri* bu yüzden önem taşıyor. Süha Arın'ın kurduğu dille fabrikada cam işçilerinin hayatlarını anlattıkları film artık asıl fabrikadan daha güçlü bir imgeleme sunuyor. Filmde yapılmış olan temsiller, geçmişte yaşananlar ne olursa olsun, kendilerinin geçmişte nasıl göründüklerine, nasıl yaşadıklarına, nasıl hissettiklerine dair onlara tanıklık sunuyor. Ve sinemanın imgesel gücü sayesinde bu tanıklık toplumsal bellekte kendine oldukça güçlü bir yer bulmuş durumda. Belgesel sinemanın üstlendiği belleği depolama ve iletme misyonunu film en iyi şekilde yerine getiriyor. Projenin beni en çok heyecanlandıran sorusu da burada başlıyor,

kurgu yoluyla yapılacak yeni bir düzenleme ile geçmişin tanıklığını yapan *Camın Teri* belgeselini onu üreten özneler ve mekanla yeniden bir araya getirmek bize hangi yeni anlamları açar? Bu deneyi yapmak için yeni temsillerle, eski temsillerin nasıl konuşabileceğine dair bir yöntem bulmak gerekiyor. Klasik dikişsiz anlatım ile yapılacak bir proje, iki filmin her yönüyle konuşabilmesi için bana yeterli özgürlüğü sağlamayacaktı. Ama deneme-film tarzı ve görsel-işitsel deneme teknikleri farklı bir zaman-mekan algısı oluşturmak için bana gerekli araştırma-geliştirme araçlarını sağladılar.

#### **D. CAMIN TERİ'NDEKİ ANLATIM BİÇİMİNİN SONUCU**

Yöntemin açıklamasına geçmeden önce, Süha Arın'ın belgesellerinide içine aldığım serimsel(*expository*) anlatım yapısındaki bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Belirlediği bir argüman üzerinden dış sesle yapılan anlatım biçimi filmin kendisini belli etmediği için yansıttığı hikaye üzerindeki, çekim öncesi, çekim sırasında ve çekimlerden sonra, yarattığı değişimleri/etkileri gösteremez. Yönetmenini saklayarak gösterdiği gerçeklikte, yönetmenin konusuna karşı olan bakış açısını da saklar. Bu yüzden de objektif görünür/görünmeye çalışır. Bu durum bir doğa belgeselinin akışında ya da vermek istediği mesajı anlatmada büyük bir fark oluşturmayabilir. Ancak insan üzerine yapılan bir belgeselde izleyici olarak konuya bakan bir göz, yönetmen ve özneleri arasındaki ilişkiyi, kameranın etkisini ya da filmin içindeki her insan tarafından yeniden kurgulanan bir düzlem olduğunu göremez. Eğer filmde bir insanın ya da topluluğun sorunu söz konusu ile film bu anlatım yapısı ile gerçekliği mi gösterir yoksa direkt olarak bir bakış açısını mı empoze eder?

Açıkça, sinema gerçekliği 'yeniden üretir': İdeolojinin söylediği gibi, kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapımının araçları ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdır, ayrıca gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey

değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden bir tanesidir. (Comolli, Narboni, 2010, syf.101). Comolli ve Narboni'nin de değindikleri gibi kamera ve montaj teknikleri de kurgulanan bu gerçekliğin birer parçasıdır. Ve eğer film onların varlığını yani filmdeki hakim bir bakış açısının, bir ideolojinin varlığını belli ederek seyirciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmiyorsa bir belgesel olarak işlevini, ele aldığı konu ya da sorun hakkında izleyicisini bilgilendirme ve farkındalık yaratma, yerine ne kadar getirebilmektedir?

*Camın Teri* belgeselindeki karakterlerle yaptığım görüşmeler sırasında Paşabahçe Cam Fabrikası'nda ilki 1963, ikincisi 1991 yılında gerçekleşen iki büyük eylemin olduğunu öğrendim. İki eylem arasında da fabrika yönetimi ve işçiler arasında yönetimde yaşanan değişimlere tepki olarak eylem boyutuna ulaşmamış ama yine de ses getirmiş olan çatışmalar meydana gelmiş. *Camın Teri* belgeselinin de tam olarak iki eylemin ortasına düşen bir zaman diliminde çekildiğini düşünecek olursak işçilerin fabrikadaki çalışma hayatlarını konu alan filmde yönetim ve işçiler arasındaki çatışmalara dair hiçbir şey görmüyor olmamız konusunda ne söyleyebiliriz? Burada belgeselin izleyicisine düşünmek ya da sorgulamak için pek de yer bırakmayan anlatım yapısını daha açık ve net görmek mümkün. Film kendisini göstermeyerek oluşturduğu anlatımla ideolojinin bakış açısını seyircisine direkt olarak empoze ediyor.

Daha önce Süha Arın'ın sinematografisini açıklarken Arın'ın özne olarak aldığı insanları ve mekanları birbirinden ayırmadan ikisini birbirine hizmet edecek şekilde kullandığını söylemiştik. Cam fabrikasındaki yaşamı betimlerken de işçilerin bireysel portreleri kadar makinaları, fırınları ve cam maddesinin kendisine de çerçevesi içinde yer veriyor. Bunu yaparken fabrikayı da bir düzen ve sistem olarak ayrı bir karakter olarak oturtuyor. Sinematografisinde

gördüğümüz birey ve sistem karşılaşması durumu *Camın Teri* belgeselinde de önümüze çıkıyor. Ancak filmde fabrikaya küçük yaşlarda girip emekliliklerine kadar aynı iş koşullarına tabii olan işçilerin var olan durumu kabullenişlerini izliyoruz. İşçiler fabrikanın ve onun bağlı olduğu sistemin “doğal” bir parçası olarak kalıyorlar. Hatta filmin bu doğallaştırmaya hizmet ettiğini bile söyleyebiliriz. İçinde kaldıkları sistemin dışına çıkabileceklerine ya da sistemin iyileşeceğine dair bir işaret veya bir değişim rüzgarı belirtisi olmadan sadece hayalleri ve arzuları bir dış ses vasıtası ile izleyici ile buluşuyor. Sistemin istediği gibi çalışma koşullarına rağmen işinden, yaşam kalitesine rağmen hayatından memnun çalışkan işçi profili çiziliyor dersek çok da yanlış bir yorumda bulunacağımızı düşünmüyorum. Daha önce bahsettiğim ciddiye söylevi *Camın Teri* içinde geçerli. Fabrikanın içinden gelen görüntüler, halihazırda işçilerin kendisi olan anlatıcıların dış sesi ile birleştiğinden film kendi inandırıcılığını kurmak için yeterli metaya sahip oluyor. 1985 Gençlik Yılı kapsamında çekilen *Camın Teri* filmi üç gencin fabrikadaki çalışma hayatlarına, duygusal ve düşünsel yaşantılarına bir kapı açıyor elbette ama bu kapının içinde sistemin onlarda kurmak istediği düşünce yapısı ile karşılaşılıyor. Süha Arın’ın sinematografisine baktığımızda hemen her filmde gördüğümüz sistem eleştirisi burada yok. Özneleriyle yakından iletişim içinde olan yönetmenin bu belgeselde böyle bir tercih yapmasının nedeni yine baskın olan ideoloji ile açıklanabilir. *Camın Teri* 1985’te Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş.’nin kuruluşunun ellinci yılı şerefine, fabrikanın ana sponsorluğunu üstlendiği bir filmidir. Yani filmin bütçesi ve çekim için verilen izinlerin hepsi fabrikanın da içinde olduğu sistemin kendisine bağlıdır. Bu açıdan baktığımızda sistemin izni olmadan o dönemde başka bir formülle bu filmin çekilemeyeceği gerçeği ile karşı karşıya kalıyoruz.

*Camın Teri*

'ndeki işçilerin durumları ve filmin bastıracağı ideolojiyi ayrıntılı olarak okumak istersek Marx'ın ve Zizek'in yorumladığı şekillerde ideolojik yanılısamaya ve Althusser'in sistemleştirdiği devletin ideolojik aygıtlarına bakabiliriz. Bu tezin ve üretilen deneme-filmin, sinemanın ve onun ideolojik işlevini irdelemek gibi bir amacı yok, sadece biçimi ile *Camın Teri* filminin sunduğu sisteme karşı bir eleştiri yöneltiyor. Deneme-filmin içinde de hali hazırda yer alan *Camın Teri*'nden gelen imajlarla, yeni temsiller, karşılaştırma üzerine kurulu bir montajda bir araya geliyorlar. Böylece iki farklı temsil birbirleri ile konuşuyor. "Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir. Sistemin doğasının sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirdiğini bir kez daha ortaya koyduktan sonra, bir film yapımcısının ilk görevinin sinemada 'gerçekliğin resmedilişi'ni çözümlemesi olduğunu görebiliriz. Eğer bu yapılabilirse sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma hatta koparma olanağına kavuşabiliriz" (Comolli, Narboni, 2010, syf.101). Projede üretilen deneme-filmin sorduğu sorulardan birinin insan-mekan-zaman üçlüsü üzerinden "gerçeğin resmedilişinin" yeniden düzenlenmesi hakkında. *Camın Teri* belgeselinde olduğu gibi sinema ideolojinin bir aygıtı haline geldiğinde, Comolli ve Narboni'nin öne sürdüğü çözümlemeyi nasıl yapabiliriz? Bunun için filmin kendisini göstermesi yeterli midir? Kurmaca-belgeseller bu çözümlemeye ne kadar hizmet edebilirler?





## **II. YÖNTEM**

Tezin ikinci bölümü olan Yöntem ve Uygulanışı kısmında yukarıda açıklanan deneme-filmin dört katmanını birleştiren görsel-ışitsel deneme tekniklerini, bunlara bağlı olarak videografi/k film çalışmalarını açıklamak ve deneme-filmde nasıl uygulandığını araştırmak uygun olacaktır. Videografi/k çalışmalar adı itibari ile imajı konu alıyorlar. Ama projedeki röportajlar, orijinal filmde alınan diyaloglarla birlikte kullanıldıkları için sesi göz ardı etmemeliyiz. Bu yüzden yöntemi görsel-ışitsel deneme çalışmaları olarak adlandırmak daha doğru olacaktır.

### **A. GÖRSEL-İŞİTSEL DENEME ÇALIŞMALARI**

Görsel-işitsel deneme çalışmaları kurguyu, sinematografiyi ve sesi farklı yollarda kullanarak yeni formlar üretmeyi araştırır. Catherine Grant görsel-işitsel deneme çalışmalarını “yaratıcı-eleştirel” çalışmalar olarak tanımlamıştır. Kullandığı farklı görsel ve işitsel tekniklerle yaratıcı gücün sonuna kadar çalışabildiği bu bölgeye, teknikleri kullanım biçimleri ile de eleştirel bir bakış açısı getirebilirler. Bu çalışmalar özne olarak kendilerini de kullandıkları için aynı zamanda edimsel bir eylem gerçekleştirirler. Yaptıkları eleştirinin içine kendilerini de katarlar, hem kendilerine hem de öznelerine karşı olan bakış açılarını hesaba katarak ortaya çıkan yeni temsil olanaklarını değerlendirirler. Deneme-filmin sırtını yasladığı yöntemlerin akademik araştırılma ayağı olan görsel-işitsel deneme çalışmaları farklı tür sinemaların kullandığı kamera, kurgu, ses konvansiyonlarını birleştirerek/dönüştürerek yeni bilgiye ulaşmaya çalışırlar.

Deneme film yapısı itibariyle akademik görsel-işitsel çalışmaların araştırdığı konvansiyonları yapısının içine almıştır. Daha önce bahsettiğim deneme filmin farklı bir zaman-mekan-objektivite sunma ve karşılaştırma özgürlüğü ise görsel-işitsel deneme tekniklerini kullanarak oluşturduğu iki bakış açılı anlatımından gelmektedir; deneme film aynı anda hem öznesini, hem de öznesini nasıl gördüğünü/konumlandığını gösterir. Bunu da filmin içinde yer alan 3 ana element ile yapar; imaj, ses ve diyalog.

Filmin görsel dünyasını yaratacak olan imajlar arşiv görüntülerinden, ya da yeni kayıtlardan oluşuyor olabilir. Yazılı ya da sözlü diyaloglarla oluşan alışılmış deneme kültürünün aksine imajlarla oynayarak yeni bir anlatım kurma olanağımız her zaman vardır. Yönetmenin belirlediği çerçevenin önemi ile başlayabiliriz. Hikayeye dikdörtgen bir çerçevenin içinde dahil olan bizler yönetmenin o çerçeveye için seçtiği tasarım ile mekanın içine gireriz. Burada

kameranın açısı, kullanılan lens, kameranın hareketi ve sekansın süresi gibi o mekanın boyutlandırılmasını değiştirebilecek faktörler vardır. Çerçevenin içindeki kadar dışındaki de önem kazanır. Yönetmen bize neleri göstermeyi seçmiş ya da seçmemiştir? Örnek olarak *Camın Teri*'nde Arın Mustafa Olcay'ın aynadaki yansıması ile filmine başlar. Filmin ilk bölümü boyunca monologlarını duyacağımız ve bizi fabrikaya sokacak olan özne ile bu şekilde tanışırız. Aynadaki yansıma ile karakterin iç dünyasına girdiğimizi anlatmaya çalışır. Arın aynı zamanda kadrajını sürekli olarak harekete yöneltir, belgeselde ekran hiçbir zaman boş kalmaz. Özne yoksa diğer işçiler, onlarda yoksa mutlaka makinaların otomatik hareketleri ile çerçevesini doldurur. Ekranın ikiye/üç/dörde bölünmesi de farklı manalar yaratacaktır. İki sahnenin tek mekana yerleştirilmesi için, olayların eş zamanlı olduğunu göstermek için ya da bir ikilem türetmek için yapılabilir. Deneme filmde ekranın ikiye bölünmesi iki farklı filmi karşılaştırmak ve zaman/mezan kavramları ile oynamak içindir.

İmajdan bahsederken renk konusuna değinmeden geçmemiz doğru olmaz. İmajlara duyguyu yükleyen en önemli araçlardan biri olan renk, aynı zamanda kurgunun da çok önemli bir parçasıdır. Deneme filmde arşiv görüntüleri ile bir bütünlük oluşturması için yeni çekilen görüntülere 35 mm kamera çekimi efektini verecek filtreler eklenmiştir. *Camın Teri* filminde kullanılan mavi-gri-yeşil renk skalasının yanında fabrikadaki parlak kırmızı sıvı cam renginin yönetmenin görsel anlatımına baktığımızda kurgularda oldukça işine yaradığını görürüz. Kurgudaki işlevinin yanında soğuk renklerdeki dış dünyaya karşı parlak kırmızı renk uyarıcı, çekici bir nitelik taşıyor. Yönetmen bu renk sayesinde soğuk renklerle giden bir anlatımı canlandırmış, işçilerin yaptıkları işe daha tehlikeli bir anlam yüklemiştir.

Ses ise ortam sesi ya da müzik olabilir. Sesin ne olduğu kadar kayıt özellikleri ve filmin içinde nasıl kullanıldığı da önem taşır. Görüntü ile ses birliğinin bozulmasıyla hangi imajın üzerine hangi sesin düştüğü yeni anlamlar yaratır. Uygulanabilecek ses efektleri sayesinde yeni anlamlara kapılar açılabilir. Müzik ya da atmosfer sesi seçimi estetiksel bir seçim olduğu kadar yeni üretilen temsile olan etkisi de denklemin içine girer. Atmosfer sesinin atılıp müziğin eklenmesi filmi daha şiirsel bir estetiğe götürebilecekken, atmosfer sesinin kalması gerçeklik algısını arttıracaktır.

Diyalog ise üç şekilde oluşturulabilir; diyaloglar, monologlar ve dış ses. Görsellerle oluşturulamayan anlamlar bu kategorideki ses unsurlarıyla yaratılırken görselin yetersiz kaldığı noktalarda da bir diyalog, monolog ya da anlatıcının dış sesi devreye girmektedir. Diğer taraftan karakterlerin kimliklerinin ortaya konmasında da en az eylemler kadar söylemlerin de etkin rol oynadığı belirtilmelidir. (Ulutaş, Selçuk. Sinema Estetiği: Gerçek ve Hakikat syf 168) Burada deneme filmin içinde kullandığım bir alternatif yoldan da bahsetmek istiyorum. Montaj programında sesin yapısı ile oynayarak karşılıklı yapılan bir diyalogun bir telefon ya da telsiz konuşması stiline dönüştürülmesi sağlanmıştır. İmaj ile görüntünün arasındaki bağlantı da koptuğu için oluşturulan diyalog bir dış ses vari bir hale gelmiştir. Bu seçim deneme filmdeki zaman mekan algısı ile oynamak ve *Camın Teri* filminde aralıksız bir şekilde, monolog diyebileceğimiz kadar kesintisiz, kullanılan kafa sesine bir alternatif oluşturmak üzere tasarlanmıştır. Sonuç olarak sesin üzerinde de uygulayabileceğimiz montaj ve efektler sayesinde filme yeni anlamlar yüklemek mümkündür.

İmajı/sesi/diyalogu bir araya getiren yegane tutkalımız kurgudur. Görüntülerin akışı, sıralaması filmin dilini oluşturan sistemdir. Ham çekim görüntülerinin yarattığı anlam montaj ile çok başka bir noktaya

gidebilir. Burada bize ilerleyen teknoloji ile üretilen montaj programlarının bize sunduğu olasılıklardan yararlanmak düşer. Kurgu sırasından ham görüntülerden ayıklanarak belirli bir sıraya koyulan sekanslar, yönetmenin izleyicisine vermek istediği mesajları oluşturur. Sekansların süreleri ile de film kendine bir ritim oluşturur. Sinemanın özü görüntülerde değil, görüntüler arasındaki ilişkide yatar. Bu ilişki, çok farklı biçimlerde kurulabilir ve yönetmen bu sonsuz farklı mekan deneyimi olasılığını dilediğince kombine eder; dilediği yapay mekan deneyimini elde etmek için mekansal imgeler ile oynar, değiştirir, parçalar, böler yeniden birleştirir. Sinemadaki mekan imgesi, sinematik tekniklerin gücü sayesinde gerçek gözün algıladığından farklıdır; böylelikle gerçek gözün algılayamayacağı mekansal imgeler de, sinema sayesinde deneyimlenmiş olur. (Eisenstein, S. (1984). Film Duyumu)

## **B. PROJE VE TEZİN BAĞI**

Görsel-işitsel sistemlerin yapıları ile ne çok oynarsak, bir o kadar çok yeni temsile ulaşabiliriz. Kağıt üzerinde yapılabileceklere dair yüzlerce fikir üretebiliriz ama ancak kamera arkasında ve kurgu odasında bu fikirlerin ne kadar işleyip işlemeyeceğini görebilir ve yeni alternatif arayışlarına girebiliriz. Bu tezin proje olmadan çalışılmayacak olmasının da sebebi de budur. Daha önce belirtildiği gibi iki yönetmenin ve dillerinin karşılaştırılması, yeni oluşan temsillerin analizi ancak bir deneme film sayesinde rahatlıkla araştırılabilir. Deneme film ile sıkı bir ilişki içinde olan görsel-işitsel deneme çalışmaları ve araştırmada kullandığı çekim ve montaj teknikleri bu yüzden önemlidir. İmaja ve sese bağımlı olan bir denemeler üzerinde fikir yürütülürken ya önceden yapılan deneme filmlere, görsel-işitsel ya da videografi/k çalışmalara bakılmalı, ya da bu projede olduğu gibi yeni bir çalışma üretip onun üzerinden bu

araştırmaya girişilmelidir. Projenin ana hedeflerinden biri olan yeni bir zaman-mekan algısı üretme hedefi de sadece kağıt üzerinde bırakılamaz. Süha Arın'ın kurduğu dil yapısını eleştirebilmek ya da yüceltebilmek için *Camın Teri* belgeselinin yanına koyabileceğimiz yeni bir forma ihtiyacımız vardır. Bu boşluğu da ancak yeni bir film kapatabilir.

Form olarak deneme film seçilmesinin ikinci bir sebebi ise çalışmanın benim ortaya attığım bir soru üzerine başlamasıdır. *Camın Teri* filminde Süha Arın'ın üstlendiği görünmez rolün tam aksine filmde benimde yönetmenlik görevi dışında bir karakter olarak var olmam, *Camın Teri* belgeselini ve oradaki karakterleri sorgulamam yeni üretilen filmi yapısal olarak bir deneme film olmaya zorluyor. Kendi dış sesimle yaptığım anlatım direkt olarak seyirciyi hedef alıyor, kameramı ve filmin kendisini belli ediyorum. Bir anlatıcıya sahip kurgulanmış filmlerin ya da belgesellerin de kendilerini ifşa ettikleri, yansıttıkları tabii ki söylenebilir. Ancak deneme filmde bu durum rastlantısal değil biçimin yapılandırılması için verilmiş kişisel, bilinçli bir karardır. Dahası deneme filmlerde kendisini belli eden anlatıcı muhatabı olarak seyirciyi alır ve bir diyalog kurmaya çalışır. Deneme filmdeki “ben”, karşında bir “sen” oluşturmaya zorlar ve bu da filmin formunun en derinliklerine kadar işler. İzleyici “ben”in karşısına konumlandırıldığında diyaloga katılmaya ve anlatıcının yansımına katılmaya davet edilir. Seyirci “sen” durumuna konulduğu zaman artık diyalog geniş bir kitleye karşı değil, şekillenmiş, spesifikleşmiş bir seyirciye karşı olur. Deneme film izleyicisine karşı bütün soruları cevaplayan, onları yerine ulaştıran ve tartışmayı kapatan bir dil kullanmaz. Tam tersine soruları açarak daha çok soru üreten, seyirciyi işin içine katan bir anlatım benimser. İzleyicisinin film boyunca geçireceği duygusal ve entelektüel aşamalarda ona rehberlik etmek yerine onun dikkatini açık tutar, filmin içine kapılıp gitmesine izin vermez. (Rascolli, 2008, Syf:35) Proje tam da böyle bir dil kurmayı

amaçlamıştır. *Camın Teri* filminde yapılan sinematografik ve estetik seçimleri sorgulayan, yeni alternatifler üreten, ürettiği alternatifleri seyircisinin yorumuna sunan film bütün bu sebeplerden ötürü bir deneme film olarak adlandırılır. Yazılı bir tezde bütün bu sorgulamaların ve karşılaştırmaların yapılması mümkün olmadığı için projeye başvurulmuştur.



### **III. YÖNTEMİN PROJEDE UYGULANIŞI**

Bu bölümde projeyi ayırdığım dört ana başlık ve deneme film içindeki işlevleri açıklanacaktır. İşlevler açıklanırken ses, görüntü ve kurguda yapılan seçimler açıklanacaktır. Proje “Giriş”, “Gidebileceğim En Yakın Yer”, “Gerçekliğin Yaratıcı Bir Biçimde Yorumlanması” ve “Unut(a)mamak” bölümlerine ayrılmıştır. “Giriş” hariç bütün bölümlerin başlıkları projenin içinde de yer almaktadır. Her bölüm kendi içinde baskın çıkan farklı bir estetik dile sahiptir. Buna rağmen bölümlerin birbirlerinden kopması önlenmeye çalışılmış, bölümlerin birbirleri ile de diyalog kurmaları sağlanmıştır. Her bölüm hem deneme-filmin kendisine, hem de hikayeye farklı açılardan referans vermektedir.

## A. GİRİŞ

Projenin temel amaçlarından birini açıklamak amacıyla *Camın Teri* belgeselinin yönetmeni Süha Arın ve benim paralel kurgu yolu ile konuşmamız sağlanmıştır. Süha Arın'ın ailesinden alınan arşiv görüntüleri arasından en uygun monologlar seçilerek ikimiz arasında bir diyalog oluşturulmuştur. Bu sayede ileri ki bölümlerde kullanılacak olan iki farklı çekim, dolayısı ile dil, tarzının sahipleri tanıtılmıştır. Aslında film boyunca gerçekleşecek olan iki yönetmenin karşılaştırılma eylemi bu şekilde görselleştirilmiştir. Giriş kısmında Süha Arın ve benim tanıtımlarımın yanında *Camın Teri* belgeselindeki ana anlatıcılardan biri olan Mustafa Olcay da seyirci ile tanıştırılmaktadır. Mustafa Olcay filmin çekim süreci boyunca iletişim kurduğum ve beni Beykoz semtinde gezdiren, rehberlik eden ve diğer karakterle kurduğum iletişimi sağlayan kilit isim olması açısından oldukça önemlidir. İleri ki bölümlerde de Mustafa Olcay hem *Camın Teri*'ndeki temsiliyle, hem yeni çekimlerdeki temsiliyle hem de dış sesi ile filmde semtin geçirdiği değişimleri anlatarak bize rehberlik etmektedir. Her iki filmde oynadığı roller ve kameranın onu temsil etme biçimi bölünmüş ekran sayesinde karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

## B. GİDEBİLECEĞİM EN YAKIN YER

Çekim aşamalarının başlangıcında *Camın Teri* filmindeki üç anlatıcının üçüne de ulaşılp, çekim yapılması planlanmıştı. Ancak öznelardan biri çekim yapma fikrine sıcak bakmadı ve filmde yer almak istemedi. Diğer özne ise yurtdışında yaşadığı ve yeri tam olarak bilinmediği için, en azından öğrendiğim bilgilere göre, kendisine ulaşamadım. Geriye *Camın Teri*'nin ilk anlatıcısı olan ve hala *Camın Teri* filmdeki evde yaşayan Mustafa Olcay kaldı. En hızlı ve kolay şekilde ulaşabildiğim karakter olan Mustafa Olcay beni ve kameramı



kolayca oradaki halkın içine soktu. Bu bölümün adı hem reel anlamda onun gidebileceğim en yakın yer olmasından hem de aslında gözümün önünde duran hikayeleri bana göstermesinden geliyor.

Bu yüzden bu bölümde iki ana özenin üzerinde duruldu; Mustafa Olcay ve fabrika. İkisinin de ikiye bölünmüş ekranda birleşen eski ve yeni imajları hem insan-mekan arasındaki bağı kurarken, *Camın Teri* ve deneme film arasındaki ilişkiyi de kuruyor. Mustafa Olcay'ın üzerine düşen görüntüler imaj yolu ile onun hikayesini ve geçmişini anlatıyorlar. Arka plandaki bana ait dış yönetmen olarak filme karşı bakış açımı, filmi oluşturma hikayemi betimliyorlar. Burada deneme filmin temel taşlarından olan sübjektif bakış açısını ve soru üretme fonksiyonunu kurmaya çalıştım. *Camın Teri* belgeselinden seçilen her parça ya mekan olarak fabrikanın deneyim yönünü ya da fabrikanın, öznelerin ve belgeselin yeni temsillerinin karşılaştırılması için özellikle seçildi. Eski filmde görüntüler diyalogları alınmadan kullanıldı. Bu seçim imajların kendilerini öne çıkarabilmeleri için yapıldı.

### C. GERÇEKLİĞİN YARATICI BİR BİÇİMDE YORUMLANMASI

Karakterlerin ve mekanın tanımlanmasından sonra temsillerin karşılaştırılabilmeleri için yeni bir form arayışına dair denemeler bu bölümde yer alıyor. Çoğunlukla bölünmüş ekranın kullanıldığı bu bölümde diyaloglar ön plana çıkarak anlatımı dış sesten devralıyorlar. Bu bölümde diyalogların üzerine eklenmiş olan ses efektleri sayesinde konuşmalar fabrika mekanından çok bir telefon ya da telsizden geliyormuş hissi verildi. Bu seçimin yapılma sebebi diyalogları monoton bir halden kurtarmanın yanında belgeseli sinemanın sıkça yaptığı konuşan kafa anlatım yapısından da kurtarmaktı. Belgesel çekimleri sırasında benim de bizzat tecrübe ettiğim şekilde, yönetmen/kameraman öznesi yaptığı ilk görüşmesinde ondan istediği

bütün anlatımı açık ve dürüst bir şekilde alamaz. Çekimden önce özneler ile görüşmek, onlara kendini anlatmak, gerekirse kamerasız birkaç kez onları ziyaret etmek, ve güvenlerini kazanmak gibi belgeselin kendisinde görünmeyen aşamalar vardır. Bu dönem bolca telefon görüşmesi, plan ve programlama içerir. Yönetmen belgeselini oluşturmak için ihtiyaç duyduğu biricik öznesini kazanmak zorundadır. Kamera kayda başladığında ise hem yönetmen ne çekeceğini hem de özne ne söyleyeceğini çoğunlukla bilir. Yönetmenin yönlendirmesiyle diyalog farklı yerlere çekilebilir, özne açılabilir ama bu farklı bir durumdur. Süha Arın öznelerinden monolog halinde ses kayıtları alarak onları görüntülerle birleştirmeyi seçmiştir. Mustafa Olcay'dan bir ses stüdyosunda kayıt altına alındığını öğrendiğim monologlar doğallıktan uzaktır. Bu durumu düzenlemek için de yukarıda açıkladığım ses efekti-diyalog ilişkisi üzerinden bir eleştiri getirmeye çalıştım. Bu efektin kullanımı hem seyirciyi filminden uzaklaştırması yönünden önemli hem de özne ve yönetmen arasında kurulan ilişkiye dair “daha farklı ne yapılabilir?” sorusunu soruyor.

#### **D. UNUT(A)MAMAK**

Çekimler sırasında ortaya çıkan bu bölüm deneme filmin bellekle olan bağlantısını kurmak için eklendi. Daha önce belirttiğim gibi Mustafa Olcay sayesinde fabrikanın bulunduğu Beykoz semtinde yaşayan, fabrikada çalışmış başka işçilerle iletişim kurma olanağı buldum. Anılarla özdeşleşen fabrika imgesine dair pek çok hikaye dinlerken geçmişte fabrikadaki eylemlere katılmış, fabrikadan emekli olmuş ve çekimler sırasında halihazırda fabrikada çalışan Sabahattin Bey ile görüşme fırsatı da duydum. Karşılaştığım çoğu kişiden dinlediğim uzun soluklu hikayelerin aksine kendisine soru yönelttiğim zaman “hatırlamıyorum” cevabını aldım. Bu henüz bana açılma noktasına gelmediği içinde olmuş olabilir ama benim ve deneme film için yeni

bir kapı açtı. Belgeselin hafızayı biriktirme ve saklama işlevini görmemi sağladı.

Hafıza kişiye has bir olgudur. Bir anıyı hatırlamayı ya da unutmayı o anın önemine ya da bizde yarattığı travmatik ya da mutlu hislere bağlı olarak zihnimizin çoğu zaman bilincimizden bağımsız yaptığı bir seçimdir. Sabahattin beyin hatırlamadığı anılar, Mustafa Olcay'ın ya da başkalarının zihninde oldukça önemli bir yere konumlandıkları anılar. Bunu da sürekli gözlerinin önünde duran fabrikanın imgesi sağlıyor. Kişisel hafızalar anıları unutmayı tercih edebilir ama hafıza mekanı, fabrika gibi artık bir sembol haline geldiği için toplumsal belleğe katılarak farklı bir denkleme katılıyor. Geldiği noktada imge artık bireysel bir ana ait bir imge olmaktan çıkıp bu örnekte olduğu gibi Beykoz'da yaşayan toplumun kendilerini anlatış biçimlerinden hayata karşı bakışlarına kadar her şeyi etkileyen bir meta haline geliyor.

## IV. SONUÇ

Bir belgesel filmin yönetmeni duvardaki sinek konumunda ya da bir karakter olarak filmin içinde kalmaya karar verebilir. İki uç noktada durduklarını kabul edebileceğimiz yönetmenlerin her ikisinin de ortak yaptığı şey filmin içine nelerin girip girmeyeceğine dair yaptıkları seçim eylemleridir. Yönetmenler bu seçimler ile belgeselin öyküsünü kurarlar, görüntülenenler kadar görüntülenmeyenleri de beyaz perdede karşılığı olur. Kurulan yeni dünyada yönetmen hangi konumda olursa olsun film artık onun dünyasıdır. Artık gerçeğin ne olduğundan çok yönetmenin onu nasıl anlattığı önem kazanır. Belgelerken kullandığı kamera açılarından ışığa, kurguya kadar yeni bir dil üretilir ve “an” filmin içine hapsedilir. Gerçeğin yeniden üretimi aynı zamanda, temsil ilişkileri bağlamında ideolojiktir. Bu nedenle de temsil ilişkileri manipülatiftir. Belgesel sinema bu bağlamda egemen ideolojinin manipülasyonlarına karşı hem bir bellek hem bir mücadele alanı. Bu nedenle esas aldığı, verili temsiliyet ilişkilerini sürdürür nitelikte filmler yapmak değil belgeseller aracılığıyla temsiliyet ilişkilerini yapıbozumuna uğratmak, temsiliyet süreçlerini sorgulamaktır. (Susam, 2015, syf.155)

Klasik tarzdaki belgesellerin de en az kurmaca olanlar kadar kurgu taşıdığıнын bilincinde olduğumuzda şu soru çıkıyor karşıma; Filmde kullanabileceğimiz yüzlerce farklı teknikle ulaşabileceğimiz binlerce yeni anlamdan neden feragat edelim ki? Bu proje görsel-işitsel teknikler kullanarak Susam’ın dediği gibi yaratılabilecek yapıbozunumları üretilmeye çalışıldı. Görsel-işitsel sistemde yapılan düzenlemeler *Camın Teri* belgeselinde gördüğümüz fabrikanın, öznelere ve Beykoz’un temsillerini sorguluyorlar. Bu sorguyu orijinal belgeselin kendisini de içine alarak yapan proje bu sayede ikili bir karşılaştırma yapıyor. Bu da iki yönetmenin konuşmasını sağlıyor.

Sinemanın çok katmanlı yapısı sayesinde, farklı bakış açıları ve onlara bağlı olarak iki yönetmenin dönemlerinin karşılaştırılması yapılabilir.

Deneme film boyunca kullandığım bölünmüş ekranlar iki farklı dil arasındaki karşılaştırmayı yaparken aynı zamanda aradaki otuz üç yıllık zamanı aşarak bir köprü görevi üstleniyor. Bu zaman diliminde hafıza mekanı olarak belirlediğimiz fabrika bize anılara doğru giden yoldaki anahtar görevini üstleniyor. Zamanın içinde bir yolculuk yaparak *Camın Teri*'nin çekildiği zaman diliminden günümüze doğru ilerliyoruz. Proje bu katmanlı yapısı sayesinde hem *Camın Teri*'nin depoladığı belleği kullanıyor ve iletiyor hem de günümüzdeki durumu kapsıyor.

Projenin çıkış noktası olan iki yönetmenin karşılaştırılması fikri projenin kullandığı kurgu, montaj, ses ve görsel efekt teknikleri sayesinde somutlaştırılmaya çalışıldı. Bana göre filme hizmet etmeyen ve günümüz seyircisi için geçerli bir anlatım dili oluşturmayan dış ses yerine ikili diyaloglar üzerine eklenen efektler ile birlikte kullanıldı. Böylece seyircinin kendisini diyalogun ve müziğin akışına bırakmak yerine onu uyandırarak dikkatini vereceği bir anlatım yapısı oluşturulmaya çalışıldı. Fabrikanın içindeki makine görüntülerinin altına yerleştirilen müzikler ise *Camın Teri* belgeselindeki müziğe zıt olacak şekilde seçildi. Süha Arın'ın şiirsel bir anlatım oluşturmak için kullandığı müzik, cam işçilerinin fabrikada yaşadıkları zorlu iş saatlerini, kazaları, yaralanmaları ya da gençlerin hayallerinin nasıl cam atölyesinde sonlandığını anlatmak yerine belgesel filmin akıcılığını sağlamak için seçilmiş. İki film arasındaki yapının farklarına bir gönderme yapmak için hem dramatik etki yaratacak enstrümantal bir parça hem de bölünmüş ekranların oluşturduğu dinamik yapıya uyum sağlayabilecek güçlü baslara ve gitar akortlarına sahip modern bir parça kullanıldı. Görüntülerinin anlamlarını

değiştirmekten çok güçlendirecek ve farklılıkların altını çizmek için bu müzikler seçildi.

Deneme film boyunca *Camın Teri* belgeseli hiçbir yerde direkt olarak kullanılmadı. Yeni ve eski çekimler ilk olarak bölünmüş ekranda yan yana getirildi. Bu çerçeve iki film arasındaki ilişkiyi güçlendirmek, eski filmde bir yeni filme aktarılmak istenen belleğin geçişini sağlamak amacıyla kurgulandı. İkinci olarak ise üst üste bindirme ve yansıtma yöntemi ile eski ve yeni çekimler birleştirildi. Burada daha çok iki filmin arasındaki otuz üç yıllık ara, o zaman dilimine sıkışmış olan anılar imaj yolu ile hikayeleştirilmeye çalışıldı. Seyirciye belirlenmiş bir diyalog ile fikirleri empoze etmek yerine, düşünmesini ve anlamlandırmasını sağlamak için böyle bir yol tercih edildi. Filmin özellikle ilk üç bölümünde izlenen bu formun son bölümdeki röportajlara bir zemin oluşturması hedeflendi.

Sonuç olarak ortaya Beykoz'un, fabrikanın ve öznelere iki farklı temsilini sunan, onları karşılaştıran ve bunu yaparken yeni bir form arayışına giren bir deneme film çıktı. Proje deneme filmin özüne sadık kalarak bu karşılaşmanın sonucunda belli bir sonuç üretmeyi hedeflemedi. Sorularını ortaya atarak ürettiği biçim ile yeni sorulara kapı açmak projenin ana hedefi oldu. Seyirci izlediği imajlarla ve duyduğu diyalog/müzik/efektlerle yeni sorular türetebilir ve kendi zihninde bunların hepsine yeni anlamlar yükleyebilir. Belgesel filmlerde nasıl karakterlerin film bittikten sonra da hayatlarına devam ettikleri biliyor ve forma bu şekilde yaklaşıyorsak proje içinde aynı geçerli. Karakterlerin hayatlarından iki farklı dilim sunan deneme film ucunu açık bırakıyor ve kendinden sonra da üretim yapılabilecek bir alan sağlıyor. Deneme film içerisinde önemli bir yer kaplayan belgesel film formunun sağladığı bellek depolama ve geleceğe taşıma işlevini kendisi de üstlenerek günümüzdeki temsillerin anılarını topluyor ve şu anı betimliyor. Bu işlevi ile de sadece iki yönetmenin karşılaşması

olmaktan çıkarak fabrikanın, yıkılmış bile olsa, bir hafıza mekanı ve bir sembol olduğunun altını çiziyor. Hafıza mekanı içinde ve onun eksenin yaşanan hikayeleri farklı bir bakış açısı sunarak anlatıyor, kendisini yansıtarak seyircisini de bu anlatıma ortak olmaya ve üretmeye çağırıyor.



## V. KAYNAKÇA

Akbal Süalp, Zeynep Tül. (2004). *Zaman-Mekân Kuram ve Sinema.* , Bağlam Yayınları, İstanbul

Arthur, P. (2003). *Essay Questions: from Alain Resnais to Michael Moore.* Film Comment 39.1

Bergson, H.(2007). *Madde ve Bellek.* çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları orijinal baskı 1896.

Comolli, J. L. & Narboni, J. (2010) ‘Sinema, İdeoloji, Eleştiri’, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, İstanbul:Kırmızı Kedi Yayınevi.

Corrigan, T. (2011) *The Essay Film : From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, Incorporated.

Çakıcı, G.(2007). ‘Süha Arın Belgesellerinde Zaman ve Mekan’ Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi.

Çiftçi, A. (2011). ‘Belgesel-Kurmaca Sınırlarında: Sıradan Olanın Öyküleri’, *Belgesel Sinema 2009-2010*, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Derneği, İstanbul, pp. 27-31

Eisenstein, S. M. (1984). *Film Duyumu.* çev.Nijat Özön, Payel Yayınevi, orijinal baskı 1947.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary.* Indiana University Press. , Bloomington, Ind,

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları.* çev. Mehmet Emin Özcan Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

Pallasmaa, J.(2008). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Building Information Ltd. Rakennustieto, Helsinki

Perez Gomez, A., & Pelletier, L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge.* MIT Press, Massachusetts.



Rascaroli, L. (2008). 'The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments', *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 49 : Iss. 2 , Article 3.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema; 2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek-Temsil İlişkileri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Williams, L. (1993). 'Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary', *FILM QUART*, Vol. 46 No. 3, Spring, 1993; (pp. 9-21)

## FİMLER

*Altın Kent: İstanbul*, 1996, DVD, Süha Arın Belgeselleri: İstanbul Filmleri Koleksiyonu, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Aşık Ali Özkan*, 1980, MTV, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Ayasofya*, 1991, DVD, Süha Arın Belgeselleri: İstanbul Filmleri Koleksiyonu, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Camın Teri*, 1985, MTV, Türkiye , MTV, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Eski Evler Eski Ustalar Serisi*, MTV, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Fırat Göl Olurken*, 1985–1986, MTV, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Safranbolu'da Zaman*, 1986, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Yönetmen Süha Arın

*Tahtacı Fatma*, 1979, MTV, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Topkapı Sarayı*, 1991, DVD, Süha Arın Belgeselleri: İstanbul,  
Filmleri Koleksiyonu, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Ustalar ve Bilgeler\_Serisi*, 1992, MTV, Türkiye, Yönetmen Süha Arın

*Sans Soleil*, 1983, The Criterion Collection, Yönetmen Chris Marker



## VI. EKLER

### A. EK A

İlgili Makama;

Ben Mustafa Olcay. Çisel Bozar tarafından yürütülen *FABRİKA* isimli belgesel çekimleri nedeniyle görüntü ve sesimin kullanılmasına izin verdim. Kayıt altına alınan ses ve görüntülerin Çisel Bozar tarafından montajlanarak kullanılmasına izin veriyorum.

Mustafa Olcay

## B. EK B

İlgili Makama;

Ben Sabahattin Yılmaz. Çisel Bozar tarafından yürütülen *FABRİKA* isimli belgesel çekimleri nedeniyle görüntü ve sesimin kullanılmasına izin verdim. Kayıt altına alınan ses ve görüntülerin Çisel Bozar tarafından montajlanarak kullanılmasına izin veriyorum.

Sabahattin Yılmaz

## C. EK C

İlgili Makama;

Ben Salim Kara. Çisel Bozar tarafından yürütülen *FABRİKA* isimli belgesel çekimleri nedeniyle görüntü ve sesimin kullanılmasına izin verdim. Kayıt altına alınan ses ve görüntülerin Çisel Bozar tarafından montajlanarak kullanılmasına izin veriyorum.

Salim Kara

## VII. ÖZGEÇMİŞ

Çisel BOZAR 1993 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğretimini Çamlıca Bilfen Koleji'nde tamamladı. 2011 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Anabilim Dalı'nda öğrenim görmeye başladı. 2016 yılında lisans derecesini bitirdi, aynı yıl Kadir Has Üniversitesi Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı'na yüksek lisans öğrencisi olarak kabul edildi.

