

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

SUHA ARIN BELGESELLERİNDE İNSAN-MEKÂN İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS (MASTER) TEZİ

**Hazırlayan
Gülçin ÇAKICI**

İstanbul-2007

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

SUHA ARIN BELGESELLERİNDE İNSAN-MEKÂN İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS (MASTER) TEZİ

**Hazırlayan
Gülçin ÇAKICI**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Şahin KARASAR**

İstanbul-2007

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

İçindekiler.....	iv
Özet.....	vi
Abstract.....	vii
Tablo Listesi.....	viii
Önsöz.....	ix
Giriş.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

“İNSAN” VE “MEKÂN” ARASINDAKİ İLİŞKİ

1.1. İNSANIN TEMEL TECRÜBE TÜRLERİ.....	4
1.1.1. İnsanın Duygu Alanı.....	5
1.1.2. İnsanın Sosyal Alanı.....	8
1.1.3. İnsanın Mekân Alanı.....	9
1.2. “MEKÂN” KAVRAMININ AÇILIMI.....	13
1.2.1. Fiziki Mekân.....	15
1.2.2. Sosyal Mekân.....	17
1.3. İNSAN VE MEKÂN ARASINDAKİ BAĞ.....	19
1.3.1. Fizyolojik Bağ.....	20
1.3.2. Psikolojik Bağ.....	21
1.3.3. Sosyolojik Bağ.....	23
1.3.4. Deneyimsel Bağ.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMA VE İNSAN-MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1. “BELGESEL SİNEMA” KAVRAMININ AÇILIMI (Suha Arın’ın “Belgesel” Anlayışı Doğrultusunda).....	31
2.2. BELGESEL SİNEMADA “İNSAN” VE “MEKÂN”IN “TEMSİL”İ.....	38
2.2.1. “İnsan”ın Temsili.....	40
2.2.2. “Mekân”ın Temsili.....	42
2.3. SUHA ARIN BELGESELLERİNDE “İNSAN”IN TEMSİLİ.....	43
2.4. SUHA ARIN BELGESELLERİNDE “MEKÂN”IN TEMSİLİ.....	46
2.4.1. Suha Arın’ın Makro Mekânı: “ANADOLU”.....	48

2.4.2. Suha Arın'ın Mikro Mekânı: "EV"	49
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SUHA ARIN SİNEMASINDA İNSAN VE MEKÂN ARASINDAKİ İLİŞKİYE ÖRNEK TEŞKİL EDEN BELGESELLERİN ANALİZİ (HENRI LEFEBVRE'NİN "MEKÂNIN ÜRETİM ŞEKİLLERİ" KURAMI DOĞRULTUSUNDA).....	52
---	-----------

3.1. DİZİ BELGESELLER.....	56
3.1.1. "Fırat Göl Olurken" Dizisinden "Kıyıdaki Kemancı"	56
3.1.2. "Eski Evler Eski Ustalar" Dizisinden "Sisler Kovulunca"	58
3.1.3. "Dünya Durdukça Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri " Dizisinden "Erciyes'ten Süleymaniye'ye"	61
3.2. MONOGRAFİK BELGESELLER.....	62
3.2.1. Safranbolu'da Zaman	62
3.2.2. Tahtacı Fatma	65
3.2.3. Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım	68
3.2.4. Kula'da Üç Gün	69
3.2.5. "Kariye" ve "Ayasofya"	72
3.2.6. Altın Kent İstanbul	75

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. SONUÇ.....	77
4.2. ÖNERİLER.....	80
KAYNAKÇA.....	82
ÖZGEÇMİŞ.....	88

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SUHA ARIN BELGESELLERİNDE İNSAN-MEKÂN İLİŞKİSİ

Belgesel sinemanın bağılı olduğu gerçeklik insana ve mekâna bağılı bir gerçekliktir, bu nedenle insan ile mekân arasındaki ilişki belgeselin temelini oluşturan bir yapıdır.

Belgesel sinemada her ne kadar rastlantının ve şansın önemi vurgulansa da, belgesel sinema yönetmeninden ve onun yaratıcı yorumundan ayrı düşünülemez.

Türk Belgesel sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Suha Arın, belgesellerinde insan-mekân arasındaki ilişkiyi öne çıkaran bir üslubu benimsemiştir. Bu üslup onun sanatına yaratıcı, özgün bir kimlik kazandırmıştır. Ancak Arın'ın bu yönü yeterince irdelenmemiştir.

Yapılan çalışmada belgesel sinemada insan ile mekân arasındaki ilişki, Suha Arın belgeselleri üzerinden değerlendirilmiştir.

“Toplumsal gerçeklerin film aracılığıyla izleyicilere aktarılmasında”¹ ve kültürel bellek oluşumunda önemli bir konum üstlenen belgesel sinemanın ülkemizdeki gelişiminde Suha Arın'ın yadsınamayacak derecede önemli katkısı vardır.

Arın, belgesellerinde özellikle Anadolu'yu mekân olarak ele alırken; bu makro mekânı çoğunlukla mikro mekânlar aracılığıyla anlatmış, insanların bu mekânlarla olan ilişkilerine yer vermiş, mekânın insanla var olduğu görüşünü desteklemiştir.

¹ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi-Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Yayınları, İstanbul 1998, s. 118.

ABSTRACT

MASTER THESIS

HUMAN AND SPACE RELATIONSHIP IN DOCUMENTARIES OF

SUHA ARIN

The reality that documentary film is bounded with, is the reality bounded with human and space. That's why, the relationship between human and space is a structure that constitutes the base of documentary.

Although, the coincidence and luck in documentary film is being emphasized; documentary film can not be thought without its director and his/her creative treatment.

Suha Arın who is one of leading documentary directors in Turkey, has adopted a style that foreground the relationship between human and space. This style has brought his art a creative and authentic identity. But unfortunately this side of Arın hasn't been examined enough.

In this thesis, relationship between human and space in documentary film has been analysed over the documentaries of Suha Arın.

Suha Arın has undeniable contribution on the development of documentary film, which has a leading role on the development of cultural memory, in Turkey.

Arın has dealt with Anatolia as "space" in his documentaries. Anatolia has been his macro-space and he has mentioned it by the intervention of micro-spaces and human's relationships with these spaces. By this way he has supported the opinion that, 'space exists with human' and space 'is the experiential fact of human existence'.

Listeler

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1: İnsan Gereksinmelerine Karşılık Gelen Psiko-Sosyal ve Kültürel Kavramlar.....	12
Tablo 2: Rapoport'un Dünya Görüşü ve Etkinlikler İlişkisi Modeli.....	18
Tablo 3: Mekân Örgütlenmesinin Dinamik Dengesi.....	30

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın özü, belgesel sinemada insan ile mekân arasındaki ilişkinin nasıl temsil edildiğine dayanmaktadır. Bu özün “omurga” sı da lisans döneminde kendisinden ders alma onuruna eriştiğim sevgili hocam, rahmetli Suha Arın’dır.

Bu tezi hazırlamamdaki katkılarından ötürü teşekkür edeceğim kişilere geçmeden önce, lisans eğitimim esnasında akademik gelişimimde yadsınamaz emekleri olan Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’ndeki hocalarımdan hepsine teşekkür etmeyi borç bilirim. Tezime ilişkin öncelikle; tez danışmanım olarak atanmadan önce ders döneminde tez yazımına ilişkin deneyim ve bilgi birikimini gerek duyduğum her zaman benimle paylaşan, tez danışmanım olduğundan itibaren de paylaşımcı, çözüm üreten, beni destekleyen, yüreklendiren tavırla her zaman yanımda olan Doç. Dr. Şahin Karasar’a; belgesel sinema konusunda bilinç olarak yoğrulmamda, bu doğrultuda tezimin belgesel sinema üzerine olması yönündeki düşünce oluşumunda yadsınamaz emeği olan, belgesel sinemaya özellikle de Suha Arın’a ve onun belgesellerine ilişkin bilgi birikimini benimle sınırsızca paylaşan değerli hocam Öğr. Gör. Hakan Aytekin’e; seçtiğim tez konusuna ve konuyu nasıl ele almanın gerektiğine ilişkin fikirlerini benimle paylaşan hocam Prof. Dr. Peyami Çelikcan’a; belgesel sinemaya ilişkin bilgi birikimi doğrultusunda bana yol gösteren ve kaynaklarını sınırsızca benimle paylaşan Öğr. Gör. Aygül Ernek Alan’a; tez yazımına başladığım dönemde kendi yüksek lisans tez çalışmasını ve “mekân ile sinema” arasındaki ilişkiye dayalı birikimini benimle paylaşan sayın Yard.Doç.Dr. Ahmet Gürata’ya; Suha Arın’ı en yakından tanıyan kişilerin başında gelen, tezimin üçüncü bölümünde belgesel analizleri için gerek duyduğum Suha Arın belgesellerini benden esirgemeyen sevgili Reha Arın’a; tez çalışmamı kendisiyle eş zamanlı yürütmem dolayısıyla bu süreçte beni belki de en iyi anlayan, gerek fikirleriyle gerek manevi desteğiyle hep yanımda olan sevgili dostum Araş. Gör. Seda Erel’e; ve tüm eğitim hayatım boyunca elde ettiğim başarıların kaynağı ve asıl sahipleri olan çok sevgili annem Emine Semra Çakıcı ve babam Abdülkadir Çakıcı’ya her dem yanımda oldukları için teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2007

Gülçin ÇAKICI

GİRİŞ

“Coğrafya bilimci Yi-Fu Tuan, ‘topophilia’ kavramıyla insan ile mekan arasındaki bağı vurgulamaktadır. Mekânın hayatımızda nasıl düzenleyici bir unsur olduğundan bahseder ve insan olarak bizim kendimizi onunla açıklayışımız üzerinde durur.”²

Fransız şehir teorisyeni Henri Lefebvre ise insan ile mekân arasındaki ilişkiyi, insanın “mekân üretimi”ne olan katkısı üzerinden ele almaktadır.³

Lefebvre’nin “mekân üretim şekilleri” kuramı, belgesel sinemanın insanı ve mekânı “temsil” edişini bir kurama bağlama noktasında bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

Çalışmanın çıkış noktasını bu üç ayak oluşturmaktadır. İnsan ile mekân arasındaki bağ (“topophilia”), bu bağın oluşumunda “mekân”ın “insan” tarafından üretilmesi ve bu üretim olgusunun belgesel sinema aracılığıyla “temsil” edilmesi.

Kurulan bu kuramsal bağ doğrultusunda çalışmanın ilk bölümünde insan ve mekân arasındaki ilişki sorgulanırken, ikinci bölümde bu ilişkinin belgesel sinemada nasıl temsil edildiği Türkiye’nin en önemli belgeselcileri arasında yer alan Suha Arın’ın belgesel sinema anlayışı ve bu alana kattığı bilgilerin desteğiyle ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde ise, belgesel sinemada insan ve mekânın temsili Henri Lefebvre’nin “Mekânın Üretim Şekilleri” kuramı doğrultusunda, Suha Arın’ın dizi ve monografik belgeselleri arasından özellikle “insan” ve “mekân” üzerine yoğunlaştığı toplam 10 belgeselinin analizinden oluşmaktadır.

Çalışmanın amacı, insanla var olan “mekân”ın ve mekânını var eden ve onunla yaşamı deneyimleyen “insan”ın belgesel sinemadaki “temsil”ini Suha Arın belgeselleri üzerinden gerçekleştirmektir.

² Kent C. Ryden, **Mapping The Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place**, University of Iowa Press, Iowa City 1993, s. 66

³ Henri Lefebvre, **The Production Of Space**, Donald Nicholson-Smith(Translated By). Blackwell Publishing, Oxford UK&Cambridge USA 1991, s. 16/32/36; John Urry, “**Mekânları Tüketmek**”, Rahmi G. Ögdül(çev.). Ayrintı Yayınları, İstanbul 1999, s.42

Çalışma, “belgesel sinema” kavramı üzerinden ‘insan’ olgusunu merkeze oturtarak yeni bir mekân bilgisi oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, insanın mekânı ile kurduğu çok çeşitlilik ve çok biçimliliğe dayanan ilişkinin belgesel sinemaya yansımaları ele alınmıştır.

Bunun dışında, belgesel sinemaya ilişkin Griersoncu bir tanım olan; gerçeğin yaratıcı ve yeniden yorumundan⁴ yola çıkarak, belgesel sinemada ‘mekân’ nasıl ‘yeniden üretilir’in cevabı ikinci bölümün ana sorunsalını oluşturmaktadır.

Suha Arın’ın belgesellerinde; insanı yaşadığı mekânda göstererek, onun kimliğini oluşturan unsurları açığa çıkartmak ön plandadır. Arın belgesellerinde insanı, mekânı üzerinden analiz eder, değerlendirir ve izleyicisiyle paylaşır. Aynı şekilde mekânı da insan ile birlikte sunar. Onun belgeselleri insan-mekân birlikteliğinin en somut örneklerindedir. Bu nedenle çalışmanın üçüncü bölümünde bu ilişki, Arın’ın seçilen belgeselleri üzerinden somutlaştırılmaktadır.

Belgesel sinema ile “Mekâna ve İnsana /Mekânına ve İnsanına sahip çıkma” olgusu, çalışmada Suha Arın’ın belgeselci üslubu ve üslubunu icra ettiği belgeselleri ile desteklenmektedir. Arın’ın Anadolu’ya ve Anadolu insanına belgeselleri aracılığıyla sahip çıkması ve kültürel bellek oluşumuna belgeselleri aracılığıyla katkıda bulunması bu çalışmanın temel çıkış noktasının Suha Arın belgeselleri olmasının başlıca sebebidir.

Türkiye’de belgesel sinema üretimi yavaş ilerlediği için; belgesel sinema üzerine yazılan kitap, tez ya da makalelerin sayısında da buna bağlı olarak bir eksiklik söz konusudur.

Yapılan çalışmanın özünü Türk belgeselciliğinin en önemli isimlerinden Suha Arın’ın belgesel film çalışmaları oluşturacağı için özellikle Türk belgesel literatürüne önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

⁴ Sedat Cereci, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul 1997, s. 20; Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayın, İstanbul 1986, s. 13; Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, İbrahim Şener(çev.). İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000, s. 48; Füsün Baklaya, **Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları**, Basım&Grafik Matbaacılık, Ankara 1993, s. 13; Bill Nichols, **Introduction to Documentary**, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis 2001, s. 23; Michael Rabiger, **Directing The Documentary**, Focal Press, MA/USA 2004, s. 4

Çalışma ikinci bölümünden itibaren, belgesel sinemanın insan unsurunu göz ardı etmeden mekânı nasıl ele aldığı üzerine kurulmuştur.

Bu bağlamda, Fransız şehir teorisyeni Henri Lefebvre'nin 'mekânın yeniden üretilmesi'⁵ kavramından yola çıkarak; Suha Arın'ın belgesellerinde ele aldığı mekânları özellikle 'insan' olgusuyla bütünleştirerek- nasıl yeniden ürettiği üzerinde durulmaktadır. Bu şekilde, insan ile mekân arasındaki ilişkinin belgesel sinemanın "bütünlüklü bakış" ilkesine temel oluşturduğu görüşü, Suha Arın belgeselleri üzerinden desteklenmeye çalışılmıştır.

Çalışma boyunca araştırılan kaynaklardan hareketle varılan; mekânın insansız, insanın da mekânından bağımsız telaffuz edilemediği, eksik kaldığı görüşüdür. Bu görüş, belgesel sinemanın "bütünlüklü bakış" ilkesine bir anlamda dayanak oluşturmaktadır.

Çalışmanın son bölümünü oluşturan sonuç bölümü ise, çalışma boyunca sorgulanan insan ile mekân arasındaki ilişkinin belgesel sinemaya ne şekilde yansıdığına ilişkin geliştirilen sorulara yönelik oluşan fikirlerin aktarımına dayanmaktadır.

Çalışma boyunca geliştirilen sorular bir araya getirildiğinde- insan ve mekân arasındaki ilişkinin kaynağının "ne" ya da "neler" olduğu, bu ilişkinin belgesel sinema için "ne" anlama geldiği ve bu ilişkinin Suha Arın belgesellerinde "nasıl" temsil edildiği somutlaşmaktadır.

⁵ John Urry, "**Mekânları Tüketmek**", Rahmi G. Ögdül(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s.42

1.BÖLÜM

“İNSAN” VE “MEKÂN” ARASINDAKİ İLİŞKİ

1.1. İNSANIN TEMEL TECRÜBE TÜRLERİ

“İnsanın Temel Tecrübe Türleri” başlığı altında insanın “mekân, sosyal ve duygu” alanı kavramlarına değinilmektedir.

“İnsanın Mekân Alanı”, “İnsanın Sosyal Alanı” ve “İnsanın Duygu Alanı” kavramlarının oluşturulmasında George Lakoff ve Mark Johnson’un “Metaforlar” kitabında yer alan; “Tecrübenin Üç Farklı Alanı: Mekân Alanı, Sosyal Alan ve Duygu Alanı”⁶ kavramı yol gösterici olmuştur.

Çalışmada Lakoff ve Johnson’un, “mekân, sosyal ve duygu alanları” kavramları, “insan”ın “tecrübe” ve “deneyim”leri ile ilişkilendirilerek ele alınmaktadır.

Bu ilişkilendirmenin temeline bakıldığında, “insan”ın özünde “duygu” kavramının olduğundan, duygunun “mekân” kavramı ile özdeşleşebilmesinin sonucunda ortaya çıkan “aidiyet” duygusunun da “sosyal”lik kavramıyla iç içe geçtiği düşüncesinden yola çıkılmıştır.

“İnsanın Duygu Alanı” bölümü, insandaki “aidiyet” kavramını öne çıkartırken; “İnsanın Mekân Alanı” bölümü içerisinde de bu “aidiyet” duygusunun oluşumuna değinildi. İnsan ve mekân arasındaki ilişkinin “duygu” temeline oturan “aidiyet” kavramı; “mekânın arayışındaki insan”; mekânın insan için ne ifade ettiği, insanın neden mekânsız olamayacağı, mekânsız olan insanın yarım kalacağı, her insanın kendisine ait hissetmek istediği bir mekâna ihtiyaç duyduğu üzerinden ele alınmaya çalışıldı.

⁶ George Lakoff- Mark Johnson, **Metaforlar-Hayat, Anlam ve Dil**, Gökhan Yavuz Demir (çev.). Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 87

İnsanın “mekân alanı” kendisini güvende hissettiği alandır. Öyle zamanlar olur ki insan tek başına kalmak istediğinde kendisine ait hissettiği bir mekâna sığınma ihtiyacı duyar.

“Herkes için kendini bir parça açıklayan ve tanınmasına yardımcı olan bir mekândan söz edilebilir. Üstelik başlangıçta çeşitli amaçların gerçekleştirilmesine yarayan bu mekânlar zamanla, insan için basit bir barınaktan, iş yeri, arazi parçası veya doğal güzellikten öte bir anlam taşıyabilirler. Yani bir zaman geçtikten sonra ev barınma ihtiyacını karşılayan herhangi bir yer, iş yeri para kazanılan, arazi ekilip dikilen bir alan olmaktan farklı bir anlama bürünür.”⁷

İnsanın “mekân” ile kurduğu ilişki onun “duygu” ve “sosyal” alanı ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda çalışmada, mekânın arayışı içerisindeki insanın, öncelikle duygu, sonra sosyal ve son olarak da mekân alanına değinerek insanın mekân ile kurduğu ilişki değerlendirilmeye çalışıldı.

1.1.1. İnsanın Duygu Alanı*

İnsanın duygu alanından bahsederken, “kişisel mekan”⁸ kavramı yol gösterici olacaktır.

“İnsan, mekanı aynı anda ben-merkezli ve çevre- merkezli algılar. Bir başka deyişle, biz dururuz çevre döner. İnsan ben-merkezli algısı sonucu devingen ve dinamik kişisel mekanı ile var olur. Merkezinde olduğu statik ve sınırlandırılmış yer de onun durağan merkezini oluşturur.”⁹

İnsanın duygu alanının oluşmasında bu ben-merkezli ve çevre-merkezli algılarının oluşturacağı “aidiyet” kavramı da önemli ölçüde rol oynamaktadır.

“ Kuşkusuz insan, çevresinin ancak küçük bir bölümünü algılayabilir. Algılama işlevimiz için öncelikle duyu organlarımızdan...”

⁷ Şenol Göka; **İnsan ve Mekân**, Pınar Yayınları, İstanbul 2001, s. 17–18

* “İnsanın Duygu Alanı” kavramını desteklemek adına, Gür’ün (1996,s.122) “İnsan gereksinmelerine karşılık gelen psiko-sosyal ve kültürel kavramlar” şeması; tablo 1’de verilmektedir.

⁸ Şengül Öymen Gür, **Mekân Örgütlenmesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon 1996, s. 101

⁹ Gür, s. 102–103

yararlanırsınız. Duyu organları yoluyla algılama konusunda bildiğimiz, çevremizdeki gerçekleri aynı anda değişik birkaç duyu organı ile algıladığımızdır.

(...) İnsanoğlu etrafını çevreleyen gerçeklerin algılanmasında seçici bir alıcı durumundadır. Bazı alanları algılar, diğer bazıları ise ona kapalı kalır. Algıladıkları onun için gerçektir. Algılamadıkları ise onun için mevcut değildir.”¹⁰

İnsanoğlunun etrafını algılayışının genelinde “duygu” kavramı olmakla birlikte özde, bu kavramın derinliklerinde yer alan “aidiyet” hissi ağır basmaktadır. “İnsanların, doğdukları, büyüdükleri, yaşadıkları, kısacası belli deneyimleri yaşadıkları mekânlar her zaman için özel bir anlama sahiptir.”¹¹ Bu bağlamda, “Yer kavramını kimliğin kurucusu olarak niteleyebiliriz.”¹² “Kendimizi anlatırken hep bir yer ile özdeşleştiririz.”¹³ Çizgen’in belirttiği gibi; “...yaşadığınız kent sizi belirler. Mekânlar sizi belirler.”¹⁴ ve “mekan duygusu her durumda bir yerde yaşamının sonucunda oluşur.”¹⁵ Bu açılımlar bir anlamda insandaki ‘aidiyet’ duygusunun somutlaşmasıdır.

“Kimlik, bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır.”¹⁶ Bunun ortaya çıkmasına yardımcı olan unsurların başında kişinin kendisi için de tanımladığı veya hatıralarında yaşayan ‘mekan’ ve ‘mekanlar’dır. Bu açıdan bakıldığında insanın mekanlarıyla kurduğu ilişki, insanın var oluşunun sıfır noktası olarak tanımlanabilir.

“Alan Dundes, yeri kişisel kimliğin anlamlı bir parçası olarak tanımlamaktadır.”¹⁷ Proust ise bu tanımlamaya çift yönlü bir boyut kazandırır. Ona

¹⁰ Ing. G. Wolf, **Bilimsel Filmin Gerçeğe Uygunluğu**, Fuat Kortel(çev.). İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Yayını, İstanbul 1980, s. 5

¹¹ Ryden, s. 40

¹² J.E. Malpas, “Place and Experience: A Philosophical Topography”. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999. s. 4. Ebrary veri tabanı (10 Aralık 2006)

¹³ Ryden, s. 39

¹⁴ Neval Çizgen; **Kent ve Kültür**, Say Yayınları, İstanbul 1994, s. 11

¹⁵ Ryden, s. 61

¹⁶ Jan Assmann, **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Ayşe Tekin(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 130

¹⁷ Ryden(aktaran), s. 64-65

göre de, “ ‘yer’, her nasıl insanların kişiliklerinin nedenini üstlense de, insanlar da yaşadıkları ‘yer’in kimliğini ve karakteristiğini oluşturmada etkindir...”¹⁸

İnsanın “duygu alanı” açısından düşünüldüğünde “anı” sözcüğü ve bu sözcüğü ortaya çıkartan eylem olan “hatırlama”, insan-mekân ilişkisini nedenlere bağlamakta ve -bir anlamda- sonsuz kılmaktadır.

“İnsan” tarafından hatırla-nan, bilgiye ve deneyime hizmet etmekle birlikte mekânı ve özneliği de vurgular.”¹⁹

Arturo Escobar’ın bir deyişine gönderme yaparak özetlersek; “mekân düşünceleri, anıları toplar.”²⁰ Bir anlamda insanların anılarına ve düşüncelerine ortaktır. İnsan, mekânın topladığı ve içerisinde barındırdığı anıları onun nezdinde “hatırlar”. “Mekân” bir anlamda insanın “hatırlama” eyleminin kaynağıdır.

¹⁸ Malpas(aktaran), s. 5

¹⁹ Lucien Taylor, **Visualizing Theory-Selected Essays From V.A.R. 1990–1994**, Routledge, New York&London 1994, s.79

²⁰ Tim Cresswell(aktaran), **Place A Short Introduction**, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 40(Escobar 2001, 143)

1.1.2. İnsanın Sosyal Alanı

“İnsanın Sosyal Alanı”, en yalın tanımlamayla insanın diğer insanlarla bir araya geldiği, onlarla iletişim içinde bulunduğu yerler olarak tanımlanabilir.

Gür’ün “Her toplumsal davranış bir konumda gerçekleştiğinden aynı anda bir mekansal davranıştır.”²¹ saptaması, bu çalışmada öne sürülen “İnsanın Sosyal Alanı” kavramını son derece yalın bir biçimde özetlemektedir.*

“Fransa, L’Escale’deki bir mağarada bulunan bilinen en eski ocak çok önemli bir bilimsel buluştur; burada 750,000 yıl önce yanmış olan bir ateşin kalıntılarına rastlanmıştır. İlk insanlar geceleri ısınmak ve kuzeyin soğuk ikliminden korunmak için bu ocakların etrafında toplanıyorlardı ve böylece aralarında ilk toplumsal bağlar oluşmaya başlamış oldu.”²²

“Gerek Marks’ın gerek Weber’in analizlerinde kent, kapitalist toplumda yaratılan temel sosyal süreçlerin etkileşim alanı olarak görülmektedir. Başka bir deyişle kent sebep olarak değil, kimi toplumsal gelişmelerin yer aldığı alan olarak değerlendirilir. Dolayısıyla kent toplumsal yapı içinde oluşan değişikliği açıklamak için bir analiz nesnesi olarak ele alınmaktadır.”²³

Nitekim insanın sosyalliğini oluşturan “anlamlar, gelenekler ve bağlılıklar yer kavramı etrafında oluşur ve ekonomik ve siyasi örgütlenme biçimleri, iktidar ve

²¹ Gür, s. 115

* Gür’e göre; “Toplumsal davranış konumları barındırdıkları ilişki, nitelik ve niceliklerine göre; ve kullanılan zaman tanımına bağlı olarak kamusal, yarı kamusal ya da yarı özel olmak üzere göreceli bir farklılaşım gösterirler. Örneğin alışveriş yerleri, sokaklar, ulaşım terminalleri, postaneler, duraklar, meydanlar, parklar, vb. yerler rastlantısal kullanıcılar tarafından yoğun kullanılan konumlardır ve **kamusal alanlar** olarak nitelendirilebilirler.

Deneyimsel olarak bir araya gelen kullanıcı grupların var olduğu, iç kullanıcı-dış kullanıcı ayrımının belirgin olduğu konumlar ise **yarı kamusal** özellik taşırlar. Büro binaları, eğitsel kuruluşlar, iş yerleri, vb. yerler buna örnek olarak verilebilirler. **Yarı özel toplumsal konumlar** ise konutlarda birincil grupların ortaklaşa kullandığı tüm toplumsal mekanlardır. Konutlarda girişler, yaşam alanları, arka bahçeler, iç avlular, hastanelerde hemşire dinlenme odaları, hasta odaları, vb. yerler bu kategoriye örnek olarak gösterilebilirler. **Özel konumlar** ise girilmezliği fazla olan hijyenik, entelektüel ve mahrem etkinliklerin yer aldığı konumlardır.” (Şengül Öymen Gür, **Mekân Örgütlenmesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon 1996, s. 116)

²² Leland M. Roth, **Mimarlığın Öyküsü-Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, Ergün Akça(çev.). Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000, s:202

²³ Rana A. Aslanoğlu, **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, Ezgi Kitabevi, Bursa 2000, s. 58

bağımlılık, mahaller (kentler, bölgeler, uluslar) arasındaki ilişkilerin içerisinde yer alır.”²⁴

Norberg-Schulz’un mekana ilişkin 1963 yılında yapmış olduğu sınıflandırma içerisinde yer alan “simgesel mekan” kavramı, bu çalışmada yer alan “İnsanın Sosyal Alanı” kavramının anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

*“Simgesel mekan: Bireyin doğrudan algısal boyutları içinde olmayan siyasal, ekonomik, kültürel, toplumsal sistemler ve bunların simgesel yapısına bağlı olan, toplumun biliş, duygu ve değerlendirmeleri ile yordanan bireye nüfuzeden mekandır.”*²⁵

1.1.3. İnsanın Mekân Alanı

“İnsanın Mekân Alanı”na verilebilecek çok eski ama son derece basit ve anlamlı bir tanımlamaya Önder Küçükerman’ın “ Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi” kitabında rastlamaktayız: “ ‘Üstte gök altta toprak vardır.’ Gökle toprak arasında da ince ayırıcılar yaşama çevresini oluşturmaktadır.”²⁶

“İnsan”ın “mekân”ı algılayışını “fiziksel” manada “barınma” ve “deneyimsel” manada “yaşama” olarak sınıflandırmak yol gösterici olacaktır.* Mekânını arayan insan öncelikle kendisini dış etkenlerden koruyacak “fiziksel” bir “barınağa” ihtiyaç duyar. Bu barınak onu fiziki anlamda korurken; aynı zamanda onun, hayatı en temelde deneyimlediği “yaşama” alanı oluverir. Bu fiziki barınak içerisinde yaşadığı deneyimler onun “sosyal alanı”nı şekillendirmesine de temel oluşturmaktadır.

²⁴ David Morley- Kevin Robins, **Kimlik Mekânları**, Emrehan Zeybekoğlu (çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997, s. 108

²⁵ Gür, s. 45- 47

²⁶ Önder Küçükerman, **Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi**, Türkiye Turing Ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 1996, s. 92

* İnsanın mekânı algılayışında “barınma” ve “yaşama” kavramlarının oluşumunda Ali Cengizkan’ın, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi ve Alman Kültür Merkezi tarafından 13 Nisan 2004 tarihinde düzenlenen “Gelenek, İşlev ve Moda Arasında Günümüz Konut Kültürü” konulu seminerin kitapçığında yer alan “**Gelenek, İşlev, Moda: Süreklilikler ve Kopuşlar**” isimli bildirisinde(s:22) değindiği “barınma” ve “yaşama” kültürü kavramları yol gösterici olmuştur.

“İnsanın Mekân Alanı”nı tanımlarken, Gür’ün bu kavramı desteleyen bir tanım olarak nitelenebilecek; “Egemenlik Alanı” kavramına değinmek gerekirse; Gür, “egemenlik alanı”nı, kişi veya grupların denetimleri altında tutmak istedikleri, erişilebilirliği kendi tasarruflarında olan yerler olarak tanımlıyor.²⁷ Bu bölümde üzerinde durulan da, insanın sahip olduğu mekan ve o mekanda kurduğu “egemenlik”tir. Bu bağlamda bölümün “mekan alanı” ismi ile Gür’ün “egemenlik alanı” tanımı içerik olarak bakıldığında birbirleriyle örtüşmektedir.

Mekân ‘bulunulan yer, ortam’ anlamına geldiği gibi ‘varolmak’ anlamını da içermektedir. Mekânla insan arasındaki bağlantı göz önüne alınıp, bu anlamlar birleştirildiğinde insanların buldukları yerle, ortamla yani mekânlarıyla birlikte düşünülmesi gerektiği söylenebilir.²⁸

Kısacası, insanın var oluş sebeplerinin başında gelmektedir, kendisini bir mekâna ait hissetme ve kendisini bir mekânla özdeşleştirme, hatta tanımlama duygusu.

“Aidiyet” kavramını tanımlamada Gür’ün değindiği “kendileme” kavramı da yararlı olacaktır:

“Kendileme insanın doğayla bir ilişkisidir. Kendileme bir yerin ya da mekanın dönüştürülmesinde ortaya çıkan bir otorite, bir denetim göstergesidir.(...) mekan da bir anlamda kendilemenin ve kişinin özünün dışı vurumunun gerçekleşmesidir.”²⁹

İnsanın mekan alanından bahsederken, onun yaşadığı mekanı (oda, ev, sokak, mahalle, şehir...) nasıl algıladığı ve nasıl yaşadığı üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Kevin Lynch de “Bilişsel Harita”^{*} kavramı ile, insanın mekan içerisindeki hareket ve davranışlarına yön verişinden bahseder. “Yol tanımına giren tüm öğeler-

²⁷ Gür, s. 44

²⁸ Göka, s. 20–21

²⁹ Gür, s. 107

* “Kevin Lynch, Şehir imgesi kitabında; ‘bilişsel harita’ kavramından bahseder. Bu kavram, insanların her gün deneyimledikleri, yaşadıkları mekânları kastetmektedir. Bir anlamda insanların dünyasının rotası gibidir. Kavram bir anlamda da özel bir çevrenin organize olmuş temsili niteliğindedir. Gün içinde okullar, dükkanlar, parklar, vb..bilişsel haritamız içinde yer alır. Tüm

cadde, sokak, demir yolları, oto yollar, kaldırımlar, nehirler ya da kanallar insanın mekanı algılaması için önemlidirler.³¹ Burada mekansal algılama direkt olarak bilişsel harita kavramıyla ilişkilendirilebilir. “Bilişsel Harita” kavramına benzer bir başka kavram da Nuri Bilgin’in “Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan- Eşya İlişkileri” konulu çalışmasında yer almakta: “yer kimliği (place identity)”... Kavramı Bilgin şu şekilde açıklamakta;

“Mekân, Dekartçı anlamda koordinatlar sistemiyle ifade edilen homojen bir yayılım olmaktan öte, yaşanan bir gerçekliktir. Birey veya grupların davranışlarında gözlenen temel çerçevelerden biridir. (...) Göçebe veya yerleşik, geleneksel veya modern olsun, her toplumda insanlar bir mekân içinde bulunur; sınırları, bölmeleri bulunan bir yer çizer, yaşadığı alanı işaretler; kişiselleştirir; eşyalarla somutlaştırır, her insanın bir yer kimliği (place identity) vardır. İnsan ve gruplar, yaşadıkları mekâna taşmakta ve yansımaktadır.”³²

“Yerleşik toplumlarda, insanın içinde yaşadığı mekân, iç içe geçmiş kabuklardan oluşan bir yapı özelliği göstermektedir. İnsan vücudundan başlayarak dışa doğru gittikçe genişleyen bu kabuklar arasında, belli başlıları şu şekilde sıralanabilir:

- *Hareketsiz haldeki insanın jest alanı*
- *İnsanın görsel alanı (oda büyüklüğü)*
- *Ev veya konut alanı*
- *Sokak ve mahalle alanı*
- *Kent alanı*
- *Bölge ve diğer alanlar.”³³*

“Mekânı tanımlamanın bir başka yolu daha vardır ve tam anlamıyla mimarlığa ait olmasa da mimar bunu dikkate almak zorundadır. Bu, aynı türün üyelerinin kendi aralarına koydukları mesafe olarak tanımlanan kişisel mekândır. Bu yapının çatı mahyasında ya da

bunların yerini, nerede olduğunu, nasıl gidileceğini insan otomatik olarak bilmektedir, alışkanlık niteliği vardır bilişsel haritalarımızın...”(Ryden, s. 61)

Kevin Lynch, “60’lı yıllarda kentlerin artık yaşayanları için zorlu mekânlar olacağı ve kentlerin bu coğrafyası, fiziki ve deneyimi değişmekte olan mekânlarda *bilişsel haritalar* çıkarmak zorunda olduklarını ve bu haritaların kentte ayakta kalmanın en önemli aracı olduğunu söylüyordu.” (Akbal, s. 76)

³¹ Gür, s. 109

³² Nuri Bilgin, “Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan- Eşya İlişkileri”, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:28, İzmir 1993, s. 38

³³ Bilgin, s. 40

telefon tellerinde sıralanan kuşların aralarında bıraktıkları boşluk ya da otobüs bekleyen yabancıların banklara otururken aralarında bıraktıkları mesafe bu tip mekân örnekler. (...) İnsanların kişisel mekân anlayışı daha çok kültürel olarak belirlenmekte ve çoğunlukla yerleşmektedir.”³⁴

³⁴ Roth, s. 85–86

<u>İnsan Gereksinimler Hiyerarşisi</u>	<u>Psiko-sosyal ve Kültürel Tasarım Kavramları</u>
Fizyolojik (biyolojik)	Barınma, konfor, soy sürdürme, süreklilik, kalıcılık, bağlamcılık
Güvenlik	Can-mal güvenliği, mahremiyet, kalabalık duygusunun önlenmesi, yalnızlık duygusunun önlenmesi, egemenlik alanının belirlenmesi, savunma, kolay yönelme, yol bulma.
Ait olma isteği (Bağlanma)	Sosyo-kültürel uygunluk, insan örgütlerine katılma, sosyalleşme, toplumsal etkileşimler kurma, ortaklaşılan mekânlar kullanma, 'yer' ile özdeşleşme, toplumsal belleğe göndermeler yapma, simgesel değerlere sahip çıkma.
Saygınlık (Prestij)	Kimlik-benlik, ayrıcalık, kendileme, birey sınıf veya gruba ait statü sembolleri, imgelenebilirlik, ayırdedici uyarılar, algılanabilirlik
Özgerçekleştirim (yetenekleri geliştirme)	Toplumsal örgütlerde görev alma, katılma, seçme özgürlüğü, üretme, esneklik, geliştirebilirlik, dinamiklik, tamamlanmışlık.
Entelektüel, duygusal ve estetik doyum	Biçimsel estetik kavramların çeşitlenmesi, kompleksite, enerji ve canlıya olan duyarlılık, geleceğin sorunlarına eğilme, toplumsal bilincin pekiştirilmesi, insan ve insanlığa yardım.

Tablo-1: İnsan Gereksinimlerine Karşılık Gelen Psiko-Sosyal ve Kültürel Kavramlar

1.2. “MEKÂN” KAVRAMININ AÇILIMI

“Mekân Arapçadan dilimize geçen ve ‘kevn’ (olmak) kökünden türeyen bir kelimedir. Genellikle ‘oturulan yer’ anlamında kullanılmakla birlikte ‘bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat’ anlamlarını da içeriyor.”³⁵ Göka’nın yaptığı bu tanımlama değerlendirildiğinde kavramı açıklarken kullanılan fiillerin gizli öznesi “insan”dır.

Bu değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi çalışmada yer verilen “mekân” kavramının açılımında yoğun olarak “insan” unsuru gözetilmektedir.

“Heidegger bu anlamda öncelikli olarak insanın dünya üzerinde var oluşu ile ilişkilendirdiği barınma eyleminden (dwelling) hareket etmektedir.”³⁶ Benzer biçimde Relph’in yer karakteristikleri içerisinde görsellik, topluluk bilinci, zaman bilinci, ‘köklülük’ değerinin yanı sıra, insan varlığı ve deneyimi yer almaktadır.³⁷ “E.V. Walter’a göre yer, görünen, duyulan, koklanan, hayal edilen, sevilen, nefret edilen, korkulan, kutsanan, hoşlanılan, sakınılandır.”³⁸ Kısacası “yer” kavramı, hayata dair insani deneyimlerin temsili niteliğindedir. Mekânın var oluş hali insana bağlıdır.

“Mekân en basit tanımıyla bir kişi veya grubun yeridir. Mekân insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen bir boşundur. Bu anlamda çevre, yer, egemenlik alanı (territory), ve konumdan (setting) farklıdır.”³⁹

Mekân kavramının açılımını yaparken “mekân”ı konu edinen ve doğrudan “insan” ile ilişkilendiren “mimarlık” biliminden de yararlanarak çalışmaya disiplinler arası bir boyut kazandırma amacı da güdülmektedir. Bu bağlamda, öncelikle mimarlık biliminin “mekân”ı nasıl tanımladığına ve “insan” unsuruyla nasıl ilişkilendirdiğine bakmak yerinde olacaktır;

“Somut olarak ‘mimarlıkta mekân en geniş anlamda insanın bir amaca yönelik olarak çevrede gerçekleştirdiği bir sınırlama, yapay bir değişim’ olarak açıklanmaktadır. Mimari, beden zaman içinde mekânla bütünleşmesiyle ve hareketle eklemlenmesiyle etki yaratmaktadır. Sonuç ise bedeni konumlandırır

³⁵ Göka, s. 8

³⁶ Fatoş Adiloğlu, **Sinema’da Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri**, ES Yayınları, İstanbul 2005, s. 20

³⁷ Cresswell, s. 22

³⁸ Ryden, s. 37

³⁹ Gür, s. 44

mimari gerçekliktir. Bu Robert J. Yudell'in sözleriyle açıklık kazanmaktadır: (...) Dokunsal ve duyuşsal beden devinimlerimizle (haptik) edindiğimiz deneyimlerin bir dışavurumu olan yaşaam alanları oluştururuz. (...) bedenlerimiz ve devinimlerimiz yaşadığımız binalarla sürekli bir diyalog içindedir(...)Le Corbusier'e göre de mimarlığın amacı duyguları harekete geçirmektir. Mekân ve karakter, tanımlanmış mekânın (yer) iki temel unsurudur. Bu iki unsurun birleşimi yaşanılan mekân (lived space) kavramı altında toplanabilmektedir.”⁴⁰

“Mekân” kavramının açılımını yapmaya çalışırken başvurulan kaynaklarda “mekân” ve “yer” olarak iki farklı kavram ön plana çıkmaktadır. Yapılan bu çalışma da “mekân”ın “yer”e dönüşmesinin insan tarafından deneyimlenmesi ile mümkün olacağı düşüncesine dayanmaktadır. Mekânın insan tarafından deneyimlenmesine, “İnsan ve Mekân Arasındaki Bağ” bölümünde yer alan “Deneyimsel Bağ” başlığı altında değinilecektir. Ancak, “mekân” ve “yer” kavramları arasındaki farka, Fatoş Adiloğlu'nun bu iki kavrama ilişkin yapmış olduğu karşılaştırma ile açıklık getirmek gerekirse;

“ ‘Mekân (Space)’ ve ‘Yer (Place)’ gündelik yaşamdaki kullanımıyla varlık gösteren ancak anlamsal farklılıkları sorgulanmayan sözcüklerdir. Mekân ve yer (tanımlanmış mekân) betimlenmek için birbirlerine gereksinim duyarlar. ‘Mekân (Space)’, ‘Yer (Place)’den daha soyuttur. Ayrımı tanımlanmamış mekân, daha iyi tanıdıkça ve değer verdikçe ‘yer’e dönüşmektedir. Mekânın yere dönüşümü bedeninin mekânla ilişkili duygusal bir bağ kurduğu şeklinde de açıklanabilir.”⁴¹

İnsan ile mekân arasında çoğunlukla duygusal bir bağ kuran coğrafya bilimci Tuan'a göre de,

“Mekânın yere dönüşmesi insanın bir mekânı zaman içinde tanıyışıyla birlikte oluşur... Ne zaman ki mekân üç boyutlu bir yapı, derinlik kazanır o zaman yere dönüşür. Bu derinliğin bir bölümü fizikseldir. Çoğunlukla harekete bağlı duylara dayanır: renk, doku, ışık, rüzgâr hissi, çevre sesleri... Bu bir anlamda mekânın edebi hissidir. Tuan'a göre bu his, yıllar boyu oluşan deneyimlerin sonucudur. Yeri karakter sahibi yapan; insanın yanında, içinde deneyimlerin barındığı tarihtir, anıdır...”⁴²

“Lefebvre'ye göre mekân, arsanın bireysel mülkiyetle, yapay(inşa edilmiş) çevrenin günlük kullanımına ilişkilendirildiği, insan eylemlerinin ortamı olan bir kavramdır. Lefebvre mekânın üçlü bir diyalektiği olduğunu belirtir. Bunları sırasıyla:

- (i) Mekânsal pratikler
- (ii) Mekânın göstergeleri

⁴⁰ Adiloğlu, s. 18–20

⁴¹ Adiloğlu, s. 19

⁴² Ryden, s. 38

(iii) Göstergeler mekânı olarak ifade eder.

Mekânsal pratikler, bireysel rutin hareketlerden özel amaçlı bölgelerin yaratılmasına kadar uzanan bir yelpazede yer alır. (...) ortak toplumsal belleğe gönderme yapan müzeler, savaş alanları vb. örnek olarak verilebilir. Günlük yaşam pratiği içinde mekân da yeniden üretilir. (...) Mekânın göstergeleri ise; ideolojik içerikleri mekânın kavramsal ifadelerini kapsar ve üretim ilişkileriyle bağlantılıdır. (...) Göstergeler mekânı ise, teori dışında mekânı algılamanın işlev ve etkileri olarak ifade edilir.”⁴³

Lefebvre’ye göre,

“İlişkili olduğumuz alanlar, öncelikle fiziksel doğa yani evren; ikinci olarak zihinsel, içinde mantıksal ve formel soyutlamaları barındırır. Son olarak sosyal doğa. Başka bir deyişle her bir birey mantıksal bir epistemolojik mekân ile ilgilidir. Toplumsal pratiğin mekânı...”⁴⁴

Bu açımdan yola çıkarak “Mekân” kavramının etrafında dolaşmaya, kavramı kategorilere ayırıştırarak devam etmek, onu somut olarak algılamada daha yararlı olacaktır.

1.2.1. Fiziki Mekân

“Mekânın üretildiği ham madde doğanın kendisidir.”⁴⁵ Uzay-mekân kavramlarının yapısı; sabit uzay-mekân tecrübesinden, yani, fiziksel çevre ile etkileşimden doğar.⁴⁶ Gür’ün, “Konum” tanımlaması, ele alınan “fiziki mekân” kavramıyla örtüşmektedir. Gür, konumu; mekânın bir alt kümesi ve insanın en küçük davranışı ile onu saran mekânsal parçanın ayrılmaz organik bütünlüğü olarak ifade etmiştir.⁴⁷

Aynı şekilde Gür’ün “Mekân Örgütlenmesi” kitabında yer alan “çevre” tanımlaması da bu çalışmadaki “fiziki mekân” kavramını kapsar niteliktedir:

“Çevre, insan olmadan da var olan fiziksel ve biyolojik güçlerden ve insanın büyük çaplı yaratılarından oluşur. İklim, topografya, yerleşmeler, ulaşım sistemleri ve hatta kültür ve sanat gibi tüm üst yapısal oluşumlar çevre tanımı içinde düşünülebilirler.”⁴⁸

⁴³ Aslanoğlu, s. 73–74

⁴⁴ Lefebvre, s. 11–12

⁴⁵ Lefebvre, s. 84

⁴⁶ George Lakoff- Mark Johnson, s. 85

⁴⁷ Gür, s. 44

⁴⁸ Gür, s. 44

Mimarlık bilimi “Fiziki mekân”ı, ilk olarak odanın duvarları, döşemesi ve tavanı tarafından sınırlanan hacim olarak tanımlamaktadır.⁴⁹ Fiziki mekân denildiğinde (insan olarak)bizi, her türlü dış etkenden koruyan bir barınak gelir aklımıza. Barınak kavramının coğrafyaya ve kültüre göre çeşitlilik gösterdiği şüphesiz. Morse’un belirttiği üzere; “Coğrafyasız mekan, hiçbir mekan”⁵⁰dır. Bu saptamanın açılımı, coğrafyanın kültür ve yaşam deneyimi oluşturmadaki rolünde gizlidir. Çalışmanın ileriki bölümlerinde ele alınacak Suha Arın’ın belgesellerinde mekânları temsil ediş biçimi, bu saptamaya hizmet eder niteliktedir. Arın’ın belgesellerinin makro mekânı olarak seçtiği “Anadolu”, kendine has kültürü ve insanların yaşam deneyimlerini aktarabilme açısından son derece zengin bir “coğrafya”dır.

Arın, “Eski Evler Eski Ustalar” belgesel dizisi ile “Safranbolu’da Zaman” ve “Kula’da Üç Gün” belgesellerinde Anadolu’nun;

“sınırlı coğrafi bölgeleri içinde kalan konutların düzen benzerlikleri, orada yaşam sürdürmek için çevreye uyum yapmakta kullanılan belli stratejilerin ve rutin hale gelmiş yaşam biçimlerinin benimsenmiş olduğuna işaret eder. Kaldı ki, bir bölgenin yerli halkının o bölgedeki tasarım seçimleri, onların ideallerinin, imgelerinin ve değerlerinin, davranışlarına olduğu kadar fiziksel çevrelerine de yansımadır.”⁵¹

Bu, insanın mekânı ile sağladığı karşılıklı ve “yararsal” bir etkileşim olarak da nitelenebilir. Bu bağlamda Norberg-Schulz’un mekana ilişkin 1963 yılında yapmış olduğu sınıflandırma içerisinde yer alan “yararsal mekan” kavramı, çalışmanın “fiziki mekan” kavramıyla bire bir örtüşmektedir:

“Yararsal mekan: Fiziksel çevreyi kendi gereksinimleri doğrultusunda kullanan ve değiştiren insanın yaşama, çoğalma ve üretmeye ilişkin sürekli kullandığı davranış modlarının yer aldığı ekolojik ve operasyonel mekandır.”⁵²

“Fiziki Mekân” kavramını mimarlık bilimi üzerinden açıklarken; mimarlık biliminin de ilk ortaya çıkışını Roth’un belirttiği şekilde aktarmak gerekirse;

“Antropolog Henry de Lumley ve arkadaşları Ekim 1965’de Fransa’nın Akdeniz kıyısındaki Nice’de, “bir grup homo erectus avcısının baharda kamp yeri olarak kullandıkları yeri buldular; bu avcılar 400,000 ile 300,000 yıl önce on yıllar boyunca her yıl bu noktayı ziyaret ediyorlardı. Daha sonra ‘Terra Amata’ (Latince ‘sevgili yurt’) diye adlandırılan bu noktada de Lumley, ilk mimarlık

⁴⁹ Roth, s. 75–76

⁵⁰ Akbal (aktaran), s.20 (M. Morse,1990)

⁵¹ Gür (aktaran), s. 30–31(Rapoport, 1969, 1976, 1980, 1982, Lawrence; 1990)

⁵² Gür, s. 45–47

ürünü denilebilecek, bilinen en eski barınağın kalıntılarını buldu. (...) Bir grup insanın her yıl buraya dönmesi düzenli bir avlanma çevrimini ima ediyor, ama bundan daha önemlisi 'ocak'tır. Ateş, bir grubun toplanmasını, bir topluluğun oluşmasını belirtir. (...) Mimarlığa -yaşama çevresinin bilinçli şekillendirilmesine- doğru ilk adımlar böylece atılmıştır.”⁵³

“Gaston Bachelard ve Heidegger fiziksel mekâna şiirsel ve felsefi açıdan bakma gerekliliğini öngörmüşlerdir (...) Mekân ve mimarlığın temel hedefi olan yer tasarımı, fiziksel boyutun ötesinde duyarlar, deneyimler ve kişisel bağlamlar doğrultusunda ele alınmalıdır. Buna bağlı olarak coğrafi ve sosyo-kültürel bağlam da göz ardı edilmemelidir.”⁵⁴

Bu noktada “mekân” kavramını “sosyal” olarak da ele almak yerinde olacaktır.

1.2.2. Sosyal Mekân

“Sosyal mekân, üç kavramı içinde barındırır: biçim, yapı ve işlev... “Biçim; estetik, plastik, soyut(mantıksal), vb... ile ilişkili olabilir. Biçim işlevin belirtisidir. Bu ikisi arasındaki bağ da yapıyı oluşturur.”⁵⁵

Sosyal mekânı oluşturan bu üç kavramın da oluşumu insanda gizlidir. İnsan yaşadığı coğrafi koşullara göre yaşadığı mekânın biçimini oluşturur ve ona işlev kazandırır. Bu biçim ve işlev de yapıyı oluşturan temel faktördür. Önceki bölümlerde değinilen “mimarlık” bilimi de mekânın biçim ve işlevini, bunların insan ile olan ilişkisini temel almaktadır.

Modern insanın yegâne yaşama alanı olan “konut”, geleneksel yaşama biçimlerini, alışkanlıkları barındıran ve onlarla biçimlenen⁵⁶ yapısıyla, insanın sosyal alana açılımını gerçekleştirmesinde ‘hazırlayıcı’ bir işlev üstlenmiştir.

“Mekân, özellikle toplumsal bir olgu olarak ele alındığında, sadece ekonomik ve maddi süreçler ile açıklanamaz. Üstyapı olarak adlandırılacak paradigmatik yapılanmalar, kültürel değerler ve alışkanlıklar, felsefi ve metafizik

⁵³ Roth, s. 203–204

⁵⁴ Adiloğlu, s. 19–20

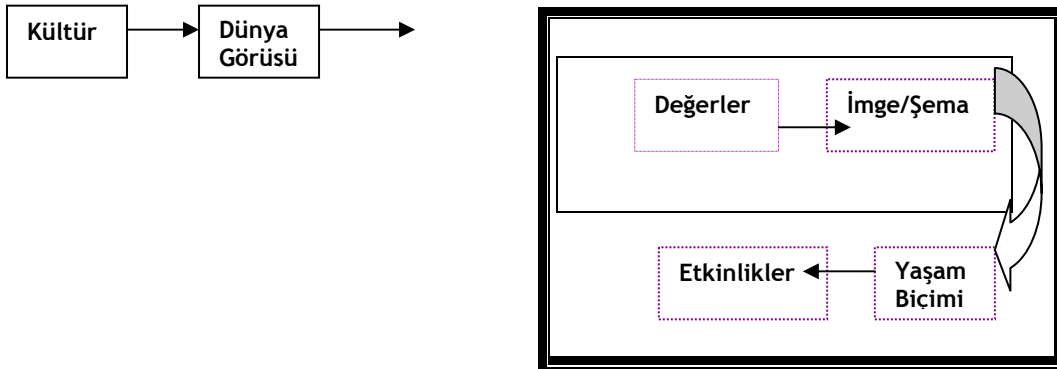
⁵⁵ Lefebvre, s. 147–148

⁵⁶ Nihal Bursa; “Gelenek, İşlev ve Moda Ortak Düzleminde Bir Mimar: Sedat Hakkı Eldem”, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi ve Alman Kültür Merkezi tarafından düzenlenen “Gelenek, İşlev ve Moda Arasında Günümüz Konut Kültürü” konulu seminer kitapçığı, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Ankara 13 Nisan 2004, s. 40

bir boyutu da barındırmaktadır. Toplumsal bir süreç olarak mekân, toplumun altyapı ve üstyapıya ait değerleri ile şekillenir.”⁵⁷

İnsan sahip olduğu kültürel öğelere bağlı olarak dünya görüşünü şekillendirirken; bu şekillendirmeden yaşadığı mekân(lar) da etkilenmektedir. Rapoport’un belirttiği gibi; “...konutun biçimi; iklim, malzeme, yapım yöntemleri ve teknolojiye bağımlı olarak değişen karmaşık sosyo-kültürel ilişkilerin bir sonucudur”⁵⁸

Rapoport’un, dünya görüşünün etki ettiği etkinliklerimizi; çalışmanın bu alt başlığı içerisinde ele alınan “sosyal mekân” oluşumuna katkısı doğrultusunda incelendiğinde, aşağıdaki şemada yer alan Rapoport’un dünya görüşü ve etkinlikler ilişkisi modeli, bu bölümün amacına hizmet etmektedir:



Tablo-2: “Rapoport’un Dünya Görüşü ve Etkinlikler İlişkisi Modeli”⁵⁹

“Sosyal mekân” olarak açıklamaya çalıştığımız aslında Pierre Nora’nın tanımlamasıyla “hafıza mekânları”nı da içerisinde barındırmaktadır.

Pierre Nora bayramları, amblemleri, anıtları ve anma törenlerini, ayrıca övgü söylevleri, sözlükleri ve müzeleri “Hafıza Mekânları” olarak adlandırmaktadır⁶⁰. Nora’nın saydığı bu “hafıza mekânları” incelendiğinde hepsinin birer kültürel öğe olduğu

⁵⁷ Hakkı Yırtıcı, **Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2005, s. 2

⁵⁸ Gür (aktaran), s. 30 (Rapoport, 1969)

⁵⁹ Gür (aktaran), s. 30 (Rapoport, 1977, s.20)

⁶⁰ Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, Mehmet Emin Özcan(çev.). Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 9

görülmektedir. O halde Nora'nın "hafıza mekânı" kavramı ile bu bölüm birbiriyle son derece tutarlı bir biçimde örtüşmektedir.

Hafıza mekanlarına; Maurice Agulhon'un tarih alanına soktuğu geleneksel 'toplumculuk' içerisinde ele alınan grev, pazar, kahve gibi etkisi hala devam eden hafızaları; sanat ile halk sanatları ve gelenekleriyle ilgili müzeler gibi yeni hafıza kurumları ile orta tabakalar konusunda son yıllarda tarihçilerin merakını uyandıran not defterleri, aile albümleri ya da noter evrak dosyaları da dahil edilebilir.⁶¹

Hafıza mekânlarında, kimlikleri birbirine bağlayan bir ağ vardır; bilincine varılması gereken kolektif bir bilinçaltı organizasyonu vardır. Bu mekânlar insanların ulusal tarihine ait anlardır. Bu mekânlar, kolektif hafızanın tükenmiş sermayesinin, yerini sağlamlaştırdığı, yoğunlaşıp kendini ifade ettiği mekânlardır.⁶²

"Hafıza mekânları" dışında,

"konut, iş, sosyal ve kültürel hayat, aile hayatı gibi büyük boyutları bulunan ve 'değişik sosyal çevrelerin normatif (değerler, beklentiler, moral yargılar), bilişsel (imajlar, kategoriler, reprezentasyonlar) ve pratik ifadelerinin olgusal yanları olarak tanımlanan (J.Caroux,1975) hayat tarzları..."⁶³ mekânın sosyal boyutunu belirtiyor denebilir.

1.3. İNSAN VE MEKÂN ARASINDAKİ BAĞ

Göka, "İnsan ve Mekân" ismini verdiği kitap çalışmasında, bu iki kavram arasındaki ilişkiyi, "Biri olmadan diğeri anlamsız. (...) Mekânı en geniş anlamıyla ele alıp, kâinata götüren Farabi 'insan' diyor küçük kâinattır, kâinatsa büyük insan."⁶⁴ diye tanımlıyor. Ona göre,

"İnsan çevresiyle bir bütündür. O, kendini saran havadan, sudan, bitkiden, topraktan kısacası mekândan ve diğer insanlardan ayrı düşünülemez. (...) Bu yüzden insandan söz ederken 'kontekst' kavramı kullanılmaktadır. Hatta yalnızca insanlar için değil, bütün varlıklar için kontekst, bir başka ifadeyle

⁶¹ Nora, s. 14

⁶² Nora, s. 36-38

⁶³ Nuri Bilgin, "Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan- Eşya İlişkileri", Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:28, İzmir 1993, s. 66

⁶⁴ Göka, s. 7

bütünlük kavramının geçerli olduğu söyleniyor. Diğer varlıklar bir yana insanla mekân öne çıkarıldığında, insanı etkileyen birçok şeyin belli bir alanla beraber anlam kazandığı düşünülebilir.”⁶⁵

Bu çalışma aracılığıyla aktarmaya çalışılan, insanın mekânla, mekânın da insanla var olduğudur. Bir başka deyişle; insan nasıl ki varlığını mekân ile pekiştirmekteyse, mekân da varlığını insana borçludur. İnsan doğası gereği, hayat süreçlerinin her birini -doğum, yaşam ve ölüm- “mekân” kavramı içerisinde yaşamaktadır. Mekân, insanın var oluş yeridir. İnsan da yaşamı deneyimlediği ölçüde mekânı “yer”e dönüştürür ve onu var eder. Her ikisi arasında bu denli karşılıklı işleyen bir bağ vardır.

Her insanın yaşamı, zaman içinde mekân üzerinden ilerlemektedir. İnsan, zaman içinde mekân ile çeşitli şekillerde bağ kurmaktadır. Çalışmanın bu bölümü de insanın mekân ile kurduğu bu bağlar üzerinden ilerleyecektir.

1.3.1. Fizyolojik Bağ

İnsanın mekân ile kurduğu “fizyolojik bağ” kavramı, çalışmanın bir önceki bölümünde “mekân” kavramını açıklarken değinilen “fiziki mekân” kavramıyla örtüşmektedir.

“Fiziki mekan” dan kasıt, doğanın kendisidir. Elde “hammadde” olarak doğa olmadan insan ile mekân arasındaki “psikolojik”, “sosyolojik” ve “deneyimsel” bağdan söz edebilmek mümkün değildir. “Psikolojik”, “sosyolojik” ve “deneyimsel” bağ kavramları, “insan”ın “doğa”yı işleme şekli ile şekillenmektedir. Tabii her insanın doğayı işleme şekli birbirinden farklıdır. Ancak bununla birlikte “Ataların deyişleriyle ‘insan yaşadığı yere benzer. O yerin havasına, suyuna, taşına, toprağına...”⁶⁶ Yani bir başka deyişle insanın doğayı işleyişi, coğrafi konum ve o konumun fiziki koşullarına göre de çeşitlilik göstermekle birlikte doğanın kendisi de insanın fiziksel özelliklerine etki etmektedir. İlginç bir örnek vermek gerekirse,

“(...) mekânın özellikleri, insanların psikolojik ve fizyolojik yapısını etkilediği gibi, günlük konuşma dilini ve konuşma şeklini de etkilemektedir. (...) Şüphesiz kültürel etkilenmeler de bir dili farklılığa uğratabilir, ama birçok

⁶⁵ Göka, s. 25–26

⁶⁶ Göka, s. 110

dilbilimci ‘ağız’ denilen bu farklılıkların, telaffuz ve tavır açısından büyük oranda mekânın etkisini yansıttığı görüşünde birleşmektedir. Buna göre dağlık bir bölge söz konusuysa tavır sertleşecek, ses yükselecek, sözcüklerin sonları veya ekleri yutularak, nidalarla desteklenip, sert ve yüksek sesle söylenişe uygun hale getirilecektir.

Ovaya inildiğinde tavır yumuşayacak, ses düzeyi düşecek, sözcükler yayılarak, dil kolay ve rahat söylenişe uyum sağlayacaktır.”⁶⁷

Farklı bir bakış açısıyla; insan ve mekân arasındaki “fiziksel bağ”, insanın mekân içerisindeki “hareket edimi” üzerinden de ele alınabilir. Şöyle ki, “...mimarlıkta hareket, beden-mekân ilişkisini gerektirmektedir. İnsanoğlu sonsuz hareket olasılıklarıyla fiziksel çevrede varlığını sürdürmekte ve yapılandırılan mekânlarda mevcudiyet göstermektedir.”⁶⁸

Heidegger’den bir alıntı yaparak insan-mekân arasındaki diğer bağlara geçişi gerekli kılmayı hedefliyoruz:

“İnsanın dünya üzerindeki var oluşunu bir mekân ve yer edinme problemi olarak ele alan Heidegger’e göre ‘ev, şöyle veya böyle barındığımız fiziksel bir yapı değildir. Ev, insanın dünyada ve varlık içinde bulunma biçimidir. Bu temel biçim, fiziksel evin ev olarak ortaya çıkışının ön koşuludur’ ve ‘dünyada otantik olarak yaşamadıkça fiziksel ev yetersizdir.”⁶⁹

1.3.2. Psikolojik Bağ

Coğrafya bilimci Yi-Fu Tuan, ‘*topophilia*’ kavramıyla insan ile mekan arasındaki bağı vurgulamaktadır. Mekânın hayatta nasıl düzenleyici bir unsur olduğundan söz eder ve insanların, benliği onunla açıklayışı üzerinde durur. Bir başka deyişle, insanlar duygularını yaşadıkları fiziksel çevre üzerinden tanımlamaktadır.⁷⁰

İnsanların fiziksel çevre içerisinde yaşadıkları duygular zamanla “anı”ya dönüşür. İnsanın anılarının temel dayanağı olan “mekân” kavramını şekillendiren de, bir anlamda insanın mekân ile kurduğu “aidiyet” bağında gizlidir. “Aidiyet” sözcüğü bu bölümün ele alınış amacını en doğru şekilde aktaran kelimedir. Çünkü insanın mekân ile kurduğu “psikolojik bağ” bu çalışmada “aidiyet” kavramı üzerine oturtulmaktadır. İnsandaki “mekân

⁶⁷ Göka, s. 58

⁶⁸ Adiloğlu, s. 17

⁶⁹ Handan İnci Elçi, **Roman ve Mekân-Türk Romanında Ev**, ARMA Yayınları, İstanbul 2003, s. 18

⁷⁰ Ryden, s. 66

duygusu” kavramını şekillendiren, “aidiyet” hissidir. İnsan kendisini bir mekâna “ait” hissettiği ölçüde o mekâna bağlanır.

İnsanın mekân ile kurduğu psikolojik bağa “aidiyet” kavramı temelinde değinirken, mekânın insanın davranışsal yapısına nasıl etki ettiğine de değinmek gerekir. Kuban’ın, Terence R.Lee’den aktardığı gibi; “İnsanın dünya yüzünde varlığını sürdürebilmesi çevre ile uygun bir etkileşim içinde olmasına bağlıdır. Gerçekten de insanın davranışsal yapısını bu etkileşim sağlar.”⁷¹

Norberg-Schulz’un, yerin ruhu (spirit of place- genius loci) ile ilişkilendirdiği, beden merkezli yaklaşımı; Piaget’in insan ve mimari ilişkisi ve etkileşimi bağlamında değerlendirdiği beş etki alanı olan: ‘elle tutulur objeler (graspable objects), mobilya (furniture), ev (the house), sokak (the street), ve peyzaj (landscape)’⁷² üzerine kuruludur.

İnsanın mekâna ilişkin “aidiyet” duygusu oluşturmasında ele alınması gereken önemli bir konu da “bellek”tir. Jan Assmann “Bellek tekniği”ni (mnemo teknik) şöyle açıklıyor:

*“Belli mekânlar seçiliyor ve bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratılıyor, sonra da bu görüntüler belli mekânlarla ilişkiye sokuluyor. Böylece bu mekânların sıralı bütünü, olguların düzenini koruyor ve şeylerin görüntüsünü ve aynı zamanda kendilerini tanımlıyor.”*⁷³

Bu bağlamda denilebilir ki, “belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eylemi içindedir.”⁷⁴ “Her bellek tekniğinin ilk aracı mekânlaştırmadır.”⁷⁵ Bellek ve onun eylemsel olgusu olan hatırlamanın ‘insan’a özgü yanı düşünülüğünde ‘mekân’ın; insanın özünü, kimliğini oluşturmadaki payı daha da öne çıkmaktadır.

“ Genellikle ‘ruh bilim’ olarak bilinen psikoloji, ayrıntıya girildiğinde ‘bir grubu, bir kişiyi etkileyen ya da belirleyen hareket etme, düşünme ve uygulanma biçimlerinin bütünü’ şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan yola çıkarak, mekân psikolojisini de ‘hareket etme, düşünme ve uygulanma

⁷¹ Doğan Kuban(aktaran); **Mimarlık Kavramları-Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş**, TEM Yayın, İstanbul 1998, s. 9 (Terence R.Lee, “Do we need Theory?” Architectural Psychology, RIBA Publications, London 1969, s.20)

⁷² Adiloğlu, s. 21

⁷³ Assmann (aktaran), s. 33–34 (Cicero, *De Oratore II* 86, 351–354)

⁷⁴ Assmann, s.42–43

⁷⁵ Assmann, s.62

biçimlerine mekân unsurlarının yaptığı etki' diye değerlendirmenin mümkün olabileceğini sanıyoruz."⁷⁶

Belleğimize şekil ve yön veren, bir anlamda belleğin pusulası olan "anı, kişisel bir oluşum olarak ortaya çıkmasının yanı sıra içinde toplumsallık barındırır. Anıların üretiminin başlıca yollarından birisi de mekânların üretilmesiyle yaşanmaktadır."⁷⁷ "Mekânın üretilmesi" süreci de insanın mekân ile kurduğu "sosyolojik bağ" da gizlidir.

1.3.3. Sosyolojik Bağ

Çalışmada insan ile mekân arasındaki "sosyolojik bağ"; mekân ve sosyal süreçler arasındaki ilişkiler üzerinden irdelenmektedir. Konu itibariyle de değinilecek yegâne sosyal süreç, mekânın oluşum sürecidir. Bu süreci açıklama, Fransız şehir teorisyeni Henri Lefebvre'nin "mekânın üretimi" (*production of space*) kavramı üzerine oturtulmaktadır.

"Lefebvre, 'mekân, toplumsal süreçlerin aynı anda hem ortamı hem de ürünüdür' derken, medeniyetin mekânları şekillendirmesinden ve bu şekillerin daha sonra birer medeniyet taşıyıcısına dönüşmesinden söz eder."^{78*} Lefebvre'ye göre, sosyal mekân, yeniden üretime ilişkin sosyal ilişkileri de içermektedir ve eğer mekân bir ürün ise, bizim mekâna ilişkin bilgimiz, bu ürünü yeniden üreterek üretim sürecini devamlı kılmalıdır.⁷⁹

İnsan ile mekân arasındaki sosyolojik bağın oluşmasında "kentleşme"nin rolüne de değinen Lefebvre,

"mekânın edilgen, coğrafi bir alan olmaktan çıkıp işlevsellik kazandığını belirtmektedir. Lefebvre'ye göre mekânın kapitalist üretimi, artı değer yaratımı ve kar elde ediminde etkili olmuştur. Sanayiden, kent kaynaklı modern kapitalist üretime dönüşüm Lefebvre'nin tanımlamalarında 'kentsel devrim' olarak ifade edilmektedir. (...) Kent Lefebvre'ye göre birbiriyle ilişkili üç kavramla tanımlanmaktadır; mekân, günlük hayat ve kapitalist, sosyal ilişkilerin yeniden

⁷⁶ Göka, s. 25

⁷⁷ Cresswell, s. 85

⁷⁸ Elçi, s. 18

* Lefebvre'nin bu saptaması, çalışmanın üçüncü bölümü içerisinde Suha Arın'ın, seçilen dizi ve monografik belgelerleriyle ilişkilendirilecektir.

⁷⁹ Lefebvre, s. 32-36

üretimi. Bu anlamda kent, üretim ilişkilerinin insanların gündelik hayat deneyimlerinde yeniden üretilmektedir.”⁸⁰

Yırtıcı’ya göre, “mekân bir fiziksel üretim nesnesidir; somut olarak üretilen, kullanılan ve tüketilen bir nesnedir.”⁸¹ Burada mekânın üretilmesi, kullanılması ve tüketilmesi insan tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu da, mekânın her şekilde insanla var olduğu görüşünü desteklemektedir.

*“David Harvey’e göre de, mekân sosyal bir yapıdır. Burada sorulması gereken soru, mekânı oluşturan sosyal süreçlerdir. Mekânı sosyal olarak oluşturan insanlardır. Mekânda sosyal olarak üretilen, anlam ve maddeciliktir. Sosyallik salt mekândan üremediği gibi mekânsız da üretilmez.”*⁸²

Bunların dışında,

*“Mekân olgusu fiziksel gerçekliğin ötesinde karmaşık bir dizi durumu barındırır. Mekân aynı zamanda toplumsal olayların içinde geçtiği bir olgudur. Sosyal mekân sadece fiziksel üretimin araçlarıyla değil, o toplumu kuran ilişkiler örüntüsüyle anlamlandırılabilir.”*⁸³

Bu bağlamda, sosyal süreçlerin yapılaşmasında mekânın öneminden⁸⁴ bahsedilmek istendiğinde “mekân örgütlenmesi” kavramı yol gösterici olacaktır. Gür, “mekân örgütlenmesi” kavramını şu şekilde açıklamıştır:

*“Mekân örgütlenmesi öznesi insanın güdü ve amaçları, tümleci mekân öge ve bileşenleri, yüklemi ise insan etkinliği olan bir tümcedir. Bir başka deyişle, mekân örgütlenmesi öznenin amacına ve dürtülerine bağlı olarak bir ‘yer’de bir etkinliğin gerçekleşmesi ve yerin etkinliğe uyumlu olması için gerekli koşulları barındırma durumudur.”*⁸⁵ (“Mekân Örgütlenmesi Dinamik Dengesi” için bkz, Tablo-3)

Göka da Gür’ün söylemine benzer bir şekilde; her mekân koşulunun kendine uygun gelenek ve göreneklere doğurduğunu ileri sürmektedir.⁸⁶

Çalışmanın bu bölümünde hedeflenen, “sosyal mekân”ı oluşturan etmenlerin başında “kültür” kavramını merkeze oturularak, belgesel sinemanın mekân ile ilişkisine daha ayrıntılı olarak değinmek; bu yolla ikinci ve üçüncü bölümlere de temel oluşturmaktır.

⁸⁰ Aslanoğlu, s. 68–69

⁸¹ Yırtıcı, s. 1–2

⁸² Cresswell (aktaran), s. 29–31(Harvey 1996, 261; Malpas 1999, 35–36)

⁸³ Yırtıcı, s. 1–2

⁸⁴ Gür, s. 27

⁸⁵ Gür, s. 28

⁸⁶ Göka, s. 94

“Kültürün kuralcı ve anlatsal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkânı veren “kimlik” ve “aidiyet” temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz”de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır.”⁸⁷

Assmann’ın üzerinde durduğu kültürün, insanlara “biz” deme imkânı veren, onların “kimlik” ve “aidiyet” temellerini atan yapısının özündeki en önemli unsurlardan biri “mekân” olgusudur. İnsan’ın mekânıyla yaşadığı sosyolojik bağ sonucunda “kimlik” ve “aidiyet” kavramları oluşmaktadır.

“Bütün kimlikler, bir toplumsal ilişkiler sistemi içinde oluşur ve birbirlerini karşılıklı tanımaları gerekir. Kimlik... bir ‘nesne’ olarak değil, ‘bir simgeler ve ilişkiler sistemi’ olarak düşünülmelidir... Herhangi bir failin (agent) kimliğinin sürdürülmesi, tek, belirli bir kimlik değil; sürekli bir yeniden oluşum sürecidir ve bunda öz tanımlama ve farklılığın onaylanması boyutları birbiriyle devamlı iç içe geçer... kimlik, kolektif eylemin dinamik, gelişmekte olan bir yönüdür.”⁸⁸

Tam da bu noktada, insanların kimlik gelişimlerinin sürekliliği ile Pred’in “mekân”a ilişkin öne sürdüğü ve temelini “sosyallık” olgusuna dayandırdığı “süreklilik” olgusu birbirini tamamlar yapıdadırlar.

“Pred’e göre mekânlar hiçbir zaman ‘son bulmaz’ sürekli bir ‘oluşum içindedir’. Bu bağlamda mekân, dünya ile olan ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Mekânları, insanların yaptıkları oluşturur ve bu oluşum bitmez, sürekliliğe sahiptir.”⁸⁹

Mekânı oluşturan insan eylemleri ve mekânın var oluşunda insan tarafından yaşanmışlık olgusu, insan ile mekân arasındaki “sosyolojik bağ”dan “deneyimsel bağ” ile olan etkileşimine geçişi zorunlu kılmaktadır.

⁸⁷ Assmann, s. 21

⁸⁸ David Morley- Kevin Robins (aktaran), s. 74, (Schlesinger, P. (1987), ‘On National Identity: Some conceptions and misconceptions criticised’, *Social Science Information*, 26(2): 236–7)

⁸⁹ Cresswell, s. 35–37

1.3.4. Deneyimsel Bağ

“Deneyim insanoğlunun gerçeklik duygusunu yapılandıran ve anlam oluşumunu kapsayan genel bir sözcüktür. Doğrudan ve dolaylı olarak koku, tad, dokunma ve görsel algı süzgeçleriyle mekân deneyimi kişinin mekânı hareket üzerinden algılama, tanıma ve anlamlandırmasıdır.”⁹⁰

Bu bölümde insanın mekân ile kurduğu deneyimsel bağ ile anlatılmak istenen; insanın mekân içerisindeki günlük yaşam pratiğidir. Günlük yaşam pratiği ile kastedilen de; insanın mekân içerisindeki üretkenliği, o mekân içerisinde diğer insanlar ve tabii ki kendisi ile kurduğu ilişkidir.

Mekânın insan tarafından yaşanması ve yaşanmışlığını Bachelard’ın; “Yalnızca ışığıyla bile, ev insani bir varlıktır.”⁹¹ sözü son derece içten bir biçimde somut hale getirmektedir. Bu içtenliği sağlayan da Bachelard’ın, evi ile kurduğu ilişkide saklıdır. Yine Bachelard’ın kendi deyişiyle; “İçinde yaşanmış bir ev, cansız bir dam altı değildir. İçinde oturlan mekân, geometrik mekânı aşar.”⁹² Ayrıca, “ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar.”⁹³ “Ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur.”⁹⁴ Bu noktada anılarımızla birlikte aslında deneyimlerimiz de barındırılmış olmaktadır. Evimizden uzaklaştığımızda özlediğimiz, anılarımız kadar o evde deneyimlediğimiz alışkanlıklarımızdır bir bakıma... “Ev, insanı yeniden biçimlendirir.”⁹⁵ Ya da, “Ruh zamanda, insan mekânda devinir.”⁹⁶

“Mekânla birlikte anlam kazanan öteki varlıklar gibi, insanın da kendini mekânıyla açıklamaya çalıştığını, yaptıklarında, düşündüklerinde mekânın büyük payı olduğunu söyleyebiliriz. O halde bir insanın bulunduğu ya da yetiştiği mekânı bilmek, o insan hakkında az-çok bir fikir edinmek demektir.”⁹⁷

“Deneyimsel bağ”, mekân ve insan davranışı dinamiği merkezinde; mekân düzenlemesinin insan davranışı üzerindeki etkisi bağlamında mekânlarda merkezilik, yakınlık, erişebilirlik, sınırlayıcılık, belirleyicilik, odaklayıcılık, yönlendiricilik, süreklilik,

⁹⁰ Adiloğlu, s. 16

⁹¹ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Aykut Derman(çev.). Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996, s.61

⁹² Bachelard, s.72

⁹³ Bachelard, s. 34

⁹⁴ Bachelard, s. 36

⁹⁵ Bachelard, s. 73

⁹⁶ 2006 İstanbul Mekân Tiyatro Festivali Sloganı

⁹⁷ Elçi, s. 40

sağlayıcılık, birleştiricilik, ayırıcılık gibi davranışa yön veren özellikler tartışılabilir.⁹⁸ “(...) yapı, hareket başlatan, hareketi barındıran bir karşılaşma zemini yaratmaktadır. Böylelikle de beden ve mekân iletişimi gerçekleşmekte ve sonuç olarak mekân deneyimlenmektedir.”⁹⁹

İnsanın mekânı deneyimlemesinin özünde mekânın işlevselliği gizlidir. Onun bu işlevselliği kazanmasında insanın da payı vardır. İnsan ürettiği ölçüde mekân da işlevsellik kazanır.

Amerikalı heykeltıraş Horatio Greenough’un dile getirdiği ve işlevci mimarlığın en uzun ömürlü sloganı olan; ‘Form follows function’ ‘Biçim işlevi izler’¹⁰⁰ sözü, söylenenleri desteklemektedir.

Gür’e göre; “İnsan gereksinimleri etkinlikleri ve mekânsal bileşenler karşılıklı etkileşimle ve bağlaşımlı olarak kurulan organik ve dinamik bir denge içinde anlaşılmalıdır.”¹⁰¹

O halde insanın gereksinimleri doğrultusunda gerçekleştirdiği etkinliklerin mutlak surette bir mekânla etkileşimli olacağı fikri ileri sürülebilir. İşte, insanın gerçekleştirdiği etkinliklerin mekân ile olan bu bağı da, insanın mekân ile kurduğu “deneyimsel bağ” ile ilişkilendirilebilir.

“Mekân tiplerini mekânın fonksiyonu belirler.”¹⁰² Mekânın fonksiyonunu da insan. İşte, insan ve mekân arasındaki bu fonksiyonellik de, insanın mekân ile kurduğu “deneyimsel bağ”ı meydana getirir.

Gür’ün ayrıca, “varoluşsal mekân” olarak belirttiği; toplumun kültürel, simgesel ve deneyimsel koşullarına ilintili olarak oluşan ve yaşayan mekân,¹⁰³ çalışmanın bu bölümünde ele alınan, insanın mekânı ile kurduğu “deneyimsel bağ” ile örtüşmektedir. Çünkü insanın ürettiği mekân, onun hayatı “deneyimlediği” ve dolayısıyla da “varolduğu” mekândır.

“Varoluşsal mekân” kavramını bir de Norberg-Schulz’ün tanımıyla dile getirmek gerekirse:

⁹⁸ Gür, s. 57

⁹⁹ Adiloğlu, s.17

¹⁰⁰ Kuban, s. 22

¹⁰¹ Gür, s. 28-29

¹⁰² Gür, s. 44

¹⁰³ Gür, s. 45

“Varoluşsal mekân: İnsanın duyu organlarıyla algıladığı fiziksel mekânın ilişkiler, anılar, beklentiler gibi örneklenebilen, bilişe dayalı öznel yorumlarla tanımlanmasıdır. (...) Bu mekân pasif olmayıp insanın eylemleri tarafından sürekli olarak yeniden yaratılan ya da biçimlenen mekândır.”¹⁰⁴

“Malpas ve Sack’a göre insanlar mekân olmaksızın üretim yapamazlar. Bir toplumda mekân, anlam üretimi için önemlidir. Çünkü mekân, var oluşun deneyimsel olgusudur.”¹⁰⁵

İnsanın mekânla kurduğu deneyimsel bağı oluşturan büyük ölçüde insanın o mekânda yaşadıklarıdır. Deneyimlenen mekân yaşanmışlıklar üzerine kuruludur. Ancak kimi mekânlar “yaşanmışlık” kavramından yoksundur.

“Auge süpermodernite çağına özgü mekân tipolojisini irdelerken, havaalanı, süpermarket, alışveriş merkezi gibi yapıların ‘non-lieu’(yok- yer veya yok-mekân) içerdiğini ya da tanımladığını ileri sürer. Ona göre, yok-mekân alışageldiğimiz mekân kategorilerine benzemez. Onda anı biriktirilmez; onun tarihselleşmesi olanaksızdır.”¹⁰⁶

“Benjamin’in tarih teorisi, deneyimin araçsal tepki ile yer değişimini ele almaktadır. Sanayi öncesi toplumlarda deneyim alışkanlıklara bağlı, bilinçli olmadan tekrarlanan eylemlere dayanmaktadır. Gelenek bu toplumlarda sosyal olarak inşa edilmiş ve meşrulaştırılmış bir eylem biçimidir. Modern endüstriyel toplumlarda ise malların ve simgelerin kitlesel üretimi geleneğin etkilerini dağıtmaktadır. Bunun sonucunda bireyler çevrenin uyarılarına karşı kendi araçsal tepkilerini geliştirmektedir.”¹⁰⁷

Bu bir anlamda “mekânı yere dönüştürmektir...”¹⁰⁸ Bu da, insanın mekânı deneyimlemesi, bir başka deyişle mekânda yaşaması ile mümkündür. Soja, “ ‘üçüncü mekan’ dan yani yaşam mekanından yaşanan mekandan bahseder. Yaşanan mekân, maddesel (tasarlanan) veya zihinsel (algılanan) dünyadan farklıdır. Onların aksine yaşanan, deneyimlenen mekândır.”¹⁰⁹

İnsan ve mekân arasındaki deneyimsel bağ başlığı altında insanın mekâna anlam yükleyişi üzerinde durmak da faydalı olacaktır.

Yi-Fu Tuan’a göre mekân, “istenilen anlamın yüklenebileceği boş bir sayfaya benzer. Bu anlamı oluşturan da insanın kendisidir.”¹¹⁰ Bu tanıma benzer bir tanıma başka

¹⁰⁴ Gür, s. 45- 47

¹⁰⁵ Cresswell, s. 32

¹⁰⁶ Dizi Sorumlusu: Nuray Togay, **Mimarlık ve Tüketim**, Boyut Kitapları, İstanbul 2002, s. 7

¹⁰⁷ Aslanoğlu, s. 228

¹⁰⁸ Cresswell, s. 8

¹⁰⁹ Cresswell, s. 38

¹¹⁰ Ryden, s. 37

bilim adamı, coğrafya bilimci Edmunds V. Bunkse folklor üzerinden yapar. Kendisi “folkloru, insanların yere yüklediği anlamı gösteren bir belirteç gibidir.”¹¹¹ diye tanımlarken, bir anlamda insan ile mekan arasındaki ilişkiyi folklor bilimi üzerinden somutlaştırmaktadır. İnsanın mekâna anlam yükleyişi ise onu deneyimleyişiyle mümkündür. “Folklor, bizim dünyayı algılayışımızın bir aracıdır. Bir anlamda geleneklerimiz ve onlara yüklediğimiz anlamlar üzerinden yaşadığımız coğrafyayı yeniden yaratırız.”¹¹² Folklor ayrıca, “bir yerin geçmişine ilişkin bir farkındalık, bilinç yaratmaktadır.”¹¹³

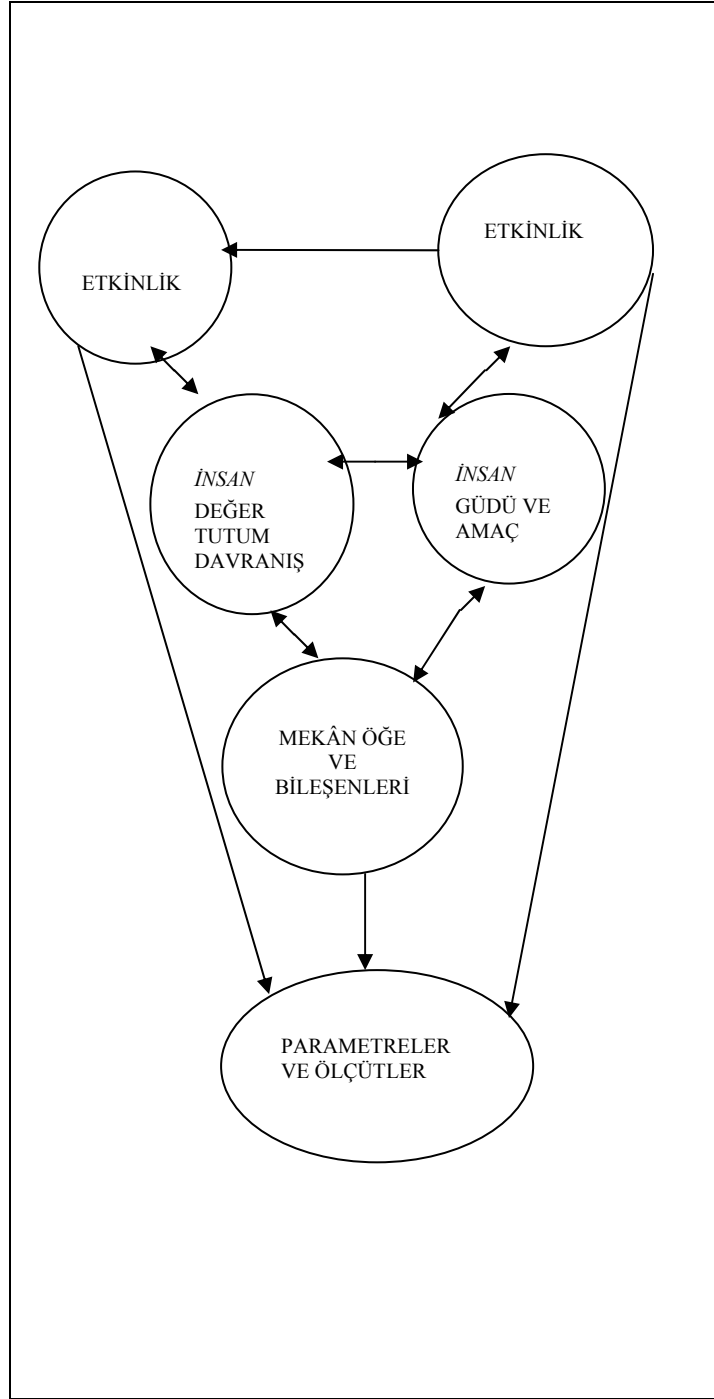
Deneyimler yaşama alanları tarafından üretilir. Yaşama alanları bir anlamda “işlevsel” hale gelmiş mekânlardır. Mekânı işlevsel hale getiren de insandır. İçinde insan olmayınca mekânın işlevi kalmaz. İşlevden kasıt; hayatın günlük ritmi, deneyimleri: yemek yemek, dinlenmek, uyumak, sohbet etmek, vb’dir...

Son olarak; deneyimin bir anlamda mekânın ürünü, mekânın da deneyimin aracı olduğu ileri sürülebilir.

¹¹¹ Ryden, s. 57

¹¹² Ryden, s. 58

¹¹³ Ryden, s. 63



Tablo-3: Mekân Örgütlenmesinin Dinamik Dengesi¹¹⁴

¹¹⁴ Gür, s. 28

2. BÖLÜM

“BELGESEL SİNEMA” VE “İNSAN” İLE “MEKÂN” ARASINDAKİ İLİŞKİ

2.1. BELGESEL SİNEMA KAVRAMININ AÇILIMI

(SUHA ARIN’IN “BELGESEL” ANLAYIŞI DOĞRULTUSUNDA)

Çalışmanın birinci bölümü, “insan” ve “mekân” kavramlarının açılımları ve her iki kavramın birbiri ile kurduğu ilişki üzerinden ilerledi. Bu, bir anlamda çalışmanın ikinci bölümü için temel oluşturdu. Çalışmanın ikinci bölümünde amaçlanan, insan ile mekân arasındaki ilişkiyi belgesel sinema kavramı üzerinden ele almak. Bu bağlamda da öncelikle değinilmesi gereken, “belgesel sinema” kavramının kendisidir.

“Belgesel sinema” kavramını açıklamaya çalışırken, çalışmanın ana unsuru olan Suha Arın’ın bu alana kattığı bilgiler çalışmaya temel oluşturacaktır. Bir belgeselin nasıl olması gerektiğini Suha Arın’ın belgesel anlayışı ve bu anlayışını uyguladığı –çalışmanın üçüncü bölümünde değinilecek- belgesellerinden yola çıkarak ele almak gerekirse;

- Belgeseli çekilecek konunun-olayın-kişinin-vb. yönetmen ve ekibi tarafından en ince ayrıntısına kadar araştırılması gerekmektedir. Çünkü belgeselin birincil amacı izleyiciyi ‘aydınlatmak’ tır. İzleyici de “aydınlandığı” ölçüde belgeseli benimseyebilecektir.

- Belgeselcinin belgeselde işleyeceği konu ile ilgili “sentezci bir bakış açısı” ile bir yorum oluşturması ve bu yorum üzerinden izleyiciye “evrensel mesaj” vermesi gerekir. Bu sayede, “evrensel mesaj”, insanlığın “evrensel belleğine”¹¹⁵ artı bir bilgi olarak eklenir. Bu bağlamda “Sinema’nın Koruyucu Hafızası”¹¹⁶ na hizmet edecek en önemli tür de “Belgesel Film”dir.

- Belgeselci, bu “evrensel mesaj” sayesinde belgeselde “toplumsal bilinç” oluşturmalı, “sosyal sorumluluk” kavramını bu şekilde desteklemelidir.

¹¹⁵ Füzuran: ‘Sinema İçin Bitmez Sorular’, Süleyma Murat Dinçer, ‘Türk Sineması Üzerine Düşünceler’, Ankara Doruk Yayıncılık 1996, s. 329

¹¹⁶ Füzuran: ‘Sinema İçin Bitmez Sorular’, Dinçer, s. 329

- Belgesel bir “omurga” üzerine oturtulmalı, bu “omurga” üzerinden işlenmelidir.

- Belgesel çekilirken görsellik de içerik kadar önemlidir. Bu açıdan araştırılan “bilimsel bilgi”, “estetik kaygılar” göz önünde bulundurularak “sanat” çerçevesinde işlenmelidir.*

Belgeselcinin nasıl olması ve belgesel film çekerken neleri göz önünde bulundurması gerektiğine kısaca değinmenin ardından belgesel sinemanın tanımı üzerine yoğunlaşılabilir.

Belgeselin tanımını, yukarıdaki “belgeselci” tanımlaması içinde yer alan tırnak içerisindeki kavramlar üzerinden yapmak çalışmayı sistematize edecektir.

İngiliz Belgesel Okulu’nun kurucusu John Grierson, belgeseli “gerçeğin yaratıcı yorumu olarak tanımlamıştır.”¹¹⁷

Yalçın Demir, Grierson’un belgesel tanımını destekler nitelikte bir “sanat” tanımlaması yapmıştır:

“(…) Sanat gerçekliğin öykünmesi değil, bulgulanmasıdır. Sanat eseri yaşamı yorumlamalı, idealleştirmelidir... Sanatçının duygu ve iç dünyasını yansıtmalı veya üzerinde çalışılan malzemenin bir form içinde yeniden düzenlenmesi olmalıdır.”¹¹⁸

Bu noktada belgesel sinemadaki “yaratıcılık” -bir başka deyişle yönetmenin gerçeği yorumlayışındaki yaratıcılık- boyutundan bahsetmek yerinde olacaktır.

Belgesel yönetmeni “gerçeği” asla reddetmez, onu kendi algıladığı gibi değerlendirir, filme alır ve izleyicisine aktarır. Yukarıda Demir’in üzerinde durmuş olduğu “öykünme” belgesel sinemada da vardır ama “gerçekliğin öykünmesi”ne yönetmenin yaratıcı yorumu da eklenmektedir. Belgesel sinema salt gerçekliğin değil, yönetmenin gerçeği nasıl algıladığının sergilendiği bir sanat dalıdır.

* Yapılan bu maddelendirme, Suha Arın’dan Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde 2003–2004 akademik yılında almış olduğum “Belgesel Sinema Yapımı” dersinde “Belgesel Sinema’nın” ne olduğuna ilişkin öğrendiğim bilgiler doğrultusunda ortaya çıkmıştır.

¹¹⁷ Sedat Cereci, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul 1997, s. 20; Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayın, İstanbul 1986, s. 13; Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, İbrahim Şener(çev.). İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000, s. 48; Füsün Baklaya, **Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları**, Basım&Grafik Matbaacılık, Ankara 1993, s. 13; Bill Nichols, **Introduction to Documentary**, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis 2001, s. 23; Michael Rabiger, **Directing The Documentary**, Focal Press, MA/USA 2004, s. 4

¹¹⁸ Yalçın Demir “*Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*” makalesi; Yalçın Demir, “*Filmde Zaman ve Mekân*”, Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir 1994, s:3

“Sinema tarihinin başlangıcında, anlatımsal olmayan sunuş sineması, gözler önünde duranı gözler önüne seriyordu.”¹¹⁹ Sunuş sinemasının anlatımdan yoksun oluşu, onu belgesel sinemanın özünden ayırmaktadır. Belgesel sinemada anlatım; yönetmenin kendisinden bağımsız olarak var olan gerçekliği, kendi bakış açısıyla yorumlamasıyla oluşur. Sinema tarihinin başlangıcındaki sunuş sineması ise; gerçekliği yorumdan yoksun olarak kamera kaydına almaktan öteye gidememiştir. Belgesel sinema yönetmeni, belgeseli için malzeme ararken adeta “gerçekliğin keşfine”¹²⁰ çıkar, zaman ve mekân içerisinde... “Zaman ve mekânın izleri ellerimize, gözlerimize, odalara, şehrin sokaklarına işlemiştir; ‘sahici’ olanın öyküsü, buralarda çıkılan yolculukların öyküsüdür.”¹²¹ Belgesel sinemacının yaptığı da bu öyküleri, gerçeğin öykülerini, kendi bakış açısıyla yansıtmaktır. “Gerçeği” “öykü” formuna getiren de, belgesel yönetmeninin o “gerçeği” yorumlayışıyla ortaya çıkar.

Belgesel sinemacının yaratıcılığı doğrultusunda oluşan kendine özgü ve kendini yansıtan üslup, kendisi ve izleyiciler arasında ve özellikle de kendisi ve çektiği nesne-olay arasındaki ilişkiyi temsil etmektedir.¹²² Belgeselcinin yorumu ile aktardığı herhangi bir insanın anıları, yaşamı; belgesel yoluyla izleyicinin düşsel anısına dönüşüverir.

*“Günlük yaşamın gereklilikleri sonucu, dünya ön plan ve arka plan olarak ikiye ayrılır. (...) Günlük yaşam ufkunun dışına çıkan hedeflerin unutulması ya da yok sayılması söz konusu değildir. Onlar kültürel belleğin canlı tuttuğu arka planlardır.”*¹²³

Belgesel sinema da bir anlamda, kültürel belleğin canlı tuttuğu arka planları görselleştirerek kitlelere yayma işlevini üstlenmiştir.

“İnsan kültürel bellek sayesinde ‘günlük yaşam gerçeği’ ile daralan dünyasında nefes alma imkânı yaratır.”¹²⁴ Belgesel de kültürel belleğin bir aracı ise, belgesel sinema kültürel belleğimizi canlı tutarak günlük yaşantımıza renk katmaktadır.

‘Hatırlama’ bir süreliğine de olsa gerçeklerin iktidarını ‘kıran’ bir işlev görüyorsa¹²⁵; ve belgesel sinema da ‘hatırlama’ ve ‘hatırlatma’yı kendisine hedef belirlemiş bir alan ise belgeselin, şimdinin gerçekliğinin iktidarını bir anlamda “yarına” taşıdığı söylenebilir.

¹¹⁹ Akbal, s. 12

¹²⁰ Akbal (aktaran), s. 20 (J. G. Ballard,1984)

¹²¹ Akbal, s. 32

¹²² Ilisa Barbash&Lucien Taylor, **Cross-Cultural Filmmaking**, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London 1997, s. 31

¹²³ Assmann, s. 87

¹²⁴ Assmann, s. 87–88

¹²⁵ Assmann, s. 88

Jan Assmann, “Kültürel Bellek” isimli kitabında geçmişin hatırlanarak yeniden kurulduğundan bahsetmekte.¹²⁶ Şimdinin iktidarını yarına taşıyan belgesel sinema, basit bir mantıkla düşünüldüğünde; geçmişin hatırlanması ve yeniden kurulmasını da özünde barındırmaktadır. Çünkü her “şimdi” zamanla “geçmiş”e dönüşmektedir. “Bugün, yarın olduğunda geçmiştir, düne dönüşmüştür.”¹²⁷ Belgesel sinema bize geçmişi hatırlatır, geçmişin gerçekliğini yönetmenin yorumuyla birleştirir. Bu bağlamda belgeseller, bugünü yarına taşıyan yapıları vasıtasıyla ‘unutma’ olgusuna direnen yapıdadırlar.

Belgeselin “unutma” olgusuna direnen yapısına başka bir açıdan bakılırsa, “geçmiş, belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz; anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir.”¹²⁸ Belgesel geçmiş anı haline getirmenin bir aracıdır. Belgeselci de anıyı dile getiren kişidir.

Belgeselin zamana tutunan ve onu yarına aktaran yapısını aktarmada Akbal’ın, “anılarla demlenmekte olan mühürlü zaman, nasıl dökülebilir yeni ve başka bir forma?”¹²⁹ sorusuna cevap olarak, belgesel sinemanın kendisi ileri sürülebilir.

Belgesel sinemanın bugünün bilgisini yarına aktarışı, belgesel içerisinde yer alan insanların, mekânların ve olayların var olması sebebiyle onlarla ilgili verilen bilgi “Güvenilirdir”... Bu özellik de belgeselin “Yafta”^{*} sı niteliğindedir...¹³⁰ Kısaca, belgeselin “güvenilirliği” onun “gerçek” oluşundan kaynaklanmaktadır. Belgeselin “gerçek” oluşunun kaynağında da yönetmenin; tavır alan, fikir bildiren, bir problem üzerine çözüm üretip, savunucu tarafta oluşu saklıdır.

Pierre Nora; canlı hafızayı, deniz çekildiğinde kıyıda kalan deniz kabuklarına benzetmiştir¹³¹. Bu metafordan yola çıkarak, biz de gerçeği denizyıldızı olarak düşünüp, belgeselciyi de denizyıldızını denize atan kişi olarak gösterebiliriz. Bu şekilde belgeselcinin “gerçekliği” yansıtmaya dönük hassasiyetini vurgulamış oluruz.

Adalı, sinemanın gerçeğe üç temel yaklaşımını şu şekilde dile getirmektedir:

“Gerçeği açıklama, gerçeğ öykünme ve gerçeği soruşturma. Bunların ilkinden gerçekçi bir estetik, yeryüzünü en yalın biçimiyle, olduğu gibi göstermeyi

¹²⁶ Assmann, s. 36

¹²⁷ Assmann, s. 35

¹²⁸ Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları-Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 13

¹²⁹ Akbal, s.30

* Etiketlemek, sınıflandırmak

¹³⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, **Film Art-An Introduction**, The McGraw-Hill,Inc. 1997,s. 42-43

¹³¹ Nora, s. 23

amaçlayan bir gelenek doğmuştur. İkinci yaklaşımsa, gerçekte doğrudan kurulan bağlantıyı bir yana bırakıp gerçek yaşamın inandırıcı benzerini yansıtmayı amaçlar. Sonuncu yaklaşımda ise ulaşılmak istenen, görünen gerçeğin altında yatanın yani gerçeğin özünün araştırılmasıdır.”¹³²

Çalışmanın temel öznesi olan, Türk belgesel sinemasının önde gelen belgesel sinema yönetmeni Suha Arın belgesellerinde olay, insan ya da mekân fark etmeksizin; ele aldığı konunun “özünü” araştırmıştır. Adalı’nın saptamasına gönderme yapılacak olursa; Arın, belgesellerinde “gerçeği soruşturmuştur”.

Prof. Dr. Ünsal Oskay, Suha Arın’ın ölümünün ardından kendisiyle yapılan bir röportajda belgesel sinema üzerine saptamalarda bulunmuştur. Bu saptamaların özellikle bir tanesi, belgesel sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişki üzerinedir: “Sahte Bilincin Panzehiri: Belgesel”. Bu saptama belgesel sinemayı, “gerçeklik” ile kurduğu ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir. Oskay’a göre;

“belgeselcilik, bir toplumun yaşadığı önemli olayları, o toplumdaki geniş kitlelere anlatmak, tanıtmak amacının dışında, toplumun bir bellek edinmesini de amaçlamıyor mu? Olayları toplumun geniş kesimlerine, bir tarih bilinci içinde anlatmak gerek. Bir sorunu belli bir tarihsel süreç içinde anlattığınızda, sorunu hem iyi anlıyor, hem de sorunun çözümü için bir umut ışığı yakabiliyorsunuz. Süha’nın çalışmalarında bu tarz iyimserlik (ama duygusallıktan gelen bir iyimserlik değil bu) aşıl原因an bir boyut da var.”¹³³

Çalışmanın üçüncü bölümünde derinlemesine incelenecek Suha Arın belgesellerinin kilit noktalarından birisi de; izleyicisine, belgeselin konusuna ilişkin bütünlüklü bir deneyim sunmasında gizlidir. Bu bütünlüklü bakışı sağlayan da belgeselin hazırlık safhasında yapılan araştırmalardır. Belgeseli çekilecek konuya ilişkin yapılan araştırmalar neticesinde ulaşılan her bilgi, belgesele yapılan katkıdır ve bu katkıların her biri belgeselin “gerçeklik” boyutuna hizmet etmektedir. Ayrıca belgesel sinema bu şekilde ciddi anlamda bir arşiv niteliği içermektedir. Çünkü arşiv, “yaşanan bir hafızanın az çok kasıtlı bir kalıntısı değil, ama kaybolmuş bir hafızanın kararlı ve düzenli salgısıdır.”¹³⁴ Nitekim Tül Akbal’ın da belirttiği gibi;

“Geçmiş ve geleceği yabancı bir ülke olmaktan zaman zaman da olsa kurtaracak şey, pencereleri ve kapıları diğer düşüncelere, duygulara, anlatılara

¹³² Adalı, s. 15–16

¹³³ www.milliyet.com/2004/02/13/sanat/san11.html(10.09.2005)

¹³⁴ Nora, s. 27

açmakla başlayabilir. (...) Bunu herkes için kullanılabilir bilgilere dönüştürmemiz mümkün olabilir.”¹³⁵

Arın’ın belgesellerindeki “bütünlüklü” bakışı, başvurduğu “ayrıntılar” üzerinden açıklanabilir.

“Ayrıntılar, belgesel filmde zorunlu olarak ön plana çıkarılan ve konuya bakış açısını ortaya koyan bölümlerdir. Belirlemek, belgelemenin ve gerçeklere ışık tutmanın bir gerekliliğidir. Çünkü nedenler, asıl gerçekler, bilinmesi gerekenler çoğunlukla ayrıntılarda gizlidir.”¹³⁶

“Sanat yapıtı da etli tenli bir bütünlüktür, sanat yapıtının anlamı deyim yerindeyse başına buyruk değildir, bağlıdır, onu önümde açığa çıkaran bütün gösterge ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır...”¹³⁷

Belgesel sinemanın olaylara, insanlara ve mekânlara “bütünlüklü” bakışının arka planında, oluşturmaya çalıştığı “evrensel mesaj” olgusu yer almaktadır. Suha Arın için “evrensel mesaj”*, belgeselin amacını şekillendiren yegâne olgudur. Goethe’nin “Bilim ve sanat, tüm dünyaya aittir ve ulusal sınırlar onlar sayesinde ortadan kalkmıştır.”¹³⁸ deyişi, bir sanat olarak belgesel sinemanın “evrensel mesaj” içerme zorunluluğunun haklı gerekçesi niteliğindedir. Belgesel sinemanın içerdiği “evrensel mesaj”, izleyicisi ile kurduğu iletişimin merkezindedir. Nitekim Paul Rotha’nın belirttiği gibi; sanatçı “...her şeyden önce toplumun bir üyesidir. Ve içinde doğmuş olduğu topluma karşı görev ve sorumlulukları vardır. Onun özel yaratım gücü, yalnızca kişisel tatminden daha yüce amaçlarla kullanılmalıdır.”¹³⁹ Benzer biçimde düşünen “Wolverton, belgeseli; gerçekleri, kişinin ilgisi olsun ya da olmasın, ya da konusu hakkında bir şey bilsin ya da bilmesin, dikkatini çekmek ve evrensel bir dille araştırıp yeniden biçimlendirmek olarak tanımlamaktadır.”¹⁴⁰

Belgesel sinema için de “biçim”, tüm diğer sanat dallarında ve sinemanın özünde olduğu gibi “içeriğin” ve bu içeriği işleyen sanatçının (yönetmenin) yaratıcılığının göstergesidir.

¹³⁵ Akbal, s. 33

¹³⁶ Cereci, s. 79–80

¹³⁷ Maurice Merleau-Ponty, **Algılanan Dünya**, Ömer Aygün(çev.). Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 61

* Suha Arın, 2002–2003 akademik yılında Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde hazırladığı “Bir Belgesel Film Önerisi Nasıl Hazırlanır?” başlıklı ders notunun ikinci sayfasında belgeselin amacını “evrensel mesaj” ile bağdaştırmıştır:

“Belgeselin amacı nedir? Belli bir konuda bilgi vermenin yanı sıra, belgeselin evrensel iletisi(mesaj) ne olacaktır? Bu belgesel, belgeselin konusunu oluşturanlara, belgeseli izleyeceklerle, topluma, uzun erimli düşünürsek, gelecek kuşaklara ve insanlığa ve sonuçta – bir sanat ürünü olarak da – herkeste, ne gibi kazanımlar sağlayacaktır?”

¹³⁸ Rotha (aktaran), s. 30

¹³⁹ Rotha (aktaran), s. 45

¹⁴⁰ Gündes, s. 17

Belgesel sinemanın “içerik” boyutu “biçim” ile var olmaktadır. Tabii içerik olmadan biçimden söz edilemez. “Biçim ile zemin, söylenen ile söyleyiş birbirinden ayrı var olamaz.”¹⁴¹ Suha Arın’ın da belirttiği gibi “Öz biçimi doğurur, biçim özü yoğurur...”^{**}

“...bellek yardımcısı olarak nitelendirdiğimiz “beden dili”, “söz”, “görsel imgeler” ve “yazı” belgesel sinemanın diğer sinema türlerine oranla daha sıkça başvurduğu anlatım gereçleridir ve üstelik de bu gereçleri çoğu zaman bir arada kullanmaktadır. Bellekteki bilgiyi koruyan ve aktaran bu dört “bellek yardımcısı”na da yer veren belgesel sinema, anlatımını kendine özgü bir “sinema dili”yle gerçekleştirir. İmgesel sinemacı düşlediği, tasavvurundaki “dünya”yı kuracak bir sinema diline gereksinim duyarken, belgesel sinemacı ise kendisi dışında var olan gerçekliği yorumlayacak bir dilin peşindedir. Bu nedenle de, belgesel sinema, sinematografinin temel unsurlarını hayali bir dünyayı “kurma” aracı olarak değil, aktarılacak dünyayı “yorumlama” aracı olarak kullanır.”¹⁴²

Sinemanın geneli için geçerli olan, belgesel sinema için de belirleyici olan “biçim” kavramı yönetmenin yaratıcılığı doğrultusunda oluşur ve yönetmenin kimliğini görünür kılar.¹⁴³

“Belgesel sinemacı çekeceği konuya ilişkin var olan dünyanın farkında olmalı ve bu dünyayı kendi algıladığı gibi yansıtabilmelidir...”¹⁴⁴ Bunun dışında “Grierson’a göre belgeseller ulusal kültüre hizmet etmelidir.”¹⁴⁵ Her belgesel yönetmeni öncelikle kendi yaşadığı coğrafyayı, o coğrafyanın insanını, kültürünü çok iyi özümsemek durumundadır. Çünkü belgeselci “aktaran” konumundadır. İnsan kendini bilmeden, aktaracağı olguyu bilmeden, özümsemeden başkasına aktaramaz... Başka bir boyuttan bakacak olursak, “kendini bilmeden ve başkalarının bilmesine izin vermeden, ötekileri/ başkalarını bilmek sömürge olmaktan öteye gidemez.”¹⁴⁶

Belgesel yönetmenin yaptığı “hayatı sanata dönüştürmektir.”¹⁴⁷ İzleyici tarafından bakıldığında; izleyici belgeselde gördüğü, tanıklık ettiği hayata, belgeselcinin gözünden bakmaktadır. İzlediği, belgeselcinin hayatı deneyimleyişi ve o deneyimi yorumlayışıdır. Bu şekilde belgeselcinin deneyimine ortak olurken onun yorumunun üzerine kendi yorumunu getirebilmektedir, yani belgeseli yorumlayabilmektedir.

¹⁴¹ Ponty, s. 63

^{**} Hakan AYTEKİN ile 21.07.2006 tarihinde yapılan yüz yüze görüşmeden aktararak.

¹⁴² Hakan AYTEKİN, “Belleğin Peşindeki ‘Sözlü Tarih’, Sözlü Tarihin Peşindeki ‘Belgesel Sinema’”, Yayımlanmamış **Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2004, s. 127–128

¹⁴³ Michael Rabiger, **Directing The Documentary**, Focal Press, MA/USA 2004, s. 92

¹⁴⁴ Rabiger, s. 10

¹⁴⁵ Ilisa Barbash- Lucien Taylor, s. 18

¹⁴⁶ Leslie Devereaux; “Cultures, Disciplines, Cinemas” makalesi; Edited By: Leslie Devereaux&Roger Hillman, “Fields of Vision Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography”, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London 1995, s. 332

¹⁴⁷ Yi-Fu Tuan, **Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture**, Island Press, 1993, s. 6

“Çektiği etnografik filmlerle ve yine farklılıkları işlediği belgeselleriyle tanınan Trinh Minh-Ha, belgeseli “gerçeğin” “yazarı” ve “taşıyıcısı” olarak tanımlamaktadır.”¹⁴⁸ Bu doğrultuda bakıldığında da belgeselci önemli bir görev üstlenmiştir: Aktarılan bilginin belgeselci tarafından iyi özümsemesi ve gerçeklik boyutu tartışma yaratmayacak şekilde ve doğru seçilen biçimsel öğeler yardımıyla izleyiciye aktarılması.

2.2. BELGESEL SİNEMADA İNSAN VE MEKÂNIN “TEMSİL”İ

Bu bölümde amaçlanan, belgesel sinema kavramının açılımının yapılmaya çalışıldığı çalışmanın bir önceki bölümünü, insan ve mekân ilişkisi bağlamında genişletmektir.

Belgesel sinema kavramını açmaya çalışırken “insan” ve “mekân” olgularından yararlanılmaktadır. Bunun sebebi; “belgesel”in gerçeği anlatıyor olmasıdır. Hayat da gerçeğin ta kendisidir. “İnsan” ve “mekân” da hayatın içerisinde var olan, hayatı var eden unsurların başında gelmektedir. Belgesel de “hayat” ile bağlantılı olarak; bize insanı anlatır. Gerçek insanı ve gerçek mekânı anlatır.

Belgesel sinemada insanın ve mekânın “temsil”ini ele alırken öncelikli amaç, bellek ile temsil arasındaki ilişkiye değinmektedir. Çalışma, belgesel sinemada insan olgusuna ek olarak, “anın (anların) ve mekânın (mekânların) sorunsallaştırılması”¹⁴⁹ üzerine kurulu. İnsanın ilişkide olduğu mekânı belgesel sinema adına temsil etmenin kültürel bellek oluşumuna katkısı, bu şekilde –madalyonun diğer yüzünden bakıldığında- kültürel belleğin de belgesel sinema aracılığıyla temsil edilmesi; belgesel sinemayı sosyal bilimlerde fark edilir bir yere taşımaktadır. Çünkü belgesel sinema, bir toplumun yaşadığı önemli olayları, o toplumdaki geniş kitlelere anlatıp tanıtırken, toplumun bellek oluşumuna katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

“Anımsama, bireysel olmaktan çok kültürel bir etkinlik olarak ele alındığında, onu kültürel geleneğin anımsanması olarak görme eğilimi ağır basar ve bu geleneğin de yazılı malzemedeki oluşacağı düşünülür.”¹⁵⁰ Bu çalışma aracılığıyla değinilmek istenilen de, belgesel sinemanın anımsama etkinliğini bireysel ve kültürel anlamda insan ve mekân ile

¹⁴⁸ Leslie Deveraux- Roger Hillman, s. 330

¹⁴⁹ Akbal, s. 15

¹⁵⁰ Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Alaeddin Şenel(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999,s. 12

temsil etme boyutudur. Bir anlamda belgesel, bu “anımsama” geleneğini “insan” ve “mekân” kavramları üzerinden oluşturmanın mümkün olabileceğinin kanıtıdır.

“Kimlik, hafıza, ortak malvarlığı: Çağdaş bilincin üç anahtar sözcüğü... Kimlik kendi kendini seçen bir tekilliğe, kendi sorumluluğunu alan bir özgüllüğe, kendi kendini tanıyan bir sürekliliğe, kendini onaylayan bir benlik dayanışmasına gönderme yapar. Hafıza aynı zamanda anılar, gelenekler, alışkanlıklar, adetler, görenekler demektir ve bilinçten yarı bilinçsizliğe kadar uzanan alanı kapsar. Ortak malvarlığı da miras yoluyla edinilen mal anlamından çıkıp sizi oluşturan mal anlamına kavuştu.”¹⁵¹

Bu noktada belgesel sinemanın, çağdaş bilinci oluşturan bu üç sözcüğü de içinde barındırdığı öne sürülebilir. Kimlik, belgeselcinin kimliği, hafıza belgeselcinin konu olarak seçtikleri, ortak malvarlığı da ortaya çıkan belgesel filmidir.

“Hafıza”nın oluşumunda “insan” ve “mekân”ın önemli rol oynadığı bir gerçektir. Çalışmanın bu bölümünde yapılmaya çalışılan, belgesel filmde “insan” ve “mekân” olgularının “temsili”ni “hafıza” temeline oturtmaktır.

Belgesel sinemada amaç, toplanan “belge”lerden hareketle bir “belgesel” film üretmektir.¹⁵² Bir belgeselcinin belgeseli için toplayacağı “belge”lerin başında “insan”a ilişkin bilgiler gelmektedir. “İnsan” bir belgeselci için vazgeçilmez bir “belge” niteliği taşır. Söz konusu “insan” olunca da onun kimliğini ortaya çıkarmada başvuracağı kaynak “insan”ın “mekân”ı olacaktır.

Belgeselde filmi oluşturan başlıca parametre insan ve mekân arasındaki bağ olarak düşünüldüğünde; belgesel sinemada “insan” ve “mekân”ın nasıl “temsil” edildiğini ayrı alt başlıklar halinde ele almak daha yararlı olacaktır.

¹⁵¹ Nora, s. 257

¹⁵² Aytakin, s. 123

2.2.1. İnsanın Temsili

“Organizma hiçbir zaman tek bir an içinde yerelleştirilemez. Canlı varlığın yaşamında zamanın üç kipi- geçmiş, şimdi ve gelecek-, bireysel ögelere ayrılamayacak bir bütün biçimlendirir. Leibniz, ‘Le présent est chargé du passé, et gros de l’avenir’ demişti. Bir canlı varlığın bir an içindeki durumunu, onun geçmişini göz önüne almadan ve yalnızca bir geçit noktası olan şimdiyi, geleceğe başvurmadan betimleyemeyiz.”¹⁵³

Aynı şey belgesel sinemacı için de geçerlidir, özellikle bir insan üzerine çalıştığı belgesellerde. Belgeselci ele alacağı insanın geçmişi, bugünü ve geleceğe yönelik duruşunu göstermeksizin ‘o’ insanı betimleyemez. İnsanın zamanın devinimi içerisindeki duruşu, en iyi kendi mekânında betimlenebilir. Çünkü mekânı olmaksızın bir insandan bahsetmek “eksik” bir anlatım olur.

Belgesel sinemada önemli olan insanın tek yönlü olarak değil; tüm sosyal, ekonomik ve psikolojik boyutuyla ele alınmasıdır. İnsan bu şekilde bütünlüklü bir bakış açısıyla ele alındığı ölçüde belgesel film, “evrensel mesaj” içermiş olur. Belgesel filmin evrenselliği bir anlamda bu “bütünlüklü bakışta” saklıdır.

“İnsanın göze çarpan ayırtkanı (karakteristiği), ayırıcı göstergesi, metafizik doğası olmayıp, yaptığı iştir. ‘İnsanlık’ halkasını tanımlayıp belirleyen bu iş, insan etkinliklerinin bir dizgesidir. Dil, söylence, din, sanat, bilim, tarih bu halkanın dizgeleridirler.”¹⁵⁴

Belgesel film yönetmeni bu “dizgelere” değindiği ölçüde “evrensel mesaj” oluşturmayı başarır.

Belgesel yönetmeni, “insan”a ilişkin bakış açısını ne kadar geniş tutarsa o denli “belgesel”e yaklaşmış demektir.

Belgesel yoluyla insan anlatılırken; “O” insanın yaşadığı mekân, “O” insanı anlatabilmede önemli bir işlev üstlenir. Çünkü “...insan yaşadığı yere benzer. O yerin suyuna,

¹⁵³ Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Necla Arat(çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 67

¹⁵⁴ Cassirer, s. 90

o yerin havasına benzer.”¹⁵⁵ Belgesel sinemada da insan, yaşadığı dünya içerisinde ele alınmalıdır. İnsan yaşadığı mekândan koparılsa belgesel eksik kalmış olur.

İnsanın mekânı aracılığıyla “zamana tutunma”¹⁵⁶sı belgesel sinema açısından değerli bir veri niteliği taşımaktadır. Belgesel sinema bu veri doğrultusunda, insan üzerine eğilirken, o insanı mutlaka mekânında göstermeli, onu mekânı ile birlikte değerlendirmelidir. Unutulmamalıdır ki söz konusu bir insanı ve o insanın yaşamını anlatmaksa bu, gerçeklik unsuruna en uygun biçimde, ancak o insanın yaşadığı mekân verileri değerlendirilerek başarılabilir.

Nitekim Suha Arın belgeselleri incelendiğinde, belgesellerinin omurgasını oluşturan insanların hepsinin, yaşadıkları mekân üzerinden değerlendirilmiş olduğu görülür. Bu şekilde insanların sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda yaşamı deneyimleyiş şekillerinin yaşadıkları mekânla ne denli örtüştüğü ortaya çıkmıştır. Bir anlamda, ilk bölümde bahsedildiği gibi insan, temel tecrübe türlerinden öncelikle mekân alanı içerisinde gösterilmiş ve insanların mekân alanları üzerinden sosyal ve duygu alanlarına da değinilerek bütünlüklü bir bakış oluşturulmuştur. Bu açıdan bakıldığında Suha Arın belgeselleri insan-mekân arasındaki ilişkinin kanıtı niteliğindedir.

Belgesel sinemada “insan”ı anlatırken “mekân” kavramına değinmekle birlikte “eşya” kavramına da değinmek gerekir. Çünkü kişiye has eşyaların;

“hem belleğin bir parçası olarak hem de tarihin bir kanıtı olarak kullanılabileceğini de söyleyebiliriz. Örneğin, Anadolu’da bayanların kullandıkları başörtüleri kültürel bağlam içinde salt “sosyal statü” ya da “sosyal sınıf” göstergesi olarak ele alınabilecekleri gibi; kullanıcının “yaş”ının, “medeni durumu”nun, “sosyal durumunun”, hatta “psikolojik durumu”nun bir göstergesi olarak da ele alınabilirler. Dolayısıyla bu tür göstergeleri kültürün aktarıcısı ve belleğin bir parçası olarak da nitelendirebiliriz.”¹⁵⁷

“Belgesel; insan ve tarihi, insanın sorunları, onun sosyal hayatı, hayat felsefesi politikası, değişen tavırlarıyla ilgilidir.”¹⁵⁸

“Bir belgesel asıl gücünü gerçekliğinden alır. Bir belgesel yapımda sembolik tipleri değil, canlı, dipdiri insanları ortaya koyacak ifade ve yöntemi bulmak gerekir. (...) Konu olarak ne anlatılırsa anlatılsın yaşayan ya da

¹⁵⁵ Akbal (aktaran), s. 89 (Edip Cansever)

¹⁵⁶ Huyssen, s. 19

¹⁵⁷ Aytekin, s. 33

¹⁵⁸ Cereci, s. 21

*gösterilen olayın içindeki insanı görmek ister seyirci. Asıl, belgesel sinemada insana yer vermek gerekir”.*¹⁵⁹

Sartre, her insanın bir hikâye anlatıcısı olduğunu, David M. Fetterman da, insanın bir belge olarak son derece anlamlı bir veri elde etme aracı olduğunu¹⁶⁰ ileri sürmüştür. Bu iki saptama arasındaki paralellik, bu çalışmada ileri sürülen, belgesel sinemanın özünde yaşama ilişkin veri toplama amacını desteklemektedir.

Kısaca, “insan” unsuru belgesel sinema için “temel veri”dir görüşü; “Belgesel Sinemada İnsanın Temsili” başlığını özetlemektedir.

2.2.2. Mekânın Temsili

“Bir mekânı ortaya çıkartmak, ona ışık tutmak; bir anlamda ‘mekân duygusunu’ yaratmaktır.”¹⁶¹ Bu bölümde de üzerinde durmak istenilen, belgesel sinemanın bu ‘mekân duygusu’nu nasıl yarattığıdır.

Mekânlarla kurulan ilişki biçimleri temsil, ideoloji ve hegemonya mücadelelerinden ayrı düşünülemez¹⁶² Bu bölümde, çalışmanın amacına uygun olarak, mekânlarla kurulan ilişki biçimlerinin temsil mücadelesi üzerinden ele alınması hedeflenmektedir.

Belgeselde “gerçekliğin mekânı”¹⁶³ nın ne olduğu sorusunun cevabı, mekânın insan ile kurduğu ilişkide saklıdır. “Saklananlar geçmiş deneyimler ve bilgilerdir ve yeniden meydana getirilebilmesi için anımsanması gerekir.”¹⁶⁴ Bunları anımsarken de insan öncelikli olarak “mekân” a ihtiyaç duyar. “Mekân” başlı başına bir “anımsama” nesnesi olarak işlev görmektedir. Belgesel sinema da “insan” a ilişkin bilgi verirken bu anımsama nesnesine ihtiyaç duymaktadır.

¹⁵⁹ Aytakin Can, Mehmet Fidan, Süleyman Karaçor, İmran Aslan (aktaran); “Türk Belgesel Filmciliği-Örnek Belgesel Film: Türkiye’nin İlk Türk Stüdyo Fotoğrafçısı ‘Foto Hasan Behçet’ ”, Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi, Konya 2003, s. 134(Künüçen 2001:79)

¹⁶⁰ David M. Fetterman, **Ethnography**, Sage Publications, Thousand Oaks/London/New Delhi 1998, s. 31

¹⁶¹ Cresswell, s. 10

¹⁶² Akbal, s. 13

¹⁶³ Akbal, s. 20

¹⁶⁴ Aytakin, s. 12

“Hafıza mekânları anımsadığımız şeyler değil, fakat hafızanın mayalandığı yerlerdir, geleneğin bizzat kendisi değil onun laboratuvarıdır.”¹⁶⁵ Belgesel sinema da hafızanın mayalandığı mekânları ele aldığında, mayalanma işlemini hızlandırdığı gibi, uzun vadede bakıldığında ölümsüzleştirmektedir. Bu bağlamda belgesel sinema, “ek bir hafıza mekânı kavramı”¹⁶⁶ olarak düşünülebilir.

Belgesel sinemada özellikle bir “insan”, belgeselin “omurga”sını oluşturuyorsa o insanın yaşadığı, hayatı deneyimlediği mekân da bu “omurga”yı çevreleyen dairedir.

Henri Lefebvre’ye göre, “mekânın temsili, mekânın üretilmesine çok önemli katkı sağlamaktadır.”¹⁶⁷ Mekânın üretilmesi ise, çalışmanın birinci bölümünde insan-mekân arasındaki “deyimsel bağ”da ayrıntılı olarak üzerinde durulan, mekânın insan tarafından yaşanmışlığına bağlıdır. Belgeselde temsil edilen ‘mekân’, o ‘mekân’da yaşayan insanların o ‘mekân’daki deneyimleri üzerinden şekillenir.

İnsanların “mekân” üzerinden kurdukları “toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik süreçlerin; mekân(lar)ın üretim, yeniden üretim ilişkileriyle olan karşılıklı etkileşimi”¹⁶⁸ göz önünde bulundurulduğu takdirde belgesel, amacına doğru yoldan ulaşacaktır. Bu şekilde öncelikle bilgi tüm boyutlarıyla ele alınmış olacaktır. Çünkü belgeselde ana amaç bir önceki alt başlıkta da değinildiği gibi, “bütünlüğün deneyimi”¹⁶⁹ni verebilmektir.

2.3. SUHA ARIN BELGESELLERİNDE “İNSAN”IN TEMSİLİ

“İnsan” unsuru, “gerçeğin” peşinde koşan “belgesel sinema” için son derece değerli bir veri niteliği taşımaktadır.

Belgeselci, bize gerçeklere dayanan, güvenilir kanıtlar sunar. Bir belgesel taraf tutabilir, ancak belgesel olarak yine de kendisini; konusuyla ilgili güvenilir bilgi sağlayarak

¹⁶⁵ Nora, s. 12

¹⁶⁶ Nora, s. 14

¹⁶⁷ Lefebvre, s. 42

¹⁶⁸ Akbal, s. 25

¹⁶⁹ Akbal, s. 28

temsil etmektedir.¹⁷⁰ Bir belgeselcinin bu “güvenilir” bilgiyi sağlamasındaki en önemli veri “insan”dır.

Öte yandan; insanın kişiliğinin, dünyaya karşı tutumunun belgesel film aracılığıyla okunması; “o” insanı kendi sosyolojisi ve psikolojisiyle izleyiciye göstermeyi gerektirir. Buradaki amaç da, ikinci bölümün başında “belgesel sinema” kavramına değinirken üzerinde durulan “bütünlüklü bakış”ı sağlamaktır.

Belgesel sinemada “insan” unsurunu aktarabilmek için Suha Arın’ın belgesellerinde “insan”ı nasıl temsil ettiğine değinmek, konuyu somutlaştıracaktır.

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. Jan Assmann’ın belirttiği gibi;

“Kültür ve toplum, insan varlığının temel yapısını, yani indirgenemez temel koşullarını oluşturur. Bizim bildiğimiz insan varlığı ancak kültür ve toplum temeli ve çerçevesinde mümkündür.”¹⁷¹ Bu bağlamda düşünüldüğünde, insanı anlatmak için Arın’ın neden öncelikli olarak onun kültürü üzerinde durduğu daha iyi anlaşılabilir.

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’

¹⁷⁰ David Bordwell- Kristin Thompson, s. 44

¹⁷¹ Assmann, s. 134

özelliği taşır.”¹⁷² Bu insana has özelliklerin -bir anlamda karakteristiğın- mekâna yansımastır.

“Kültür” kavramının “var oluş” ve “yaşayış” sebebi “insan” unsurudur. Bu bağlamda düşünöldüğünde Arın, kültürel olguların yaşayışıyla birlikte “yok oluşu”na değindiğı belgesellerinde “insan” unsuruna mutlaka değinmiştir. Buna en iyi örnek, “Safranbolu’da Zaman” (1976) ve “Kula’da Üç Gün” (1983) belgeselleridir.

“Safranbolu’da Zaman” belgeselinde “zaman” unsuru temele oturtulmuş ve bir kentin “zaman” içerisinde nasıl yalnızlaştığı, o kente özgü değerlerin “zamanla” nasıl “yok olmaya” yüz tuttuğı üzerinde durulmuştur. Safranbolu kentinin “yalnızlaşmasının” sebebi, Safranbolu’da yaşayan “insanların” diğeri büyük şehirlere göç etmesi, Safranbolu’da çoğunlukla yaşlı insanların kalması ve onların da bu dünyadan göç edişiyile Safranbolu’ya özgü geleneksel sanatların -örneğin “yemenicilik”- “yok olmaya” yüz tutmuş olmasıdır. Kısaca, bu belgeselde bir mekân, insanın zaman içerisindeki devinimi ve bu devinimin mekâna yansımastı üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda, bu belgeselin “omurgası” olan “zaman”, “insan” tarafından şekillendirilmiştir. Burada “zaman”, yitirmekte olan kültürel yapının “metaforu” işlevini üstlenmiştir.

Benzer şekilde “Kula’da Üç Gün” belgeselinde de Arın, yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Kula evlerinin mimarisini, belgeselin merkezine oturttuğı bir düğün töreni çevresinde işlemiştir. Belgesel boyunca Kula mimarisi, Kula’nın gelenekleri, görenekleri ve yaşam koşullarıyla; Kula insanıyla iç içe bir yapıda sunulmuştur. Amaç bir anlamda mimarinin “insan” tarafından nasıl kullanıldığını, “insan” tarafından nasıl deneyimlendiğini belgelemektir. Ancak burada verilmek istenen asıl mesaj, bu deneyimlerin yok olmaya doğru hızla ilerleyiştir.

Suha Arın’ın, insanı “doğrudan” merkeze oturttuğı belgeselleri de, çoğunlukla “toplumsal” bir olguyu, “insan”ı psikolojisi ve sosyolojisi ile “bütünlüklü” olarak ele alan bir “temsil” boyutu taşımaktadır.

Örneğın, “Tahtacı Fatma” (1979) belgeselinde orman işçilerinin zorlu şartlar ve sosyal güvenceden yoksun olarak sürdürmeye çalıştıkları yaşamları, on iki yaşında “tahtacılık” yapan Fatma’nın özlemleri ve dilekleri üzerine kurulmuş bir yapı üzerinden anlatılmaktadır.

¹⁷² Küçükerman, s. 96

Aynı şekilde, “Fırat Göl Olurken” (1985–1986) dizisi içerisinde yer alan “Kıyıdaki Kemancı” (1986) belgeselinde, Fırat çevresinin GAP projesi çerçevesinde sular altında kalacak olmasıyla, Fırat’ta elinde kemani oradan oraya dolaşıp “rızkını” çıkarmaya çalışan yaşlı bir kemancının “mekân alanının” yok olacağına vurgu yapılmaktadır. Burada, “Kemancı” üzerinden Fırat çevresinde yaşayan ve bu projeden doğrudan etkilenen “insan”ların “mekânları”nı kaybedişlerine ilişkin duyguları ön plana çıkartılmaktadır.

Arın’ın belgesellerinde “insanın temsili” kavramının temelinde, sosyal bir konuya ilişkin “farkındalık yaratma” amacı yatmaktadır. Bu noktada “farkındalık yaratma” olgusu üzerinden Jan Assmann’ın “Kültürel Bellek” kitabında Fransız sosyolog Maurice Halbwachs üzerinden değindiği “hatırlama kültürüne” gönderme yapmak gerekirse; Halbwachs’ın tüm eserlerinde izlenen ana tez, belleğin sosyal koşullara bağlılığıdır. Halbwachs’a göre bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Ona göre mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olmaz. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Çünkü ‘farkındalık’ olmadan hatırlamak mümkün değildir.¹⁷³

Son olarak, Pierre Nora’nın; “Kimlikler çağı tamamen kapandığında, tarih yazımı kaçınılmaz olarak bilgi kuramı çağına girdiğinde artık insan-hafıza değildir o, şahsen bir hafıza mekânıdır”¹⁷⁴ saptaması da; çalışmada ele alınan, belgesel sinemada “insan”ın temsilinin ne denli önemli ve gerekli olduğunu gözler önüne sermektedir.

2.4. SUHA ARIN BELGESELLERİNDE “MEKÂN”IN TEMSİLİ

Belgesel sinema bir yönüyle ‘saklı’ coğrafyaları gün yüzüne çıkartan bir yapıdadır.

Suha Arın, Anadolu’daki ‘saklı’ coğrafyaları ve kültürleri belgeselleri aracılığıyla gün ışığına çıkartmış, onların ulusal ve uluslararası platformda var olmalarını sağlamıştır.

Suha Arın’ın bir belgesel sinemacı olarak ‘mekân’ ile kurduğu ilişkiye değinildiğinde, Suha Arın’ın belgesellerinde mekânların, onları oluşturan coğrafi, kültürel ve

¹⁷³ Assmann, s. 38–40

¹⁷⁴ Nora, s. 31

toplumsal çevreyle ve en önemlisi “o mekân”da yaşayan, “o mekân”ı yaşayan insanlarla ilişkilendirilerek izleyiciye sunulduğu görülür.

Bunun dışında, Arın’ın belgeselleri incelendiğinde bir belgesel sinemacı olarak kendisinin fiziksel mekâna şiirsel ve felsefi bir boyutla değindiğine şahit olunur. Onun belgesellerindeki şiirsel ve felsefi boyutu yakalayışında ‘mekân’ı ‘insan’ unsuruyla paralel bir biçimde dile getirişi önemli bir etkidir. Ayrıca onun ‘mekân’ı ‘yer’e dönüştürmesinde yine birincil etken ‘insan’ unsurudur.

Arın, belgesellerinde üslup olarak “insanlar” aracılığıyla “mekânlara” anlam yükler. Bu saptamanın daha da ötesine geçilirse; Arın’ın kimi filmlerinde de mekânı bir karakter gibi işlediği görülmektedir ki, buna Arın’ın belgeselleri içerisinde verilebilecek en belirgin örnek, “Safranbolu’da Zaman” belgeselidir.

Çalışmada, Suha Arın belgesellerinde mekânın temsili olarak ele almak istenilen, belgeselin mekânı yere nasıl dönüştürür sorusunu irdeleyip bu soruyu Arın’ın belgeselleri üzerinden değerlendirmeye çalışmaktır.

Arın, belgesellerinde mekânı yere dönüştürürken kullandığı “insan” unsurunu “toplumsallık” kavramı üzerinden şekillendirmiştir. Şöyle ki; “Her mekânı, belirli bir toplumsal durumun göstergesi olarak ele almak mümkündür. (...) Mekânlar, toplumsal süreçleri yansıtan birer medeniyet aktarıcısı rolü oynar.”¹⁷⁵ Nitekim Suha Arın’ın belgesellerinde ele aldığı mekânlar, o mekânlarda yaşanan toplumsal durumun göstergesi niteliğindedir. “Tahtacı Fatma”da orman işçilerinin sorunları, “Kıyıdaki Kemancı”da GAP kapsamında su altında kalacak köylerde yaşayan insanların yaşadıkları mekânları boşaltıp göç etmeleri ele alınmıştır. “Safranbolu’da Zaman” belgeselinde ise, kendi halkının zaman içerisinde terk ettiği, yaşayan halkın da zamanla yaşlanıp ölmesi sonucu gittikçe daha da yalnızlaşan Safranbolu kentinin yalnızlığı “zaman” teması üzerinden işlenirken; Safranbolu ev mimarisi tüm zenginliğiyle gözler önüne serilmiştir.

Bu belgesellerin dışında Arın’ın Haber Belgeselleri, bir mekân üzerinden toplumsal bir duruma değinen belgesellerdir. “Affin Ardından” (1974) belgeselinde, suç işleyenlere hem ‘hapis’ hem ‘ev’ olan hapisaneler, “Kaygı Kuyuları”nda (1975); ‘ekmeğini’ yeraltından çıkartan maden işçilerinin çalıştıkları kaçak maden kuyuları, “Bir Yuva Dağılıyor”da (1975); kimsesiz çocuklara ‘ev’ olan “çocuk yuvaları” anlatılmaktadır.

¹⁷⁵ Elçi, s. 18–19

2.4.1. Suha Arın'ın Makro-Mekânı: “Anadolu”

Arın'ın belgesellerinde “mekân” kavramını yorumlayış şekli, “...‘coğrafya oluşturulması’ sorununun ‘coğrafyanın yeniden oluşturulması’ olup olmayacağı sorunudur.”¹⁷⁶ Kendisinin özellikle “Safranbolu’da Zaman” ve “Kula’da Üç Gün” belgesellerinde ele aldığı bir kültürel mirasın zamana karşı nasıl yenik düştüğünü vurgulayışı; David Morley ve Kevin Robins’in, bölgelerin dönüşümünün kimlik mekânlarına da yansıdığı¹⁷⁷ görüşüyle birlikte dile getirildiğinde daha da anlam kazanmaktadır.

Arın, Anadolu’yu bir “kültür çevresi” olarak işlemiştir. Belgesellerinin geneline bakıldığında Anadolu gibi çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Bu coğrafyayı Ibler’in öne sürdüğü, “Kültür çevresi” kavramının açılımıyla yapmak gerekirse:

“Arkeolojik kültür anlayışı ile kültür çevresi (kulturkreis) kavramı arasında yakın ilişki vardır. Zira bu kavram kültür tarihçiliği üzerinden üretilmiştir. Avusturyalı ‘kültür çevresi kuramcıları’na göre kültürlerin gelişimi ve yayılması ancak ‘kültür çevresi’ formlarından görülebilir. Buna göre kültür çevresi, belirli bölgelere ait karakteristikleri gösteren kültür öğelerinden oluşan ve esas olarak bu öğelerin ortak olarak işgal ettiği alanla sınırlanmış belirli bir kompleksi ifade eder. Söz konusu öğeler hem ‘maddi’ kültüre hem de ‘manevi’ kültüre ait olabilir. Bu haliyle kültür çevresi kavramı, çok geniş bir coğrafi saha içinde kurgulanabileceği gibi, görece küçük bir bölgeyi de anlatabilir.”¹⁷⁸

Bunun ötesinde, Arın'ın belgeselleri de tüm Anadolu coğrafyasına yayıldığı için bu belgeseller kültürel belleğin aktarıcısı araçlar olarak nitelendirilebilir. Çünkü “bellek sanatı, hayali mekânlarla, hatırlama kültürü ise doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalışır. Hatta ve özellikle bütün bir coğrafya kültürel belleğin aracı olarak kullanılabilir.”¹⁷⁹

Çizgen’e göre, “köyü müze gibi gezdirmek amaç değildir, bire bir canlandırılmış kültürlerle, insanıyla, dekoruyla, orada pişirilecek yerel yemeklerle gezenlerin insani ilişki

¹⁷⁶ David Morley- Kevin Robins, s. 150

¹⁷⁷ David Morley- Kevin Robins, s. 151

¹⁷⁸ Suavi Aydın (aktaran), “Bir Kavramın Bunalımına Dair Düşünceler: Tarih Karşısında Kültür Kavramı”, Toplum ve Bilim 94, Güz 2002, s. 21 (Ibler, 1987:113)

¹⁷⁹ Assmann, s. 63

kurması amaçtır.”¹⁸⁰ Arın, makro-mekân çerçevesini Anadolu olarak çizdiği belgesellerinde Çizgen’in değindiği bu amacı gerçekleştirmesi sebebiyle ülkemizdeki belgesel sinemada “bütünlüklü bakış”ı ön plana çıkartmış, bunu bir üslup haline getirmiştir.

“Makro sistem olarak bir kültürün içinde bir dizi alt sistem bulunur.”¹⁸¹ Arın da belgesellerine Anadolu kültürünü makro sistem olarak merkeze yerleştirip Anadolu kültürünün altındaki mikro kültürel öğeleri işlemiştir.

Arın, Anadolu’yu belgesellerine mekân olarak seçerken, Anadolu Evini de belgesellerinin çoğunda “omurga” olarak kullanmıştır. Bu bağlamda, izleyen alt bölümde Arın’ın belgesellerindeki “ev” kavramı analiz edilecektir.

2.4.2. Suha Arın’ın Mikro-Mekânı: “Ev”

Bu bölümde Arın’ın belgesellerinde “ev” kavramının mekânsal anlamda insan-mekân ilişkisinde ne denli önemli bir etkide bulunduğunu vurgulamak hedeflenmiştir.

“Bachelard özgül olarak evin yapısını ele alır ve onun salt bir fiziksel nesne olarak görülmemesi gerektiğini ileri sürer. İçinde doğulan evler gibi mekânlar, sadece verili değillerdir, anı izleriyle doludurlar. (...) Bachelard cisimleşmiş bir bellek nosyonu sunar. Bedenlerimiz, karşılaştığımız ilk evi unutmazlar. Evin ayırt edici özelliği fiziksel olarak içimizde yazılıdır. Anılar maddi olarak yerleşirler ve bu nedenle Bachelard açısından anın zamansallığı, mekânsal olarak köklenir. Evler, kişinin bedeni ve anıları aracılığıyla yaşanırlar.”¹⁸²

Suha Arın’ın belgesellerinde, “ev”ler yoğun olarak insanların onları deneyimleyişleri üzerinden var olmuştur. “Ev”lerin insanlar tarafından deneyimlenmediği noktada da Arın’ın, toplumu sosyal anlamda sorgulayışı başlar. Özellikle “Safranbolu’da Zaman” belgeseli, Safranbolu mimarisini şiirsel bir üslupla işlerken, belgeselin alt okumasının temelinde, Safranbolu’nun zaman içerisinde insanlar tarafından terk edilip yalnızlaşarak kendi içine kapanışı vurgulanmaktadır.

¹⁸⁰ Çizgen, s. 152

¹⁸¹ Assmann, s. 139

¹⁸² John Urry, **Mekânları Tüketmek**, Rahmi G. Ögdül(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s. 41

Aynı şekilde “Kula’da Üç Gün” belgeselinde de görüntülerin merkezinde Kula mimarisi yer almaktadır. Geleneksel bir düğünün “omurga” olarak kullanıldığı belgeselde düğün süreci çekimleri; gerek kamera hareketleri, gerek kamera açılarıyla Kula mimarisini en ince ayrıntısına kadar, sözsüz-sinematografik olarak, işlemektedir. Arın’ın bu belgesel çalışmasında sorguladığı, geleneksel Kula mimarisinin yok olmaya yüz tutmuş olmasıdır. Ancak belgeselde asıl vurgulanan, mimari ile birlikte yok olmaya yüz tutan “insan”ların “geleneksel” yaşam tarzlarıdır.

Arın’ın belgesellerinde “ev” kavramını incelerken başvurulan en temel kaynak, geleneksel Türk ev yapısı ve Türk insanının bu yapıya ilişkin geliştirdiği deneyimlerdir.

Arın’ın özellikle “Eski Evler Eski Ustalar” belgesel dizisinde vurgulanan, mekân deneyimleri ile paralellik taşıyan; yaratıcılıkları ile “Anadolu Evleri”ni var eden “usta”lar üzerinden insan-mekân ilişkisinin deneyimsel boyutudur.

“Ev” kavramı insan-mekân ilişkisi boyutunda incelendiğinde “aile” kavramı bu ilişkiyi açıklamada- özellikle de Türk Evi ve Türk aile yapısı bazında düşündüğümüzde- kilit noktadır. En başında, “Büyük aile kavramı, göçebelikten yerleşmeye geçişte yapının kuruluşunda ve biçimlenmesinde önemli bir etken olmuştur. Ana, baba, çocuklar, gelinler, damatlar bu kez bir çatı altında ya da çevresinde birleşmiştir.”¹⁸³

“Türk evinde, geliştirilen çevre anlayışının kökenine inebilmek için, yine göçebelik düzeninden yararlanmak gerekecektir. Türk evi, açıklıkla görüldüğü gibi, odaları ve iç düzeni ile ‘göçebeliğin, kurulup kaldırılan, taşınan çadırların’ önemli izlerini taşır. (...) ‘Altta toprak, üstte gök vardır.’ Doğadan bu ilkelerle ve biçimlerle ayrılıp kurulan iç düzen, bütünüyle ‘taşınabilen bir ortama ve yaşama düzenine bağlı’ özellikler gösterir:

Tutumluluk

Taşınan ortamın kuruluşundaki bu özellikler, zorluklar, iç düzenin kuruluşunda her noktanın titizlikle kullanılmasını gerektirir.

Değişkenlik

Böylesine tutumlu bir davranışın sonucu olarak, aynı ortam, gün içinde değişik amaçlar için kullanılacaktır. Düzen tümüyle böyle kurulmuştur.

¹⁸³ Küçükerman, s. 49

Doğruca toprağa serilen dokumalar, ya da kerevetlerin üzerine yerleştirilen minderler, taşınabilen, katlanıp toplanabilen alçak masalar, gündüz toplanıp gece serilen yataklar, bu ilkelerin biçimsel sonuçlarıdır.”¹⁸⁴

Türk evi, insan-mekân arasındaki ilişkinin özünü yansıtan bir semboldür adeta... Nedeni ise, insanın mekân ile kurmuş olduğu ilişkinin psikolojik(aidiyet), sosyolojik, deneysel ve işlevsel boyutunu somut olarak içinde barındırmasıdır. Arın'ın, çalışmanın üçüncü bölümünde analiz edilecek belgeselleri de bu sembolden yola çıkarak gerçekleştirilmiş yapıtlardır.

Arın'ın yukarıda belirtilen belgesellerinin dışında yer alan “Kıyıdağdaki Kemancı”, “Tahtacı Fatma” belgeselleri ve 1974–1975 yıllarında gerçekleştirdiği haber belgesellerinden “Affin Ardından”, “Kaygı Kuyuları” ve “Bir Yuva Dağılıyor”, Arın'ın insan-mekân ilişkisinde “ev” olgusuna yüklediği psikolojik boyutun somut örnekleridir.

Nedenleri belgesel analizlerinde ayrıntılı olarak yapılacak bu boyut, özünde, insanın yaşadığı mekân üzerine geliştirdiği “aidiyet” kavramını içermektedir.

Arın'ın ismi verilen bu belgeselleri, çoğunlukla insanların mekân düzleminde oluşturdukları anılar, özlemler ve düşler üzerine kurulmuş bir yapıdadır.

“Bachelard'ın Mekânın Poetikası kitabında değindiği, bizim dış dünyayı evi algılayışımız üzerinden değerlendirdiğimize dayanır. Ev, dış dünyayı algılayışımızın temelidir. Ev, deneyimin yoğun olarak oluştuğu mekândır. Ev, insanın dünyaya karşı bakış açısının şekillendiği mekândır.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Küçükerman, s. 79–81

¹⁸⁵ Cresswell, s. 24–25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**SUHA ARIN BELGESELLERİNDE “İNSAN” VE “MEKÂN” ARASINDAKİ
İLİŞKİNİN ANALİZİ**

**(HENRI LEFEBVRE’NİN “MEKÂNIN ÜRETİM ŞEKİLLERİ” KURAMI
DOĞRULTUSUNDA)**

Fransız şehir kuramcısı Henri Lefebvre, “Mekânın Üretimi”(The Production of Space) isimli çalışmasını; “mekân üzerine bir söylem olmaktan öte mekânın üretim şekillerini tek bir teori içinde toplamaya dönük”¹⁸⁶ olarak nitelendirmektedir.

Mekânın üretim şekillerini Lefebvre’nin nasıl ele aldığını maddelendirerek, çalışmanın üçüncü bölümünde seçilen Suha Arın belgesellerinin “mekân üretimi”ne ne yönde ve nasıl katkı sağladıklarına ilişkin yapılacak analizlerin yöntem olarak sistematize edilmesi amaçlanmaktadır.

Lefebvre, ilişkili olduğumuz alanları üçe ayırır: *fiziksel*, *zihinsel* ve *sosyal*.¹⁸⁷

Lefebvre’nin değindiği mekânın üretim şekilleri, Suha Arın belgeselleri analiz edilirken, birinci bölümde değinilen “*İnsanın Temel Tecrübe Türleri*” ve “*İnsan İle Mekân Arasındaki Bağlar*” ile bağdaştırılacaktır.

Lefebvre’ye göre, “Fiziki mekân; içindeki enerji olmadan ‘gerçek’ sayılamaz.”¹⁸⁸ Burada mekânın içindeki enerji “insan” olarak yorumlandığında çalışmanın ilk bölümünde değinilen insanın mekânı var ettiği görüşü desteklenmiş olacaktır. Bunun dışında Lefebvre’nin “*Fiziksel Alan*” kavramı, insanın mekân ile kurduğu ve çalışmanın birinci bölümü içerisinde yer alan insan ile mekân arasındaki ilişkinin “*Fizyolojik Bağ*”ı ile de desteklenebilir. İlk bölümde ele alındığı gibi, “Fiziki mekân”dan kasıt, doğanın kendisidir.

¹⁸⁶ Lefebvre, s.16

¹⁸⁷ Lefebvre, s.11–12

¹⁸⁸ Lefebvre, s.13

Ancak Heidegger'in de Lefebvre'nin tanımlamasına benzer biçimde dile getirdiği gibi; “dünyada otantik olarak yaşamadıkça fiziksel mekân yetersizdir.”¹⁸⁹

Suha Arın'ın belgesellerinde de “mekân” belirgin biçimde ön planda tutulmaktadır. Arın'ın filmlerinde “mekân” özellikle “mimari” ile “temsil” edilmektedir. Arın, mimari filmler çekmesinin nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

“ Özellikle mimari filmler çektiğim doğru. Çünkü bir belgeselci için Türkiye, dünyanın en zengin mekânlarından biri. Ve özellikle de mimari açıdan çok büyük bir zenginliğe sahip. Bunun nedenleri çok çeşitli coğrafi iklim koşullarına sahip olması. Bir diğer neden de hem Batı'nın hem Doğu'nun rüzgârlarının burada harmanlanmış olması. Ve bunun sonucu olarak da dünyanın en özgün mimari örneklerinin Anadolu'da yeşermiş olmasını sayabilirim. Onun için mimari, bir belgeselci olarak benim hep ilgimi çekelemiştir.”*

Ancak, “mekân”ı “insan” unsuru ile birlikte “temsil” etme üslubu, Arın'ın “mekân” içindeki enerjii ortaya çıkartmasına yardımcı olduğu gibi belgesellerin de “gerçek”e hizmet edişlerini sağlamaktadır.

Lefebvre'nin “**Zihinsel Alan**” kavramı ise, içinde mantıksal ve formel soyutlamaları barındırır. Çalışmanın birinci bölümünde yer alan “**İnsanın Duygu Alanı**” ve insan ile mekân arasındaki “**Psikolojik Bağ**” başlıkları altında, insandaki “aidiyet” kavramı öne çıkartılmıştı. Çalışmanın bu bölümünde de Suha Arın belgesellerinde insan ile mekân arasındaki ilişkide “aidiyet” kavramının insanın mekânı algılayıp benimsemesinde nasıl bir öneme sahip olduğu üzerinde durulacaktır. Lefebvre'nin “**Zihinsel Alan**” kavramı, mekâna ilişkin algının mantıksal ve biçimsel dışavurumu olarak da düşünülebilir. Bu noktada, “Aidiyet” kavramı dışında “**İnsanın Duygu Alanı**” başlığı altında değinilen “anı” sözcüğü ve bu sözcüğü ortaya çıkartan eylem olan “hatırlama”, insan-mekân ilişkisini nedenlere bağlamakta ve -bir anlamda- sonsuz kılmaktadır. Ayrıca, “**Psikolojik Bağ**” içerisinde de coğrafya bilimci Yi-Fu Tuan'ın; “insanların duygularını yaşadıkları fiziksel çevre üzerinden tanımladıklarını”¹⁹⁰ dile getirişi de Lefebvre'nin “**Zihinsel Alan**” kavramı ile bir arada düşünüldüğünde, insanların mekâna ilişkin zihinsel algılarına duyguları yön verir görüşü ileri sürülebilir. Arın'ın belgeselleri de bu doğrultuda analiz edilecektir.

¹⁸⁹ Elçi(aktaran), s. 18

* MTV Kültür Belgeselleri Dizisi'nden “Sisler Kovulunca” belgeselinin DVD'sinde “Yönetmenin Yorumları” seçeneği içerisinde yer alan, Suha Arın ile 30.05.1999 tarihinde yapılan görüşmeden aktararak.(dakika 05'56"/06'37")

¹⁹⁰ Ryden, s. 66

Lefebvre, insan olarak ilişkide olduğumuz alanların sonuncusunu **“Sosyal Alan”** olarak adlandırmaktadır. Bu kavramı da şu şekilde açıklar;

“Sosyal mekân bir anlamda hepimizin bildiği, gün içerisinde herkes tarafından deneyimlenen ya da deneyimlenmesi olası mekânlardan oluşmaktadır. Örneğin; apartman dairesi, sokak, alışveriş merkezi, kültürel bir ‘merkez’, vb...”¹⁹¹

O’na göre, “sosyal mekân sosyal üründür.”¹⁹² Bu bağlamda Lefebvre’nin “Sosyal Alan” kavramı ile çalışmanın yine ilk bölümü içerisinde yer alan **“İnsanın Sosyal Alanı”** ile **“İnsanın Mekân Alanı”** ve insan ile mekân arasındaki ilişkinin **“Sosyolojik Bağ”** ve **“Deneyimsel Bağ”** kavramları örtüşmektedir.

İlk bölümde **“Sosyal Alan”**, insanın diğer insanlarla bir araya geldiği, onlarla iletişim içinde bulunduğu yerler olarak tanımlanmıştı. **“İnsanın Mekan Alanı”**ndan bahsederken de, onun yaşadığı mekanı (oda, ev, sokak, mahalle, şehir...) nasıl algıladığı ve nasıl yaşadığı üzerinde durulmuştu.

“Sosyolojik Bağ” kavramı, ilk bölümde Hakkı Yırtıcı’nın, “mekân aynı zamanda toplumsal olayların içinde geçtiği bir olgudur.”¹⁹³ görüşü ile ilişkilendirilmişti. Bu bağlamda “insan” ile “mekân” toplumsal olaylar temelinde de birbiriyle ilişki içerisinde” görüşünün Arın’ın belgesellerinde nasıl “temsil” edildiği üzerinde de durulacaktır.

“Deneyimsel Bağ” içerisinde vurgulanan da; insanın mekânda yaşadığı, onu deneyimlediği ölçüde o mekânı var ettiği görüşüdür. İnsanın ürettiği mekân, onun hayatı “deneyimlediği” ve dolayısıyla da “varolduğu” mekândır. Ayrıca, insanın mekânda anılarla birlikte barındırdığı deneyimlerdir.

Arın’ın belgesellerinde tüm bu kavramlar insan ile mekân arasındaki ilişkinin nasıl “temsil” edildiğine ilişkin yapılacak analizlerde yön gösterici olacaktır.

Lefebvre’ye göre “Mekânın temsili, mekânın üretilmesine çok önemli katkı sağlamaktadır.”¹⁹⁴ Çalışmanın özünü oluşturan da insan ile mekân arasındaki ilişkinin belgesel sinema temelinde nasıl “temsil” edildiğine dayanmaktadır. Bir anlamda, yapılan bu

¹⁹¹ Lefebvre, s.16

¹⁹² Lefebvre, s.26

¹⁹³ Yırtıcı, s. 1–2

¹⁹⁴ Lefebvre, s.42

çalışma ile; “mekânın üretilmesi”ne katkı sağlanmaktadır. Bu çalışmada üzerinde durulan esas nokta, Arın’ın belgesellerinde “mekân”ın, “insan” ile birlikte “temsil” edilmesidir.

Lefebvre’ye göre, “mekânlar belli mesajlar içerir...”¹⁹⁵ Bu çalışmanın üçüncü bölümünde ortaya konulmaya çalışılan da, Arın’ın belgesellerinde ele aldığı mekânlar aracılığıyla insan ile mekân arasındaki ilişkiyi belgesellerinde “temsil” ederek, bu ilişkiye nasıl bir perspektiften baktığı ve izleyiciye ne tür “mesajlar” gönderdiğidir.

Çalışmanın bu bölümünde Arın’ın belgeselleri analiz edilirken; bu belgesellerde Arın’ın insan ile mekân arasındaki ilişkiyi “temsil” edişi Lefebvre’nin “**fiziksel**, **zihinsel** ve **sosyal**” alan kavramlarına gönderme yapılarak analiz edilirken; çalışmanın birinci bölümünde yer alan “İnsanın Temel Tecrübe Türleri”(İnsanın “Duygu”, “Sosyal” ve “Mekân” Alanları) ve “İnsan ve Mekân Arasındaki Bağ” (“Fizyolojik”, “Psikolojik”, “Sosyolojik” ve Deneyimsel” Bağlar) başlıklarını açıklamada kullanılan kavramlardan da destek alınacaktır.

Belgesel sinemada insan ile mekân arasındaki ilişkinin “temsil”i; Arın’ın dizi belgesellerinden birer örnek (“*Fırat Göl Olurken*” dizisinden “*Kıyıda Kemanacı*”, “*Eski Evler Eski Ustalar*” dizisinden “*Sisler Kovulunca*”, “*Dünya Durdukça Mimar Sinan’ın Hayatı ve Eserleri*” dizisinden “*Erciyes’ten Süleymaniye’ye*”), monografik belgesellerinden 7 örnek, (“*Safranbolu’da Zaman*”, “*Tahtacı Fatma*”, “*Kapalıçarşı’da Kırk Bin Adım*”, “*Kula’da Üç Gün*”, “*Kariye*”, “*Ayasofya*”, “*Altın Kent İstanbul*”) olmak üzere toplam 10 belgeseli üzerinden örneklendirilecektir.

¹⁹⁵ Lefebvre, s.131

3.1. DİZİ BELGESELLER

3.1.1. “Fırat Göl Olurken” Dizisinden “Kıyıdaki Kemancı”* (2.bölüm, 1986)

“Fırat Göl Olurken” belgesel dizisi, Fırat çevresinin GAP projesi çerçevesinde sular altında kalacak olmasıyla, Fırat çevresinde doğmuş, büyümüş ve yaşayan insanların derinden bağlı oldukları ortamdan, anılarından, soylarının kalıntılarında soyutlanmaları üzerine kurulmuştur. Belgesel dizi, mekânını yitiren, mekânından göç etmek zorunda bırakılan insanların öyküsünü anlatmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde; Fırat çevresinde yaşayan insanların, “*Fiziksel Alan*”larından kopuşları ya da kopmak zorunda kalışları onların mekân olarak “Fırat”’a ilişkin geliştirdikleri “*Zihinsel*” ve “*Sosyal Alan*”larından da kopmaları anlamına gelmektedir.

Dizinin ikinci bölümü olan, “Kıyıdaki Kemancı” belgeselinde Arın; tüm Fırat çevresinde, elinde kemancı oradan oraya dolaşıp “rızkını” çıkarmaya çalışan yaşlı bir kemancının “Fırat” içindeki “mekânsızlığına” vurgu yaparak, aslında onun Fırat’ta yaşadığı bu “mekânsızlığa” dair geliştirdiği “aidiyet hissi”ni; Fırat’ın sular altında kalmasının ardından daha da derinden yaşayacağını dile getirmektedir. İnsan ile mekân arasındaki “*Psikolojik Bağ*”ın temelinde de bu “aidiyet” hissi yer almaktadır.

Belgeselin taşıyıcı elemanı olan Kemancı Müslüm’ün, belgeselin başında kendisini tanıtırken “Halis Urfalıyım” deyişi, onun mekânına duyduğu “aidiyet” duygusunun basit ama içten bir şekilde dışa vurumudur. Bu noktada, Kemancı Müslüm’ün “*Mekân Alanı*”na karşı duyduğu aidiyet hissi, Lefebvre’nin “*Zihinsel Alan*” kavramıyla da örtüşmektedir. Kemancı Müslüm’ün yaşadığı “*Fiziksel Alan*”, onun “*Zihinsel Alanı*”nında da yer etmiştir.

Belgeselde ayrıca “mülkiyet”in özündeki “*Sosyal Alan*” olgusu da vurgulanmaktadır:

*“İnsanoğlu, binlerce yıldır kendisinin ve çevresindeki eşyanın kimliğini belirleme ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyacın, mülkiyetin oluşmasına ve gelişen ticari ilişkilere bağlı olarak yaygınlaştığı görülür.”**

* Bu belgesel, Suha Arın’ın Hasan Özgen ile ortak çalışmasıdır.

Kemancı Müslüm'ün "mülkiyet"i, yaşadığı ve "rızkını çıkarttığı" "**Mekân Alanı**", Lefebvre'nin kuramı doğrultusunda "**Fiziksel**" ve "**Sosyal Alan**"; Urfa'dır, Fırat'tır.

Kemancı Müslüm, "*Fırat gibi dolaşıyorum işte. Rızkım için yani.*" diyor. Bu söz; belgeselin vurgulamaya çalıştığı, rızkını "mekân"da arayan ve ararken de "mekân"la özdeşleşen "insan"ın "temsil"ini özetliyor.

Burada bir ironi söz konusudur. Kemancı Müslüm'ün Urfa ile doğuştan gelen bir bağı söz konusudur. Ancak Fırat çevresinde elinde kemanı rızkı için oradan oraya dolanışı bir anlamda onun "mekânsızlığını" "temsil" etmektedir. "Rızkı" için nereye götürürlerse oraya gitmektedir. Çaldığı "keman", onun "mekânını" hazırlayan ya da belirleyen "nesne" işlevi görmektedir. Bu açıdan da bakıldığında Müslüm'ün "**Sosyal Alanı**"nı belirleyen, çaldığı kemandır.

Belgeselde kendisinin de dile getirdiği gibi;

"Bazen düğün-müğün oluyor. Nişan düğünü oluyor, sünnet düğünü oluyor, evlenmek oluyor. Bunlar için bizi çağırıyorlar, üç-dört gün böyle yanlarında eğleniyorum. Tekrar geç gel tankerin Birecik'te birine bin yahut kamyonun birine bin gel Urfa'ya... Fırat gibi ordan oraya, ordan oraya dolaşıyorum. Ama niye? Rızkım için. Sırf rızkım için yani."

Geneline de bakıldığında belgesel, İnsan ile mekân arasındaki ilişkinin "rızk" boyutunda düğümlenişi üzerine kurulu. Tespit yine belgesel içinden örneklendirilecek olursa;

"Urfa Kapalı Çarşısı, Osmanlı Dönemi'nden kalma, bugün de işlevini sürdüren bir alışveriş merkezidir. Her sabah, mezat duasıyla açılan bu yorgun çarşı mezatla pazarlığın, eskiyle yeninin, el hüneri ile beğenin yan yana sıralandığı bir Osmanlı Çarşısı'nın renk ve ses cümbüşünü yansıtır. Bu geleneğin içinde değişmeyen tek şey, her gün "rızk peşinde" koşan insanoğlu ve onun alın teridir."

Çalışma boyunca değinilen belgesel sinemanın "kültürel bellek" yaratma işlevi, Arın'ın bu belgeselinde "rızk" peşinde koşan kemancının, "**Fiziksel Alan**"ı Fırat'ta yaşadığı ve Fırat'ın sular altında kalacak olmasıyla kaybedecek olduğu bu "**Fiziksel Alan**", ona bağlı "**Sosyal Alan**" ve "aidiyet" duygusuna bağlı "**Zihinsel Alan**"ı üzerinden gerçekleştirilmiştir.

* "Kıyıda Kemancı" belgeselinin DVD kopyasının arızalı olması sebebiyle; belgeselin senaryo metninden birebir yapılan alıntılarının minutaj bilgileri verilememektedir. Belgeselin senaryo metni Hakan Aytekin'den temin edilmiştir.

3.1.2. “Eski Evler Eski Ustalar” Dizisinden “Sisler Kovulunca” (1.Bölüm, 1986)

Eski ev ustaları, yaptıkları evler sayesinde geçmişi bugüne ve geleceğe bağlayan bir bağ dokumuşlardır. Onlar, bir anlamda “mekân”ı işlevsel hale getiren “insan” için somut örneklerdir. Suha Arın da **“Fiziksel Alan”** olarak “Anadolu Mimarisi” üzerine yoğunlaştığı bu belgesel dizisinde; Lefebvre’nin **“Fiziksel Alan”** kavramını işlevsellik unsuruyla bir araya getiren eski ev ustalarını, onların yarattıkları mekânlarda yaşayışlarını ve o mekânları deneyimleyişlerini ele alarak insan ile mekân arasındaki **“Deneyimsel Bağ”**ı “temsil” etmiştir.

“Eski Evler Eski Ustalar” dizisi, “Ev tiplerinin temsil ettikleri kültürel değerler”¹⁹⁶ üzerinde durduğu için, bu evlerin insanların **“Fiziksel Alanı”** olmalarının dışında onların **“Sosyal Alan”**larını da oluşturuyor olmaları vurgulanmıştır.

“...Her mekân tipi belli bir zihniyet, kültür ve dünya görüşünün ifadesi veya sonucudur.”¹⁹⁷ Arın’ın “Eski Evler Eski Ustalar” dizisiyle ulaşmak istediği amaç, Anadolu’nun çeşitli yörelerinin kendilerine has mimarileri üzerinden “o” bölgelerde ve “o” evlerde yaşayan insanların zihniyet, kültür ve dünya görüşlerini, bir başka deyişle onların **“Fiziksel Alan”**ları üzerinden **“Sosyal Alan”**larını, anlamlı kılma çabasında saklıdır.

Bu noktada, “Eski Evler Eski Ustalar” dizisinin ikinci bölümü olan 1986 yapımı “Sisler Kovulunca” belgeseli, mekânların mimarisinin dayandığı zihniyet, kültür ve dünya görüşünün bu mekânları yaratan insanlar ile bu mekânlarda yaşayan insanlar üzerine **“Fizyolojik”, “Psikolojik”** ve **“Sosyolojik Bağ”**ı doğrultusunda düşünüldüğünde önemli bir veri niteliği taşımaktadır. Belgesel; insanı bire bir, yarattığı ve yaşadığı mekânı üzerinden “temsil” etmektedir.

Belgesel, özellikle insanın **“Fiziksel Alan”** -mekânı ile- kurduğu, işlevselliğe dayalı, ilişki üzerinden ilerlemektedir. Arın’ın “Eski Evler Eski Ustalar” dizisinde mekânın fonksiyonelliği insan ile mekân ilişkisindeki kesişme noktasıdır.

* “Dizinin dört bölümü Suha Arın (“Sisler Kovulunca”, “Ağacın Türküsü”, “Erciyes’in Bereketi”, “Ozanlar ve Evler”), dört bölümü Hasan Özgen (“Efeler ve Bacalar”, “Kilittaşı”, “Ateşin Göçü”, “İstanbul Hatırası”, iki bölümü Hakan Aytekin (“Karlı Dağların Ardı”, “Yaşayan Gölgeleler”), bir bölümü Bilgin Adalı (“Eski Konaklar Yeni Konuklar”) ve bir bölümü de Cahit Seymen (“Dalgaların Getirdiği”) tarafından yönetilmiştir.” (Aytekin, s. 137’den aktararak)

¹⁹⁶ Elçi, s. 29

¹⁹⁷ Elçi, s. 23

Belgeselde, Doğu Karadeniz’de çeşitli inşaat ustalarının “ev”leri inşa edişlerinde işlevselliği ön planda tutuşları, başka bir deyişle, yaşam deneyimleri üzerinden mekânı işlevsel boyuta taşımaları ele alınmıştır. Bu, çalışmanın ilk bölümünde değinilen insan ile mekân arasındaki ilişkinin “**Deneyimsel Bağ**”ına örnek teşkil etmektedir.

Bachelard’dan yapılacak metaforik bir alıntı, bu belgeselin dile getirdiği mekânı deneyimleme boyutuna anlamlı bir göndermede bulunacaktır:

“Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fiziksel ve ahlaksal enerjileri kuşanır. Sağanak yağdığına sırtını şişirir, böğrünü büzer. Bora çıktığında eğilmesi gerekiyorsa eğilir, geçici yenilgilere kulak asmaz, zamanı geldiğinde yeniden dikileceğinden emindir.”¹⁹⁸

Mimarlık tarihinin önemli ismi Frank Lloyd Wright’ın benzer şekilde belirttiği gibi, “insani yaşamın zorunlu bir yorumudur mimari...”¹⁹⁹

Arın da belgesel yönetmeni kimliğiyle “Eski Evler Eski Ustalar” dizisi aracılığıyla yaşamı, mimari üzerinden yeniden yorumlamıştır. “Sisler Kovulunca” belgeselinde de, “insan ile mekân” arasındaki ilişki “**Fiziksel Alan**” kavramı bağlamında, “mimari” üzerinden kurulmuştur. Belgeselde insanının “**Sosyal Alanı**”nı yansıtan; “**Mekân Alanı**”na, bir başka deyişle “yaşam alanı”na gönderme yapan “Eski Evler”in, mimari özelliklerine ayrıntılı biçimde değinilmiştir:

“Eski evlerde “ocak” büyük önem taşırdı. Ve hayat devam ettiği sürece bu ocaklar hiç söndürülmezdi. Ocağın bulunduğu, zemini genellikle toprak olan bu büyük mekân, gerek ev halkının gerekse konukların topluca yemek yediği, sohbet ettikleri, eğlendikleri ortak yaşama alanıydı. Odalar ve sofalar ise bu ortak yaşama alanının çevresinde yer alırdı.”²⁰⁰

“Sisler Kovulunca” belgeseli, izleyiciye; insan ile mekân arasındaki ilişkinin “**Deneyimsel Bağ**”nı yansıtır. Mekânın insan tarafından “Fiziksel” ve “Sosyal” üretimi üzerinden, insanın “mekâna” ilişkin geliştirdiği “aidiyet” duygusu da “temsil” edilmektedir.

Bu duygu, belgeselin içinden bir söylemle somutlaştırılacak olursa:

“Sürmeneli Ali Rıza Usta... Ali oğlu Ali Rıza Usta’nın 70 yıl önce “muska” tekniğiyle inşa ettiği ev. Bu ev onun ilk eseri. Bu eski ev ve bu eski usta*

¹⁹⁸ Bachelard, s. 72

¹⁹⁹ Dizi Sorumlusu: Nuray Togay, **Frank Lloyd ve Ev**, Boyut Kitapları, İstanbul 2002, s. 11

²⁰⁰ Suha Arın, “Sisler Kovulunca”, 1986, (dakika 33’33”/ 34’27”)

* Doğu Karadeniz yöresinde yaygın olarak kullanılan inşa tekniği. Birbirine paralel inen tahtaların arasına çapraz tahtalar yerleştiriliyor. Üçgen boşluklar taş, çamur karışımıyla dolduruluyor. Üçgen boşluklar “muska”ya benzetildiği için de bu teknikle yapılan evlere “muskalı ev” deniyor.

zamanın acımasız değişimine karşı 70 yıl birlikte direnmişler, hala da direniyorlar. Bugün 92 yaşında olan Ali Rıza Usta: 'Ben ilk bu evi yaptım. Bu evde gerdeğe girdim. Karım bu evde öldü. Ben de bu evde öleceğim' diyor."²⁰¹

Yine,

*"Ali Rıza Usta, sağlığını ve gençliğini kendi elleriyle yaptığı ve 70 yıldır içinde yaşadığı bu eve borçlu olduğunu söylüyor. 'Bizim yaptığımız evler ve 'serenderler'*** tıpkı yaşayan insanlar gibi soluk alıp verir. Bu yüzden içindikiler çürümez' diyor.*"²⁰²

92 yaşındaki Ali Rıza Usta'nın bu söylemi, insan ile mekân arasındaki ilişkinin "özdeşleşme", iç içe geçme boyutunu yansıtmaktadır. Bir başka şekilde ifade edilecek olursa, insan ile mekânının birbirinden beslenmesi, birlikte soluk alıp vermeleri, birlikte yaşamalarını dile getirmektedir. Bu bağlamda, Lefebvre'nin "**Zihinsel Alan**" kavramı, eski ev ustasının yarattığı mekânına ilişkin geliştirdiği "**Psikolojik Bağ**" temelinde şekillenmektedir.

Bu "**Psikolojik Bağ**"ın temelinde de insanın mekânı ile "özdeşleşmesi" olgusu yer almaktadır. Ayrıca, belgeselde insanın mekânı ile "özdeşleşmesi", insanın mekânında, mekânın da insan ile "ölümsüzleştirilmesi" üzerinden uç bir noktaya da taşınmıştır:

*"Ali Rıza Usta, 55 yıl önce yaptığı bir evin kapı oymalarında, o sırada doğal henüz üç gün olan sevgili kızının elini bir üzüm salkımına uzanırken göstererek ölümsüzleştirmek istemiş."*²⁰³

Burada ölümsüzleştirilen hem Ali Rıza Usta'nın "kızı" hem de yaptığı "ev"dir. Ali Rıza Usta'nın yaptığı bu ev onun "**Fiziksel Alan**"ı olmasının yanında evi hem kendisi hem kızı ile özdeşleştirmesi ve kızı üzerinden ölümsüzleştirmesi onun "**Zihinsel Alanı**"nın dışa vurumunun "temsil"i niteliğindedir.

"Sisler Kovulunca" belgeselinin başlangıcında ve sonunda yer alan, sinematografik etkisini içeriğiyle de besleyen; çocukların sis kovma ritüeli, onların mekâna aidiyetlerini simgeleyen bir eylemdir. Yaşadıkları "**Fiziksel Alan**", ritüel üzerinden "**Sosyal Alan**"a dönüşmüştür. Bu sosyalleşme üzerinden de, çocukların yaşadıkları "**Fiziksel Alan**"a aidiyetleri "temsil" edilmiştir.

²⁰¹ Suha Arın, "Sisler Kovulunca", 1986, (dakika 24'00"/ 24'38")

** Doğu Karadeniz yöresindeki evlerde fındık, mısır, un, patates, fasulye gibi çeşitli ürünlerin saklandığı ambar. "Serender" denmesinin sebebi de serin, havadar yer anlamına gelmesi...

²⁰² Suha Arın, "Sisler Kovulunca", 1986, (dakika 25'22"/ 25'42")

²⁰³ Suha Arın, "Sisler Kovulunca", 1986, (dakika 27'03"/ 27'16")

Nitekim toplumun yarattığı süreklilik imgesi; anma törenleri, bedensel pratiklerde görülebilir.

“Ritüeller bir grubun kimliğini sürdürmesi için vardır. Katılımcıların kimliklerine ilişkin bilgileri edinmelerini sağlarlar. (...) Her yerde ortaya çıkan düzensizlik ve çürüme eğilimine karşı düzen ritüel yoluyla korunmalı ve yeniden üretilmelidir.”²⁰⁴

3.1.3. “Dünya Durdukça Mimar Sinan’ın Hayatı ve Eserleri” Dizisinden “Erciyes’ten Süleymaniye’ye” (3.bölüm, 1988)

“Mimari bir sentezdir”²⁰⁵ görüşü, Arın’ın “Dünya Durdukça Mimar Sinan’ın Hayatı ve Eserleri” isimli belgesel dizide somut olarak hissedilmektedir. Mimari, onu tasarlayan kişinin yaşamından, hayata bakışından, hayallerinden, hedeflerinden izler taşır. “Erciyes’ten Süleymaniye’ye” belgeseli de; Mimar Sinan’ın, doğduğu Ahırnas’tan İstanbul’a uzanan “yaşam” ve “mimari” yolculuğunun “sentez”i niteliğindedir. Sinan’ın yarattığı mimari eserler **“Fiziksel Alan”** olmakla birlikte Sinan’ın yaşamından izler taşıyan ve onun **“Zihinsel Alanı”**nı yansıtan yapılarıdır. “Erciyes’ten Süleymaniye’ye” belgeselinde de “temsil” edilen, Mimar Sinan’ın **“Zihinsel Alanı”**nın yansıması olan **“Fiziksel Alan”**larıdır.

Altı bölümden oluşan “Dünya Durdukça Mimar Sinan” dizisinin “Erciyes’ten Süleymaniye’ye” bölümünü Suha Arın, “metaforik” bir anlatım üzerine kurmuştur. Filmde Süleymaniye, Erciyes’e benzetilmekte, Erciyes’i anımsatmaktadır. Belgeselde, Mimar Sinan’ın küçüklüğünde Erciyes’in heybeti karşısında duyduğu hayranlık duygusu üzerinden Süleymaniye’nin heybet ve ihtişamına gönderme yapılmaktadır:

“Ve Süleymaniye, Sinan’ın çocukluk ve gençlik yıllarında hep karşısında duran, hep erişilmez gibi görünen Erciyes kadar büyük ve görkemli olmalıydı.”²⁰⁶

Bu şekilde, belgeselde insan duyguları üzerinden bir mekânın oluşum süreci ve yapısı arasında **“Psikolojik Bağ”** kurulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde değinilen, Jan Assmann’ın dile getirdiği; belleğin mekâna ihtiyacı olduğu ve her bellek tekniğinin ilk aracının mekânlaştırma olması²⁰⁷ olgusu

²⁰⁴ Assmann, s. 142–143

²⁰⁵ Çizgen, s. 35

²⁰⁶ Suha Arın, “Erciyes’ten Süleymaniye’ye”, 1988, (dakika 05’33”/ 05’44”)

“Erciyes’ten Süleymaniye’ye” belgeselinde “temsil” edilen-ve birinci bölümde ileri sürülen- ‘mekân’ın; insanın özünü, kimliğini oluşturması fikri ile örtüşmektedir. Bu fikir, içinde bulunulan bölüm üzerinden bir ileri aşamaya taşındığında, insan da kendi psikolojisini, Lefebvre’nin deyişiyle “**Zihinsel Alanı**”nı, yarattığı mekâna yansıtmaktadır.

“Erciyes’ten Süleymaniye’ye” belgeseli aynı zamanda “kişileştirme”^{*}ye iyi bir örnektir. Belgeselin sonunda Arın; mekânı insanlaştırdığı gibi, insanı da kendi yarattığı mekânıyla özdeşleştirmiş, bir kılmıştır:

“Süleymaniye neydi? İstanbul mu? Süleyman mı? Sinan mı? Yoksa Sinan’ın çocukluk anılarına karışan ve ona erişilmezmiş gibi görünen Erciyes Dağı’nın İstanbul’daki yeni yansıması mı? Şöyle ya da böyle... Süleymaniye, Erciyes’ten İstanbul’a uzanan çizgide İstanbul’du, Kanuni’ydi, Sinan’dı...”²⁰⁸

Mimar Sinan bir anlamda yaşadığı ve deneyimlediği mekânlar üzerinden diğer insanların deneyimleyeceği “**Fiziksel Alan**”lar yaratmıştır. Bu “**Fiziksel Alan**”ların kültürel ve sanatsal değerler taşıması sebebiyle başka insanlar tarafından deneyimlenerek sürekli üretiliyor oluşları bu mekânlara aynı zamanda “**Sosyal Alan**” hüviyeti kazandırmaktadır.

3.2. MONOGRAFİK BELGESELLER

3.2.1. Safranbolu’da Zaman (1976)

Belgeselde “zaman” olgusu “mekân”ın değişimi üzerinden yansıtılmaktadır. Burada “mekân”ın değişiminin arka planında “insan”ların Safranbolu’yu terk edişleri ve Safranbolu’yu “mekân” ve “kültürel” anlamda kendisiyle baş başa bırakmaları ele alınmaktadır. Belgeselde Safranbolu yalnızlaştıkça, insan ile mekân arasındaki ilişkinin üretiminden doğan “**Sosyal Alan**” kavramı ve insanın mekânda yaşadığı ölçüde o mekânı var ettiği temeline dayandırılan “**Deneyimsel Bağ**” kavramının yok oluşu da “temsil” edilmektedir.

“Hayat”; canlılığı, yaşamayı, yaratıcılığı simgeleyen bu sözcüğün bir ikinci anlamı vardır Safranbolu’da: Safranbolu’nun yaşantısını evlere, evleri

²⁰⁷ Assmann, s. 42–62

^{*} “Kişileştirme”ye ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz: George Lakoff- Mark Johnson, s. 58–59

²⁰⁸ Suha Arın, “Erciyes’ten Süleymaniye’ye”, 1988, (dakika 28’48”/ 29’25”)

*Safranbolu'nun yaşantısına bağlayan bir geçiş yeridir "hayat"... Ancak bu değerli mimari kalıt da diğer pek çok şey gibi anlamını yitirmektedir zaman içinde..."*²⁰⁹

Belgeselde vurgulanan da, Safranbolu şehrinde anlamını zaman içinde yitiren evlerdir. "Evler" üzerinden asıl vurgulanmak istenen ise zaman içerisindeki bu anlamı yitirişte, "insan"ların payının ne olduğunun sorgulanmasıdır. Çünkü şehir içindeki bu anlamı yitirişin başlıca nedeni, Safranbolu'daki genç nüfusun başka şehirlere göç etmesi ve şehrin mekân olarak düşünüldüğünde kendi kendisini "üretmeyişi" ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde, insan ile mekân arasındaki "**Sosyolojik**" ve "**Deneyimsel Bağ**"a değinirken, bir mekânın "üretilmesi"nde insanın o mekânı deneyimleyişinin yadsınamaz boyutu olduğundan bahsedilmişti.

"Mekânın üretilmesi" kavramı "Safranbolu'da Zaman belgeselinde gün ışığına çıkmaktadır. İnsanlar Safranbolu'yu terk ettikçe, Safranbolu'da "hayat"lar sona erdikçe, Safranbolu kendisini üretememekte ve gün geçtikçe tarihe karışmaktadır. Böylece, Safranbolu "Sosyal Alan" olma özelliğini de kaybederek salt "**Fiziksel Alan**" olarak işlev görmektedir. Ancak ne yazık ki Lefebvre'nin de belirttiği gibi; "Fiziki mekân içindeki enerji olmadan 'gerçek' sayılamaz."²¹⁰

Suha Arın'ın da bu belgeseli ile ulaşmaya çalıştığı amaç; kaybolmakta olan eski Türk mimari geleneklerinin yanı sıra Safranbolu insanına özgü kültürel değerleri de belgeleyerek, "tarihe karışma" olgusunun önüne geçip, Safranbolu'yu "hayat"a tekrar kazandırmaktır. Belgeselde "temsil" edilen; Safranbolu'nun mimari ve kültürel değerlerinin "tarihe karışma" tehlikesiyle karşı karşıya olduğudur.

Arın bu belgeselde "tarihe karışma" tehlikesini ironik bir şekilde Safranbolu evlerinin "insan"lardaki "unutma" olgusuna karşı nasıl "direnen" bir yapısı olduğunu gözler önüne sererek işlemektedir.

Bunu da belgeselde şu şekilde söylemleştirmiştir:

*"Değişen ve değişmeye direnen, kaybolup unutulmuş ve kendini unutturmamaya çalışan birçok şey iç içe, yan yanadır eski Safranbolu evinde..."*²¹¹

²⁰⁹ Suha Arın, "Safranbolu'da Zaman", 1976, (dakika 03'38"/ 04'03")

²¹⁰ Lefebvre, s.13

²¹¹ Suha Arın, "Safranbolu'da Zaman", 1976, (dakika 09'02"/ 09'11)

Mekânın öyküsü insandan ibarettir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde “mekân”ın belgesel sinema aracılığıyla “temsil” edilmesinde “insan” unsuru başordedir. Bu bağlamda “Safranbolu’da Zaman” belgeselinde vurgulanan Safranbolu’nun zamanla yalnızlaşması, onun “mekân” olarak öyküsünü derinden etkilemektedir.

Safranbolu’nun “insancıl” öykülerinin başında gelen ve onu gerçek manada “**Sosyal Alan**” yapan “zanaatkâr” öykülerinin de tarihe karıştığı vurgulanır belgeselde:

“Kırk altı dükkânlık ‘Yemeniciler Çarşısı (Anastası)’ adı verilen kendine özgü çarşı içinde 1940’lara kadar lonca gelenekleriyle yaşantısını sürdürebilmiş yemenicilik. Safranbolu’nun en güçlü esnaf sınıfını içermiş. Ancak günümüze bu denli yaklaşırken, bir dizi etken onu alıp zamana teslim etmiş ve kilitler birer birer mühürlemişler bu teslim oluşu... O koskoca renkli, insancıl öyküden kala kala iki usta ayakta kalmış Anasta’da...”²¹²

Fakat yine de;

“Zaman, her köşesinde ayrı bir iz bırakmıştır Safranbolu’nun. O daracık sokaklarında gezenler hemen her yapının anlatılacak bir öyküsü olduğunu hissederler.”²¹³

Belgeselde Safranbolu evlerinin mimari özellikleri en ince ayrıntısına değinilerek “öyküleştirebilir”. Bir anlamda “Safranbolu Mimarisi” Suha Arın’ın belgeseli aracılığıyla salt “**Fiziksel Alan**” olmaktan öteye geçip izleyicilerin “**Zihinsel Alan**”larına nüfuz etmiştir.

Kamera, “**Fiziksel Alan**” olarak “Safranbolu Evi”ni en ince ayrıntısına varana dek göstermeyi kendisine hedef edinmiştir. Evlerin içerisindeki havuzlar, tavan süslemeleri, pencereler, sedirler, sofalarla birlikte evlerin dış mimarisini oluşturan pencereler, kepenkleri, avlu, gerek görüntüler aracılığıyla gerekse görüntüleri destekleyen metinle son derece detaylı biçimde işlenmiştir.

“ (...) her mekânın içindeki varlıkları etkileyen özel bir müziğe sahip olduğundan söz edilmektedir. Kimi, mekânın bu özel müziğini sessizlikte bile bularak ‘mekânın ruhu’ diye adlandırıyor.”²¹⁴ Arın da “Safranbolu’da Zaman” belgeselinde Safranbolu evinin ruhunu, evlerin “sessizliği” üzerinden dile getirmiştir. Safranbolu evlerinin sofalarındaki havuzların musluklarından akan suyun sesi; o mekânın ruhunu, zamanın akışını, yalnızlığı çok iyi aktarmıştır. Bu bağlamda “Safranbolu’da Zaman”, tam manasıyla bir “mekân” belgeselidir.

²¹² Suha Arın, “Safranbolu’da Zaman”, 1976, (dakika 29’12”/ 29’50”)

²¹³ Suha Arın, “Safranbolu’da Zaman”, 1976, (dakika 26’07”/ 26’18”)

²¹⁴ Göka, s. 61

“Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar.”²¹⁵ “Safranbolu’da Zaman” belgeselinde de Suha Arın yönetmen olarak, adeta bir arı misali, Safranbolu evinde zamanı sıkıştırmış ve Safranbolu’yu geleceğe taşımıştır.

“...mekân ile zaman arasında son derece sıkı bir etkileşim vardır. Zaman, mekânda iz bırakır. (...) Böylece her mekân belirli bir zamanın benzersiz ürünü olur, onun içeriğini yansıtır.”²¹⁶ “Safranbolu’da Zaman” belgeselinde Suha Arın’ın bizlere anlattığı da; Safranbolu’nun zaman içinde yalnızlaştığıdır. Kendi halkının büyük şehirlere göç edişiyile ve ne yazık ki yaşlı kuşağın da giderek azalmasıyla Safranbolu kendi kendisiyle baş başa kalmıştır. Zamana karşı Safranbolu’yu halen ayakta tutan, ‘evleri’dir. Geçmişin ürünü olan bu ‘ev’ler geçmiş zamanı şimdide yaşatmaktadır. Arın da belgeseli aracılığıyla geçmişi içinde barındıran Safranbolu evlerini geçmişe sığınmak isteyenlerle paylaşmıştır. Böylece, Arın insanların terk etmesi sonucu “*Sosyal Alan*”ı yok olan bir “mekân”ı belgeseli aracılığıyla “temsil” ederek onu tekrar “*Sosyal Alan*” kavramı içerisine sokmuştur. Öyle ki, bu belgeselin ön ayak oluşuyla UNESCO tarafından koruma altına alınan Safranbolu, şu an geçmişe tutunmak isteyenlerin sığınağı olan bir mekân işlevi görmektedir.

Tüm bu söylenenlerden yola çıkarak denilebilir ki “Safranbolu’da Zaman” belgeseli aracılığıyla Suha Arın, “zaman” kavramı üzerinden izleyicinin “*Zihinsel Alan*”ına nüfuz ederek Safranbolu’da yaşayan kültürün/kültürel değerlerin ve “toplumsal sürecin”, insanların zamanla bu mekânı terk etmeleriyle yok olmaya yüz tutuşunu “temsil” etmiştir. Bu şekilde Safranbolu’ya ilişkin kamuoyu yaratarak, izleyicilerin “*Zihinsel Alan*”ları üzerinden kültürel bellek oluşumuna da katkı sağlamıştır.

3.2.2. Tahtacı Fatma (1979)

“İnsan” unsuru üzerine oturtulan belgesel, özünde “gerçektir”. Çünkü “insan”, “hayat”ın kendisidir.

Arın’ın “Tahtacı Fatma” belgeselinde de orman işçilerinin sosyal güvenceden yoksun oluşları bizzat kendileri tarafından dile getirilmektedir. Onların yaşamları, belgesel boyunca

²¹⁵ Bachelard, s. 36

²¹⁶ Elçi, s. 19

hiçbir müdahale olmaksızın, olduğu gibi yansıtılmıştır. Sorunun bizzat “yaşayan” insanlar tarafından aktarılması, “Tahtacı Fatma” belgeselini etkileyici kılmaktadır. Arın bu belgeseli aracılığıyla orman işçilerinin sosyal güvenceye kavuşturulmasına ilişkin kamuoyu oluşturmasının yanında, belgesele ismini veren ve filmin “omurga”sını oluşturan, orman işçilerinden 12 yaşındaki Fatma’nın “**Zihinsel**” ve “**Fiziksel Alanı**”na yönelerek “gerçeğe” daha duygusal bir üslupla yaklaşmıştır.

“Tahtacı Fatma”nın “**Zihinsel Alan**”ında orman işçiliğine ilişkin yakınması yoğun olarak; “göç etmek” zorunda kalışları ve “yerleşik hayat”a duyduğu özlem üzerinden “mekânsızlıklarına” ilişkin dile getirdiği isyan boyutunda düğümlenmektedir:

“Ben böyle göç etmeyi sevmiyorum. Hem ev rezil oluyor, güç sığılıp güç çıkılıyor. Her yerden her yere göçüyorum. Bir yerde durdun mu hemen durmalısın. Bir yerde oldun mu, bir gelirin olmalı. Yiyip yiyip yatmalısın. Ben devamlı bir yerde kalmak istiyorum. Bir evim olmasını istiyorum. (...) En istediğim, şehirde yaşamak. Orada aylıklı bir memur olacan, şehirde yaşayacan. Şehirde rahat ediliyor, doğadaki gibi rezil olunmuyor. Hem de aylık alıyon, memur oluyon, para kazanıyon. Biz aylıklı değilik ki... Biz ormanda çalışıyok. Onlar şehirde, devlet bizi ne etsin? Biz ölesiye ormanda yaşarık...”²¹⁷

Belgesel; “**Fiziksel Alan**” olarak ormanda yaşayan Tahtacı Fatma, babası Ali Şimşek, abisi Hurşit Şimşek ve komşularının anlatımları üzerinden ilerlemektedir. Bu kişilerin anlatımları esnasında da izleyici orman işçilerinin nasıl bir ortamda çalıştıklarını, neler yaptıklarını genel planların yanı sıra çoğunlukla yakın planların desteğiyle, onlarla empati kurarak anlamaktadır.

Özellikle “Tahtacı Fatma”nın yakın plan görüntüleri, O’nun “**Duygu Alanı**”na dahil olmada son derece etkili bir üslup oluşturmuştur.

Belgeselde, orman işçilerinin sosyal haklardan yoksun oluşlarından yakınmaları ve “Tahtacı Fatma”nın ormanda “göçebe” gibi yaşadığı için “mekânsız” hissedişinin vurgulanmasının yanında aslında ormanda yaşayan bu “insan”ların “orman”a ne denli bir “aidiyet” bilinciyle bağlı olduklarını orman işçisi Ahmet Kara şu şekilde dile getirmekte:

“ Orman yangınlarında bize yangın var diye söylenmesine hiç lüzum yok. Bir menfaate dayanarak değil, içimizden gelen bir sevgiye dayanarak orman yangınlarına gideriz. Ben o ormandan çoluğumu çocuğumu navakalı ediyorum. Beni annem inanın dokuz gölde bir sedir ağacının dibinde dünyaya getirmiş. Orman benim için hazine. Orman benim çiftliğim, benim bahçem. Benim hazinem

²¹⁷ Suha Arın, “Tahtacı Fatma”, 1979, (dakika 24’36”/ 26’22”)

*orman. Ama ben sahip olmak istiyorum da ormanın hiçbir haklarından, işçi haklarından ben yararlanamıyorum.*²¹⁸

Arın, orman işçilerinin sorunlarına, belgeselin “omurgası”na 12 yaşındaki Fatma’yı yerleştirerek değinirken, Fatma ve ağabeyi üzerinden kadın ve çocuk sömürüsüne de parmak basmaktadır.

Fatma’nın ağabeyi Hurşit’in dile getirdiği üzere;

*“ İlkokulu bitirdim, ortaokulda testereyi elime aldım. Motorlu testere ortalama olarak yirmi kiloyu geçiyor. Akşama kadar iki el üzerinde taşımak kolay mı yahu... Zor tabii...”*²¹⁹

Benzer şekilde belgeselde erkeklerle birlikte kadınların da ormanda yaşlı genç demeden tüm benlikleriyle çalıştıklarına tanık olunmaktadır. Kadınlar hem ev işlerinden sorumludurlar hem de erkeklerin bile fiziken zorlandıkları orman işlerinde onlara yardım etmektedirler.

Belgesel boyunca değinilen tüm bu sosyal sorunların yanında Arın, belgeselin başlangıcında ve sonunda Tahtacıların kültürel değerlerini de sergilemek adına onların “semah” gösterilerine de yer vermiştir. Bu şekilde orman işçilerinin ormanı **“Sosyal Alan”** olarak yaşayışları da “temsil” edilmiştir.

Toparlanacak olursa; Lefebvre’nin “Mekânın Üretim Biçimleri”nden **“Zihinsel Alan”**, Fatma’nın yerleşik düzene geçmeye ilişkin duyduğu özlem ve düşler üzerinden işlenirken, **“Sosyal Alan”** kadın-erkek tüm tahtacıların, her ne kadar sosyal haklardan yoksun olurlarsa olsunlar, bütün benlikleriyle kendilerini çalışmaya vererek, hep birlikte hareket edişleri üzerinden dile getirilmektedir. Bu belgeselde yer alan “insan”ların **“Fiziksel Alan”**ları “orman”dır. Onlar için “hayat”, “orman”dır. Tahtacılar “mekân” aidiyetlerini, isteyerek ya da istemeyerek, “orman” üzerine kurmuşlardır.

²¹⁸ Suha Arın, “Tahtacı Fatma”, 1979, (dakika 09’49”/ 10’28”)

²¹⁹ Suha Arın, “Tahtacı Fatma”, 1979, (dakika 05’25”/ 05’35”)

3.2.3. Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım (1980)

Suha Arın'ın "Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım" adlı belgeseli; İstanbul'un en karakteristik mekânlarından olan "Kapalıçarşı"nın, kendisi ile özdeşleşmiş bir "insan" üzerinden anlatılması sebebiyle insan ile mekân arasındaki ilişkinin belgesel sinema aracılığıyla "temsil" edildiği önemli bir örnektir.

Kapalıçarşı, kendi başına İstanbul kentinin renk cümbüşünü içerisinde barındıran hem "**Fiziksel**" hem de "**Sosyal Alan**"dır. Arın'ın belgeselinde dile getirildiği gibi;

*"İstanbul güzelinin çeyiz sandığı. Kapalıçarşı, kapalı kutu. Ve İstanbul hemen her gün masif duvarlar altına sığınmış bu küçük kentte kendini seyre çıkar. Kendisi ne haldeyse bu aynada onu görür."*²²⁰

Arın bu belgeselde, "İstanbul'un aynası olan" Kapalıçarşı'yı, elli yıldır bu "mekânda" şerbetçilik yapan Kadri Kadlan'ın gözünden, onun bir gün içinde Kapalıçarşı'da attığı adımları takip ederek anlatır.

Kadri Kadlan,

*"yorgun ayaklarıyla bu masal dünyasında her gün kırk bin adım atarak İstanbul'u Çarşı'da yaşar. Çünkü Kapalıçarşı'dan İstanbul akar."*²²¹

Kapalıçarşı'nın, orada çalışan bir şerbetçi ustası tarafından anlatılıyor olması; insan-mekân arasındaki ilişkinin hem "**Sosyolojik**" hem "**Deneyimsel**" boyutunu vurgular.

Kadri Kadlan 50 yıldır, "hayat"ı Kapalıçarşı'da yaşamaktadır. Düşünceleri, duyguları, ilişkileri bu mekânla özdeşleşmiştir. "Kapalıçarşı" Kadri Kadlan'ın "**Zihinsel Alanı**"dır, "**Fiziksel Alanı**"dır, "**Sosyal Alanı**"dır.

J.E. Malpas'ın dile getirdiği, yer kavramının kimliğin kurucusu olduğu²²² görüşü, bu belgeselde Şerbetçi Kadri Kadlan üzerinden somutlaşmaktadır. Kadri Kadlan'ın Kapalıçarşı'ya karşı "**Zihinsel Alan**"ında geliştirdiği "aidiyet" bilinci onun 50 yıldır aynı mekân içerisinde "hayat"ı yaşaması üzerinden gelişen bir olgudur.

²²⁰ Suha Arın, "Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım", 1980, (dakika 01'04"/ 01'34")

²²¹ Suha Arın, "Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım", 1980, (dakika 01'40"/ 01'52")

²²² Malpas, s. 4

Bölümün başında Lefebvre'nin "**Sosyal Alan**" kavramını, gün içerisinde herkes tarafından deneyimlenen ya da deneyimlenmesi olası mekânlar olarak açıkladığı dile getirilmişti. Benzer şekilde ilk bölümde ele alınan "**Sosyal Alan**" kavramı da, insanın diğer insanlarla bir araya geldiği, onlarla iletişim içinde bulunduğu yerler olarak tanımlanmıştı.

Arın'ın belgeselinde "**Sosyal Alan**" kavramı Kapalıçarşı'nın geneli dışında, onun içinde yer alan "Şark Kahvesi" üzerinden de "temsil" edilmiştir. "Şark Kahvesi", Kapalıçarşı'da insanların birbirleriyle kurdukları iletişimin oluşum mekânlarından birisi olarak gösterilmiştir:

*"Bizler çay, kahve sohbeti olmadan yapamayız. Şark kahvesi de Çarşı'da dolaşmaktan yorgun düşmüş ayakların dinlendirildiği sakin bir köşedir. Köpüklü bir kahve ya da demli bir çayla başlayan tatlı sohbetlerle burada yeni dostluklar kurulur."*²²³

Arın'ın belgeselinde Kapalıçarşı'nın "**Sosyal Alan**" olarak "temsil" edilme boyutunun temelinde; Kapalıçarşı'nın içinde yer alan sokakların çeşitli meslek gruplarına ayrılmış olması, bir başka deyişle insanların mesleklerinin mekâna isim oluşu, mekânın meslek isimleriyle anılışının insan ile mekân arasındaki "**Sosyolojik**" ve "**Deneyimsel Bağ**"ı oluşturması yer almaktadır.

3.2.4. Kula'da Üç Gün (1983)

Arın'ın "mekân"a ve "mimari"ye dayalı filmlere imza atışında Anadolu'nun kültürel hazinesini yarınlara taşıma ve kültürel bilinç oluşturma kaygısı yatmaktadır. "Eski Evler Eski Ustalar" dizisi ve "Safranbolu'da Zaman" belgesellerinde olduğu gibi "Kula'da Üç Gün" belgeseli de Arın'ın kültürel miraslarımız olarak ön plana çıkardığı Anadolu mimarisini üzerine yoğunlaşan bir çalışmadır.

Arın, Kula mimarisini, geleneksel bir Kula düğününü belgeselin "omurgası"na yerleştirerek işlemiştir. Belgeselin "**Fiziksel Alan**"ı Kula iken, geleneksel Kula düğünü de "**Sosyal Alan**"ın temelini oluşturmaktadır.

²²³ Suha Arın, "Kapalıçarşı'da Kırk Bin Adım", 1980, (dakika 16'53"/ 17'14")

Belgesel boyunca görüntü diliyle anlatım dili farklı ilerlemektedir... Dış ses, sadece Kula mimarisine ilişkin bilgi verirken görüntüde “ ‘çendekli, kına ve gelin alma’ olarak üç gün süren”²²⁴ geleneksel Kula düğünü akmaktadır.

Gelenek, toplumsal bir olgu olarak, mimarlığın da objektif bir gerçeklik haline gelmesinde rol oynar.²²⁵ “Kula’da Üç Gün” belgeselinde Kula mimarisi, Kula’nın gelenekleri ile paralel bir şekilde işlenmiştir. Belgesel, düğün ile başlar, devam eder ve düğün ile son bulur.

Arın, Kula geleneksel düğününün süreçlerini takip ettiği esnada kamera konumlandırmalarını ve ölçek seçimlerini mimariyi ön plana çıkartacak şekilde ayarlamıştır. İzleyici, aslında geleneksel bir düğün izlemektedir ancak bir yandan da Kula mimarisi bilinçaltına usta kamera hareketleriyle oya gibi işlenmektedir.

Gelinin çeyizi evden çocukların elinde çıkartılır. Çocukların önünde de çeyizin bir bölümü at arabasıyla oğlan evine taşınır. Çeyizin kız evinden oğlan evine gidişi esnasında Arın’ın kullandığı kamera hareketleri Kula mimarisini son derece etkili biçimde vurgulamaktadır.

Düğün günü de gelin alayının evden çıkışı ve Kula sokaklarında dolaşması sırasında mimari yine kamera hareketleri ile ön planda tutulmuştur.

Gelin odasında da eşyalardan ziyade odanın mimarisine vurgu yapılmaktadır. Kamera, pencerelerden parmaklıklara, dolaplara, ahşap oymalara ve tavana yönelerek odanın mimarisini ön plana çıkartmaktadır.

Belgelele ilişkin tüm bu veriler, belgeselin “**Fiziksel Alan**”ını Kula mimarisinin oluşturduğunu somutlaştırmaktadır.

“**Fiziksel Alan**” olarak Kula mimarisinin belgeselde bu denli yoğun olarak işlenmesindeki ana amaç; geleneksel, ama yavaş yavaş yıkımlarına başlanarak yerlerine modern evler inşa edilen, dolayısıyla yok olmaya yüz tutan Kula evlerinin mimarisini izleyici ile paylaşmak, unutulmalarının önüne geçmektir. Aslında yok olmaya yüz tutan, “mekân” ile birlikte “insan”ların “geleneksel” yaşam tarzlarıdır, bir anlamda Kula insanının “**Sosyal Alan**”ıdır.

²²⁴ Ahmet Oktan, “Türkiye’de Belgesel Sinema ve Suha Arın-Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış **Yüksek Lisans Tezi**, Erzurum 2005, s. 140

²²⁵ Bursa, s. 39

Giderek yok olan bu geleneksel yaşam tarzları belgeselin sonunda çarpıcı şekilde vurgulanmıştır. Belgeselin sonunda çok hızlı kesmelerle yıkılmış Kula evleri ile harabe halini almış gerdek odası arasında geçişler vardır. En sonunda harabeye dönen gerdek odasının duvarında gelin ile damadın evlilik fotoğraflarına kamera ölçeği daraltılarak yine kısa kesmelerle yaklaşır. Filmin son karesi, yakın plan duvarda asılı kalmış bu siyah beyaz fotoğraftır. Burada vurgulanmak istenen, “mekân”lar yok olursa, “insan”ların da yok olacağıdır. Çalışmanın başından beri dile getirilen “insan”ın “mekânı”ndan, “mekân”ın da “insan”ından ayrı düşünülmemeyeceği fikri Arın’ın belgeselinde bu şekilde “temsil” edilmiştir.

“Mimari barınak olduğu kadar, bir iletişim biçimi ve bir simgedir; Sir Herbert Read’in gözlemlediği gibi, aslında tüm sanat ‘bir simgesel söylem kipidir.’ Mimarlık insanın düşüncesinin ve özleminin fiziksel bir temsili, ürettiği kültür değerlerinin ve inançlarının kayıdır.”²²⁶ Bu bağlamda düşünüldüğünde Arın’ın “mimari”, dolayısıyla “mekân”, aracılığıyla “insan”ların “*Zihinsel*” ve “*Sosyal Alan*”larını “temsil” ettiği söylenebilir.

Belgeselde, Kula’da kadın ve erkeğin “*Mekân Alan*”larının birbirinden farklı oluşu da net biçimde vurgulanmıştır. Nikâhlarının kıyılmasının ardından gelin ile damat ayrılırlar. Damat çalıştığı dükkâna gider, gelin ise evinin avlusundaki dokuma tezgâhının başına. Erkeğin “*Mekân Alan*”ı evin “dışında” da devam ederken, kadının “*Mekân Alan*”ı evin “avlu”su “içinde” yer alan dokuma tezgâhının başıdır. “Avlu”, kadın için tam anlamıyla “mahremiyet” alanıdır. Şengül Öymen Gür, toplumsal ve kamusal mahremiyet anlayışının özellikle kamusal uzaklık, bahçe, bağlık, çıkmaz sokak, sokak ve konut ilişkisini boyut ve yön olarak belirlediği üzerinde durur.²²⁷ “Kula’da Üç Gün” belgeselinde kadın için belirlenen “mahremiyet” boyutu ve yönünün evlerin “avlusu” olduğu görülmektedir. Belgeselde de dile getirildiği gibi;

*“Çağla yeşili, nar kırmızısı avlular... Kula kadınının renkli ama yüksek duvarlarla kuşatılmış dünyası...”*²²⁸

Bu bağlamda, Kula kadınının “*Zihinsel Alan*”ına “mahremiyet”in hâkim oluşundan söz edilebilir.

Bu noktada bir kez daha konut, aile yaşamını içermesi sebebiyle mahremiyetin inşa edildiği²²⁹ en temel “*Mekân Alan*” olarak karşımıza çıkmaktadır.

²²⁶ Roth, s. 201

²²⁷ Gür, s. 102

²²⁸ Suha Arın, “Kula’da Üç Gün”, 1983, (dakika 07’30/ 07’43”)

Lefebvre'nin "**Sosyal Alan**" kavramı, "Kula'da Üç Gün" belgeselinde Anadolu insanının birbiriyle olan iletişimini, dayanışmasını "düğün" olgusu çevresinde gözler önüne serilmektedir:

*"Anadolu insanının çok renkli, çok sesli yaşamının ayrılmaz bir parçası olan imece, özel günlerde düğünlerde, ahşapta, kaynak taşlarında yeniden yeşerir Kula'da. Ve yeni kuşaklar, komşular arası dayanışmayı yine bu evlerde, bu avlularda öğrenir."*²³⁰

Ayrıca "mimari" de, ki bu "**Fiziksel Alan**" olarak nitelendirilmişti, insanın "**Sosyal Alan**"ı üzerinden anlatılmıştır:

"Bu dayanışmada, esnaf ve zanaatkârlardan kurulu eski lonca geleneğinin mirası olan yarenler de yer alır. Ve yarenlik edilir avlularda, köşk odalarında, baş odalarda, eyvanlarda, hayatlarda, üç gün süren düğünlerde. Ve yarenlik edilir şu üç günlük çok renkli, çok sesli eski Kula'da..."*²³¹

3.2.5. "Kariye" (1984) ve "Ayasofya" (1991)

Çalışmanın bu bölümüne değin Suha Arın'ın, belgesellerinde "mekân" olarak "Anadolu Coğrafyası" ve "Anadolu Mimarisi" üzerine yoğunlaştığı dile getirildi. Fakat Arın'ın belgesel sinemasında, "mekân" olarak, "kültürün aktarım mekânı" kabul edebilecek "müzeler"e karşı ayrı bir duyarlılık söz konusudur.

Bir açıdan, Huyssen'in belirttiği;

"Gerçekten de, müze duyarlılığı gündelik kültür ve yaşamın giderek daha geniş kesimlerini işgal eder görünmektedir. Eski şehir merkezlerinin geçmişe uygun restorasyonu, müzeye dönüştürülmüş köy ve manzaraları, bit pazarları patlamasını, geçmişe öykünen modaları ve nostalji akımlarını, video kaydı aracılığıyla saplantılı bir biçimde kendini müzeleştirmeyi, anı yazılarını ve itiraf edebiyatını düşünür, buna bir de dünyanın veri bankalarındaki elektronik

²²⁹ Bursa, s. 40

²³⁰ Suha Arın, "Kula'da Üç Gün", 1983, (dakika 12'35"/ 12'57")

*Arkadaş,yakın,dost

(<http://www.tdk.gov.tr/TR/sozbul.ASPX?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=yâren>)
(21.5.2007)

²³¹ Suha Arın, "Kula'da Üç Gün", 1983, (dakika 13'12"/ 13'42")

birikimlerini eklerseniz, o zaman müze gerçekten de artık kesin ve net olarak çizilmiş sınırlara sahip tekil bir kurum olarak tanımlanamaz.”²³²

görüşü bağlamında düşünüldüğünde, Arın’ın müzelere ilişkin yaptığı belgesellerini günümüz şartlarına göre bir tür “görsel müze” olarak değerlendirmek mümkün.

Marx ve Nietzsche’ye göre; “yük ve kabus olarak geçmişin, anıt niteliğinde boğucu ya da arşiv niteliğiyle mumyalaşmış geçmişin silkelenip atılabilmesini güvence altına alacak tek şey, tarihsel anlama ve yeniden kurmaydı.”²³³ Bu bağlamda, müzeleri ziyarete gelen her ziyaretçi aslında, tarihi anlama çabaları göz önünde bulundurulduğunda “o” mekân üzerinden tarihi kendilerince ve kendi “**Zihinsel Alan**”larında yeniden kurmaktadır. “Müze” bir anlamda “insan”ın tarihin belli bir bölümüne dahil olduğu “**Fiziksel Alan**” olarak tanımlanabilir.

Bunun dışında çalışmanın konusu da, belgesel sinemanın tarihi bugüne taşıyan bu mekânları ne ölçüde ve nasıl “temsil” ettiğini analiz etmek üzerine kurulu olduğundan, belgesel sinemanın tarihi yeniden kuran ve bunu gelecek nesillere aktaran bir araç olduğu bu verilerden de yola çıkarak bir kez daha tekrarlanabilir.

Bu noktada Suha Arın’ın 1984 yılında gerçekleştirdiği “**Kariye**” belgeselinin, izleyenlere nasıl bir kimlik tanımlaması sunduğu üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Her şeyden önce “Kariye” belgeseli “insan” ile “mekân” arasındaki ilişkiye “tarihsellik” boyutu kazandırmıştır.

“Özü itibariyle diyalektik olan müze hem geçmişin - çürüme, yıpranma ve unutmaya çerçevesinde bütün getirdikleriyle geçmişin- mezar odası olarak hem de izleyenin gözünde, ne kadar dolayimli ve yozlaşmış olsa da olası yeniden doğuşların mekânı olarak işlev görür.”²³⁴

‘Kariye’ belgeselinin sonunda dile getirildiği şekliyle,

“Her yıl Kariye’yi ziyaret eden her dilden, her dinden binlerce ziyaretçi son uğrakları olan “Yeniden Diriliş” tablosu önünde Methoides ve sanatçılarının yeniden dirilişini yaşar.”²³⁵

Bu noktada Lefebvre’nin “Mekânın üretimiyle birlikte geçmiş şimdi oluyor ve farklı bir boyut kazanıyor”²³⁶saptaması; Kariye’yi ziyarete gelenlerin “**Fiziksel Alan**” olarak

²³² Huyssen, s. 26–27

²³³ Huyssen, s. 33

²³⁴ Huyssen, s. 28

²³⁵ Suha Arın, “Kariye”, 1984, (dakika 25’25”/ 25’42”)

müzedeki bulunmalarının yanı sıra, bu alanı deneyimleyerek o alanı yeniden üretmiş olmalarına fikir olarak destek olmaktadır.

Arın, “Kariye” belgeseli aracılığıyla “müzeyi”, insanların tarihe karşı bilinç geliştirebilmeleri doğrultusunda işlemiş ve “diriltmiştir”.

1984 yılında gerçekleştirilen “Kariye” belgeselinde Suha Arın,

“ ‘Kula’da Üç Gün’dekine benzer bir deneme yapar. (...) Filmde özel bir çalışmayla hazırlanan ses kuşağı, Bizans müziği ile klasik Türk müziği arasındaki karşılıklı etkileşim üstünde bir araştırma gibidir. Aynı yörenin farklı kültürlerinin müzik bazında bir tür karşılaştırması olan filmin ses kuşağı Ortodoks, Katolik ve Osmanlı ilahilerinden oluşur.”²³⁷

Belgesel bir anlamda, yedi yüz yıllık bir geçmişe sahip olan Kariye’nin barındırdığı bu kültür “mozağını” “sesler” aracılığıyla “temsil” etmektedir. “Çünkü ‘Kariye’, yüzyıllarca pek çok dinin mekânı olmuştur. Adeta bir Babil Kulesidir. Tek bir müziğin armonisi onun zenginliğini karşılamayacaktır. Film, yedi yüz yıldır var olan tüm kültürlerden sesler taşımaktadır.”²³⁸

Belgesel, İstanbul Kariye müzesinin duvarlarını süsleyen mozaikleri ve freskleri konu almaktadır. Belgeselin metni içerisinde dile getirildiği şekliyle,

“Her yıl Kariye’yi ziyaret eden her dilden, her dinden binlerce turist Meryem Ana’nın ve İsa Peygamber’in hayatlarından kesitleri yansıtan çeşitli tasvirlerden çok, mozaik sanatının ulaştığı bu seçkin örneklerle bakarak adeta ürperir.”²³⁹

Müze, “insanların” “zamansallık ve öznellik, kimlik ile başkalık üzerine düşüncelerin alanı ve sinema zemini olarak”²⁴⁰ düşünüldüğünde Lefebvre’nin “**Zihinsel Alan**” kavramına “Kariye” belgeseli hizmet etmektedir.

Arın’ın bir başka “müze”, “**Ayasofya**” üzerine 1991 yılında gerçekleştirdiği belgeseli de insanın “**Fiziksel Alan**” üzerinden “**Zihinsel Alan**”ı içselleştirmesindeki “aidiyet” duygusunu oluşturan bir başka olgu olan, “inanç” boyutunu sembolize etmektedir. Ayasofya’yı ziyarete gelen insanlar bir anlamda “inanç”larını bu mekânda deneyimlemektedirler.

²³⁶ Lefebvre, s. 65

²³⁷ Adalı, s. 118–119

²³⁸ Berrin Avcı Çölgeçen, **Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın**, Tablet Kitabevi, Konya 2006, s. 206

²³⁹ Suha Arın, “Kariye”, 1984, (dakika 07’40”/ 08’01”)

²⁴⁰ Huyssen, s. 29

“Ayasofya” belgeselinde **“Fiziksel Alan”**ın kutsallaştırılması ön plandadır. “Ayasofya”nın kutsallığı belgeselin içinde telaffuz edilen şu cümlede net bir şekilde vurgulanmaktadır:

“Ayasofya’nın kubbesi tamamlandığında; kaplanamayan, sınırlanamayan, çevrelenemeyen evrenin bir sembolü olarak yorumlanmıştı.”²⁴¹

Arın, “Ayasofya” belgeselini Uluslararası Yunus Emre ve Sevgi Yılı olarak ilan edilen 1991 yılında gerçekleştirmiş ve belgeselde “Ayasofya” üzerinden “Yunus Emre” felsefesine göndermede bulunmuştur:

“Yunus Emre gerçeğe giden yolun tek olmadığını, yaradana eriştiren her inancın kutsal olduğunu sanki Ayasofya için de söylemiş. ‘Gökyüzünde İsa ile, Tur Dağı’nda Musa ile, Elindeki asa ile Çağırayım Mevla’ m seni. Derdi öksüz Eyyub ile, Gözü yaşlı Yakup ile, Ol Muhammed Mahbub ile Çağırayım Mevla’ m seni.”²⁴²

Arın bu belgeseliyle, kapısı herkese açık olan ve tüm insanlığın kültürel kalıtının bir anıtı olarak değerlendirilen²⁴³ ve tam manasıyla **“Sosyal Alan”** olarak tanımlanacak “Ayasofya” ile özdeşleştirmiştir.

Başka bir deyişle Arın, Yunus Emre’nin çağrısını belgeseli aracılığıyla “Ayasofya” üzerinden dile getirmiştir. Böylece çalışmanın ikinci bölümünde değinilen; Arın’ın, belgesellerindeki şiirsel ve felsefi boyutu yakalayışında ‘mekân’ı ‘insan’ unsuruyla paralel bir biçimde dile getirdiği görüşü “Ayasofya” belgeseli aracılığıyla da somutlaştırılmaktadır.

3.2.6. Altın Kent İstanbul (1996)*

“Kent bir toplumsal karakter sunar bize. Simgeleriyle bir dünya kurar. Her simge bir çağa damgasını vurur. Bize kurduğu dış çevre özgün bir bileşimdir.”²⁴⁴

Bu belgesel de “mekân” üzerine kuruludur. Mekân, İstanbul’dur. İstanbul’un simgesi “altın”dır... “İstanbul’un karakteri”, “altın” üzerinden değerlendirilmektedir...

²⁴¹ Suha Arın, “Ayasofya”, 1991, (dakika 02’47”/ 02’56”)

²⁴² Suha Arın, “Ayasofya”, 1991, (dakika 25’30”/ 26’01”)

²⁴³ Avcı, s. 235

* Suha Arın’ın Hakan Aytekin ile ortak çalışması olan bu belgesel, 3–14 Haziran 1996 tarihleri arasında İstanbul’da düzenlenen Habitat II Kent Zirvesi’nde gösterilmek üzere Tarih Vakfı adına gerçekleştirilmiştir.

²⁴⁴ Çizgen, s. 22

Belgesel; “İstanbul’un karakteri” derken, İstanbul insanının “sosyal karakteri”ne göndermede bulunmaktadır. Bu “sosyal karakterin” açılımını da “altın” metaforu üzerinden işlemektedir.

“Altın Kent İstanbul” belgeselinin “omurga”sını tüm boyutlarıyla “altın” teması oluşturmaktadır.

“Altın” teması, İstanbul’un ve İstanbul insanının altın ile olan tarihsel, ekonomik, sosyal bağı üzerinden bütünlüklü bir bakış açısıyla işlenmiştir.

Belgesel, “**Fiziksel Alan**” olarak İstanbul’u “altın”a göndermeler yaparak anlatır: Ayasofya’daki mozaiklerin “altın” kaplamaları, Topkapı Sarayı’nda sergilenen Osmanlı dönemine ait eşyaların “altın” yüzeyleri, Darphanedeki “altın” basımı, “altın” dökme, “altın” işleme ve belgeselin sonunda güneşin denize yansıyan görüntüsü ile İstanbul Boğazına da, “altın” metaforu üzerinden gönderme yapılmaktadır.

Bunların dışında “altın”ın, İstanbul insanının gündelik yaşamındaki yeri de vurgulanarak, İstanbul’da yaşayan insanların “**Sosyal Alan**”ları “altın” kavramı merkezde tutularak işlenmektedir. Belgeselden örneklemek gerekirse; Kapalıçarşı’da kadınların taktıkları “altın” bilezikler, kolyeler, yüzükler, Hıristiyan (Kilise’de), Yahudi (Sinagog’da) ve Müslüman (Düğün Salonunda) gelinlere takılan “altın” takılar, Eyüp Sultan’da sünnet çocuklarına takılan “altın” maşallahlar, yeni doğmuş bebeğin kulağına ezan okunurken bebeğin üzerindeki maşallah gibi...

Tüm bu örnekler ele alındığında İstanbul insanının, İstanbul kadar “altın”ı da içselleştirdiği sonucu ortaya çıkmaktadır ki, bu belgesel İstanbul insanının İstanbul’a “aidiyet”ini “altın” metaforu üzerinden “temsil” ederken bir anlamda onların “**Zihinsel Alan**”larının dışı vurumunun da “temsil”i niteliğindedir.

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. SONUÇ

“İçselleştirilmiş geçmiş, - ve bu tam da hatırlanmış anlamına gelir- öykü biçiminde ortaya çıkar. Bu öykünün bir işlevi vardır. Ya ‘gelişmenin motorudur’ ya da sürekliliğin temelini oluşturur.”²⁴⁵ Bu doğrultuda Arın’ın belgesellerinden geçmişin belgesel yoluyla içselleştirilmesi ve Anadolu’da kültürel belleğin temelini oluşturan geleneklerin devamının sağlanmasına anlamlı göndermeler olarak bahsedilebilir.

Jan Assmann “Kültürel Bellek” isimli kitabında ‘hatırlama’ ilkesinin iki boyutundan bahsetmektedir; hatırlanmak için gerekli çaba ve hatırlayıcı sadakat...²⁴⁶ Tez boyunca Arın’ın bir belgeselci olarak belgesel sinemada insan-mekân arasındaki ilişkiyi belgesellerinde nasıl ele aldığını analiz ederken; onun Anadolu coğrafyamız, Anadolu insanımız ve kültürümüze karşı olan ‘hatırlayıcı sadakat’i vurgulanmaya çalışılmıştır.

Assmann ayrıca, toplumların hangi biçimler ve hangi boyutlarda tarih bilinci geliştirdiklerinin yanı sıra, bir toplumun hangi kurumların ve sosyal mekanizmaların aracılığıyla değişimi ‘dondurabileceği’nden bahseder.²⁴⁷ Bu noktada, “belgesel sinema”nın, kültür içerisindeki değişimi “dondurabilen” bir sosyal mekanizma olarak düşünülebileceği fikri ileri sürülebilir.

Bu teze, Arın’ın belgeselleri içinde özellikle “Safranbolu’da Zaman” belgeseli örnek gösterilebilir. Bu belgesel, Safranbolu’nun kültürel yapısını korumak amacıyla, o bölgedeki değişimi ‘dondurabilmiştir’.

²⁴⁵ Assmann, s. 78

²⁴⁶ Assmann, s. 65–66

²⁴⁷ Assmann, s. 71

Arın'ın belgeselleri; "egemen unutma/yok sayma kültürünün karşısına alternatif bir hatırlama/hesaplaşma pratiği"²⁴⁸ getirebilmiştir.

"Safranbolu'da Zaman" belgeseli sonrası "Safranbolu" ilçesinin UNESCO tarafından koruma altına alınışı ve 2001 yılında "Suha Arın"ın Safranbolu'da bir meydana isim oluşu tezi somutlaştırmaktadır.

O'nun toplumsal belleğimize belgeselleri yoluyla yaptığı katkı, o yörenin halkı tarafından bu şekilde ödüllendirilmiş; bir "kültürel mekân"a, o mekânı belgeseli aracılığıyla kendi toplumuna ve dünyaya tanıtan "insan"ın adı verilmiştir.

"'Öteki' deneyimi, hatırlamayı ve şimdiki zamanın varolanın mutlaklığına karşı mesafe konmasını mümkün kılar."²⁴⁹

Arın'ın belgesel sineması da bize Anadolu'da, kendi içimizde var olan 'öteki'lerin deneyimini sunmakta ve onların gerçekliğinden bizleri haberdar etmektedir. Bu açıdan baktığımızda da kültürel belleğimize olan katkısı yadsınamaz.

"Toplumsal gerçeklerin film aracılığıyla izleyicilere aktarılmasında" ve kültürel bellek oluşumunda önemli bir konum üstlenen belgesel sinemanın ülkemizdeki gelişiminde Suha Arın'ın yadsınamayacak derecede önemli katkısı vardır. Bunun en önemli sebebi de Arın'ın belgesellerinin kültürümüzü korumaya ve gelecek kuşaklara aktarmaya yönelik oluşunda saklıdır.

Arın belgesellerinde özellikle Anadolu'yu mekân olarak ele alırken; bu makro mekânı çoğunlukla mikro mekânlar aracılığıyla anlatmış, insanların bu mekânlarla olan ilişkilerine yer vermiş, mekânın insanla var olduğu görüşünü desteklemiştir.

Arın'ın filmlerinde yaptığı: Mekânlar üzerinden insanların anılarını gün ışığına çıkartmaktır. Gün ışığına çıkartılan bu anılar bir şekilde mekânla bütünleşmektedir.

İnsanların anılarını var eden, onları ayakta tutan mekânlarıdır. Mekân yok olmaya yüz tuttuğunda; insanların anıları da tehlikeye girer. Onlar da yitirmeye yüz tutar. Dayanakları ortadan kalkmış olur. Bu saptamalara Arın'ın belgesel dizisi "Fırat Göl Olurken"

²⁴⁸ Asuman Suner, **Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 28

²⁴⁹ Assmann, s. 88

örnek verilebilir. Bu diziye, yitirilen mekânlarla birlikte yok olan anıların eşliğindeki “Fırat insanları” yön vermiştir. Dizinin “omurgası” “Fırat insanları”dır.

“Her dil bir mekâna aittir. Her söylem mekâna ait bir şeyler söyler ve her söylem bir mekândan türer. Ayrımlar şu şekilde yapılmalıdır: Mekân içindeki söylem, mekâna ilişkin söylem ve söylemin mekânı...”²⁵⁰ Çalışmada Arın’ın belgesellerini analiz ederek varmaya çalışılan sonuç, Arın’ın sinemasında “mekân”ın çok büyük önemi olduğudur. Onun belgesellerinin söylemi mekâna ilişkindir. Ancak bu söylem “insan” unsuru ile ilişkilendirilerek tamamlanmıştır. Böylece, “Belgesel Sinema Kavramının Açılımı” bölümünde üzerinde durulan, “belgesel sinema insan unsuru olmadan yarım kalır” görüşü Arın’ın sineması aracılığıyla somutlaştırılmıştır.

Suha Arın’ın belgesellerinde anlattığı mekânları ve insanları temsil ediş biçimi üzerinde dururken varılan en önemli saptama, Arın’ın belgesellerinde, insanları mekânlarında, mekânları da insanları ile birlikte temsil ettiğiidir.

Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde yoğun olarak, Arın’ın belgesellerinde insanın ve mekânın birlikteliğinden doğan anlam üretiminden söz edilmiştir. Bunun yanı sıra Arın’ın çalışmada değinilen belgesellerinde “mimarının anlam üretimi”^{*} ön planda tutulmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde çalışma, disiplinler arası bir noktada durması açısından önemlidir.

Mekânı var eden; insanların o mekânlarda yaşadıkları anılardır, yaşanmışlıklardır. John Urry, “yer almak” kavramını, doğruca deneyimsel bağ ile açıklamaktadır: “Yer almanın anlamı ciddi olarak, yazı yazma, mimari tasarım, resimler, rehber kitaplar, yazınsal metinler, filmler, kartpostallar, reklamlar, müzik, seyahat örüntüleri, fotoğraflar vb. demektir.”²⁵¹

‘Yer almak’ kavramı, insanın mekânı deneyimlediği ölçüde, mekâna kattıkları ölçüsünde gerçekleşir.

Suha Arın belgesellerinin ‘Toplumsal Bellek Kaybı’na karşı bir duruşu vardır. Kendisi Türkiye ve Türk halkı için kültürel bağlamda önemli olan mekânların yarına aktarılmasında önemli katkı sağlamıştır.

²⁵⁰ Lefebvre, s. 132

^{*} Adiloğlu, Fatoş. “Space and Place In Cinema”, 4th International Symposium Communication In The Millenium içinde. TÜBİTAK Yayınları, 2006, s. 294’ten esinlenerek...

²⁵¹ Urry, s. 49

Suha Arın'ın da kültürel belleği düşünme, yaşama ve yaşatma tarzı; belgeselciliğinde saklıdır.

Türkoğlu'nun dile getirdiği; sözün uçucu oluşu, 'yer'i ve 'zaman'ı aşan kurulu bir düzen sağlanması için 'söz'ün kalıcı hale getirilmesi gerekliliği²⁵² belgesel sinema üzerinden somutlaştırıldığında; belgeselin özü; "insan" ile var olan "söz"ü ve "deneyim"i yarına aktarmaktır.

Arın'ın belgeselleri de aynı doğrultuda ve çalışmanın özüne –belgeselde insan-mekân ilişkisine- bağlı olarak düşünüldüğünde, insanın özüne ait olan - sözü, yaşamı, kültürü, coğrafyayı- neredeyse bütün unsurları içerecek şekilde gerçekleştirilmiş ve "insan"ı "mekân" ile birlikte kalıcı hale getirmiştir.

4.2. ÖNERİLER

Çalışmada, bir belgeselin oluşmasında insan ile mekân arasındaki ilişkiye başvurmanın gerekliliği esas alınmış ve bu, Türk belgesel sinemasının önemli yönetmenlerinden Suha Arın'ın, seçilen 10 belgeseli üzerinden somutlaştırılmıştır.

Belgesel sinemada insan ile mekân arasındaki ilişkiyi kullanarak belgesel sinemanın "gerçeklik" ve "bütünlüklü bakış" ilkelerini sağlamanın mümkün olduğunu Türk belgesel sineması içerisinde örneklendirilerek; ileride belgesel sinema alanında yapılacak çalışmalara yol göstermek amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın diğer hedefi de, ileride belgesel sinema üzerine gerçekleştirilecek başka çalışmalara, insanların, 'öteki' insanlara ve mekânlara karşı bilişsel bir algı oluşturmada belgesel sinemanın bir çıkış noktası oluşturacağı görüşünü göz önünde bulundurmalarının gerekliliğini hatırlatmaktır.

Belgesel sinemada da önemli olan, herkesin göremediğini görebilmektir. Bu anlamda belgeselcinin yaptığı, insanların hayatına dahil olarak gözlem yapıp veri toplamaktır. Özellikle bir belgeselin çekim öncesi hazırlık aşamasında belgeselin çekileceği mekân tüm

²⁵² Nurçay Türkoğlu, **Kitle İletişimi ve Kültür**, Naos Yayınları, İstanbul, Ocak 2003, s. 113.

detaylarıyla araştırılırken, belgeseli çekilecek olan bir kişinin de yaşamı yakından takip edilerek, belgeselin yapımına ilişkin tüm veriler titizlikle ve bizzat yaşanarak toplanmaktadır.

Belgeseli yalnızca ‘salt gerçekliğin’ aktarımı olarak görmek son derece yanlıştır. Çünkü belgesel, yönetmenin yorumundan ayrı düşünülemez. Ayrıca belgeselci ‘gerçekliği’ tüm boyutlarıyla izleyiciye sunduğu takdirde — Suha Arın’ın deyişiyle — Bilim, Sanat ve Yönetmenin yorumu birleşmiş olur ve ortaya belgesel sinema çıkar.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adalı, Bilgin. **Belgesel Sinema**. İstanbul: Hil Yayın, 1986

Adiloğlu, Fatoş. **Sinema’da Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri**. İstanbul: ES Yayınları, 2005

Adiloğlu, Fatoş. “Space and Place In Cinema”, 4th International Symposium Communication In The Millenium içinde. TÜBİTAK Yayınları, 2006, 293–297

Agnew, John. “Representing Space- Space, Scale and Culture in Social Science”, Duncan, James ve David Ley(Ed.). Place/Culture/Representation içinde. London: Routledge Publishing, 1993, 251–271

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

Arın, Suha(hzl.). **Bir Belgesel Film Önerisi Nasıl Hazırlanır?** İstanbul: T.C. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Ders Notu, 2002–2003 Akademik Yılı

Aslanoğlu A., Rana. **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**. Bursa: Ezgi Kitabevi, 2000

Assmann, Jan. **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**. Ayşe Tekin(çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001

Avcı Çölgeçen, Berrin. **Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın**. Konya: Tablet Kitabevi, 2006

Aytekin, Hakan. “Belleğin Peşindeki ‘Sözlü Tarih’, Sözlü Tarihin Peşindeki ‘Belgesel Sinema’”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul 2004.

Bachelard, Gaston. **Mekânın Poetikası**. Aykut Derman(çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996

Baklaya, Füsün. **Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları**. Ankara: Basım&Grafik Matbaacılık, 1993

Bal, Hüseyin. **Kent Sosyolojisi**. Isparta: Fakülte Kitabevi, 2006

Barbash, Ilisa ve Lucien Taylor. **Cross-Cultural Filmmaking**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1997

Bilgin, Nuri. “Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan- Eşya İlişkileri”. **Doçentlik Tezi**. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:28, 1993

Bordwell, David ve Kristin Thompson. **Film Art-An Introduction**. The McGraw-Hill, Inc. 1997

- Campbell, John. **Past, Space, and Self**. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1994
- Cassirer, Ernst. **İnsan Üstüne Bir Deneme**. Necla Arat(çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997
- Cereci, Sedat. **Belgesel Film**. İstanbul: Şule Yayınları, 1997
- Connerton, Paul. **Toplumlar Nasıl Anımsar?** Alâeddin Şenel(çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999
- Cresswell, Tim. **Place A Short Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004
- Çizgen, Nevval. **Kent ve Kültür**. İstanbul: Say Yayınları, 1994
- Demir, Yalçın. **Filmde Zaman ve Mekan**. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, 1994
- Devereaux, Leslie. “Cultures, Disciplines, Cinemas”, Devereaux, Leslie ve Roger Hillman(Ed.). *Fields of Vision Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography içinde*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1995.
- Diñer, Süleyma Murat(Ed.). **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996
- Duncan, James ve David Ley(Ed.), “Representing The Place Of Culture”. *Place/Culture/Representation içinde*. London: Routledge Publishing, 1993, 1–21
- Duncan, James. “Sites of Representation-Place, Time and the Discourse of the Other”, Duncan, James ve David Ley(Ed.). *Place/Culture/Representation içinde*. London: Routledge Publishing, 1993,39–56
- Elçi, Handan İnci. **Roman ve Mekân-Türk Romanında Ev**. İstanbul: ARMA Yayınları, 2003
- Erkal, Mustafa E. Burhan Balođlu, Filiz Balođlu. **Ansiklopedik Sosyoloji Sözlüğü**. İstanbul: DER Yayınları, 1997
- Fetterman, M. David. **Ethnography**. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications, 1998
- Füruzan. “Sinema İçin Bitmez Sorular”, Süleyma Murat Diñer(Ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, 326–333
- Göka, Şenol. **İnsan ve Mekân**, İstanbul: Pınar Yayınları, 2001
- Gündeş, Simten. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye’ye Yansıması**. İstanbul: ALFA Yayınları, 1998
- Gürata, Ahmet. “Filmic Space In Turkish Melodrama”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Bilkent Üniversitesi GSE, Ankara 1997.
- Huysen, Andreas. **Alacakaranlık Anıları-Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**. İstanbul: Metis Yayınları, 1999

Kuban, Doğan. **Mimarlık Kavramları-Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş**. İstanbul: TEM Yayın, 1998

Küçükerman, Önder. **Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi**. Türkiye Turing Ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 1996

Lakoff, George ve Mark Johnson. **Metaforlar-Hayat, Anlam ve Dil**. Gökhan Yavuz Demir(ev.). İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005

Lefebvre, Henri. **The Production Of Space**. Donald Nicholson-Smith(Translated By). Oxford, UK&Cambridge USA: Blackwell Publishing, 1991

Merleau-Ponty, Maurice. **Algılanan Dünya**. Ömer Aygün(ev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2005

Morley, David ve Kevin Robins. **Kimlik Mekânları**. Emrehan Zeybekoğlu(ev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997

Neyzi, Leyla. **İstanbul'da Hatırlamak ve Unutmak- Birey Bellek ve Aidiyet**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999

Nichols, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press, 2001

Nora, Pierre. **Hafıza Mekânları**. Mehmet Emin Özcan(ev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006

Oktan, Ahmet. "Türkiye'de Belgesel Sinema ve Suha Arın-Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı", **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum 2005.

Öymen Gür, Şengül. **Mekân Örgütlenmesi**. Trabzon: Gür Yayıncılık, 1996

Rabiger, Michael. **Directing The Documentary**. MA/USA: Focal Press, 2004

Renov, Michael. **Theorizing Documentary**. New York: Routledge Publishing, 1993

Rosenthal, Alan. **Writing, Directing, and Producing Documentary Films**. U.S.A: Southern Illinois University Press, 1990.

Roth, Leland M. **Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**. Ergün Akça(ev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000

Rotha, Paul. **Belgesel Sinema**. İbrahim Şener(ev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000

Ryden, Kent C. **Mapping The Invisible Landscape:Folklore, Writing, and the Sense of Place**. Iowa City: University of Iowa Press, 1993

Sözen, Metin ve Uđur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005

Suner, Asuman. **Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006

Taylor, Lucien. "Introduction", David MacDougall(Ed.). *Transcultural Cinema* içinde. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

Taylor, Lucien. **Visualizing Theory-Selected Essays From V.A.R. 1990–1994**. New York&London: Routledge, 1994

Togay, Nuray (Dizi Sorumlusu). **Frank Lloyd ve Ev**. İstanbul: Boyut Kitapları, 2002

Togay, Nuray (Dizi Sorumlusu). **Mimarlık ve Tüketim**. İstanbul: Boyut Kitapları, 2002

Tuan, Yi-Fu. **Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture**. Island Press, 1993

Türkoğlu, Nurçay. **Kitle İletişimi ve Kültür**. İstanbul: Naos Yayınları, 2003

Urry, John. **Mekânları Tüketmek**. Rahmi G. Ögdül(çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999

Winston, Brian. "The Documentary Film As Scientific Inscription", Michael Renov(Ed.). *Theorizing Documentary* içinde. New York: Routledge Publishing, 1993, 37–57

Wolf, Ing. G. **Bilimsel Filmin Gerçeğe Uygunluğu**. Fuat Kortel(çev.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Yayını, 1980

Yırtıcı, Hakkı. **Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005

Sürelî Yayınlar

Bursa, Nihal. "Gelenek, İşlev ve Moda Ortak Düzleminde Bir Mimar: Sedat Hakkı Eldem", **Gelenek, İşlev ve Moda Arasında Günümüz Konut Kültürü** konulu seminer kitapçığı içinde, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 2004

Can, Aytekin, Mehmet Fidan, Süleyman Karaçor, İmran Aslan. **Türk Belgesel Filmciliği-Örnek Belgesel Film: Türkiye'nin İlk Türk Stüdyo Fotoğrafçısı 'Foto Hasan Behçet'**. Konya: Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi, 2003

Toplum ve Bilim. "Bir Kavramın Bunalımına Dair Düşünceler: Tarih Karşısında Kültür Kavramı". Sayı 94, Güz 2002

Kişisel Görüşmeler

Reha Arın, MTV, İstanbul, 9 Mart 2007.

Hakan Aytekin, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 21 Temmuz 2006

Diğer Kaynaklar

Bruzzi, Stella. “Contemporary Documentary: A Critical Introduction”. Florence, KY, USA: Routledge, 2000. Ebrary veri tabanı (10 Aralık 2006)

Çelebi, Melis. “Sahte Bilincin Panzehiri: Belgesel”. 13 Şubat 2004
www.milliyet.com/2004/02/13/sanat/san11.html (10 Eylül 2005)

Lovell, Nadia(Ed.). “Locality & Belonging”. Florence, KY, USA: Routledge, 1998.
p x. Ebrary veri tabanı (30 Ocak 2007)

Malpas, J.E. “Place and Experience: A Philosophical Topography”. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999. Ebrary veri tabanı (10 Aralık 2006)

Morley, David. Home Territories: Media, Mobility and Identity. London, UK: Routledge, 2000. p v. Ebrary veri tabanı (11 Eylül 2006)

Belgesel Filmler

Suha Arın (Yönetmen). Safranbolu’da Zaman [Film]. Türkiye: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1976.

Arın, Suha (Yapımcı). Suha Arın (Yönetmen). Tahtacı Fatma [Film]. Türkiye: 1979.

Suha Arın (Yönetmen). Kapalıçarşı’da Kırk Bin Adım[Film]. Türkiye: T.C. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1980.

Suha Arın (Yönetmen). Kula’da Üç Gün[Film]. Türkiye: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi, 1983.

Suha Arın (Yönetmen). Kariye[Film]. Türkiye: MTV, 1984.

Suha Arın, Hasan Özgen (Yönetmen). Kıyıdaki Kemancı(“Fırat Göl Olurken” 2. Bölüm) [Film]. MTV, Türkiye: 1986.

Suha Arın (Yönetmen). Sisler Kovulunca(“Eski Evler Eski Ustalar” 1.Bölüm) [Film]. Türkiye: MTV, 1986.

Suha Arın (Yönetmen). Erciyes'ten Süleymaniye'ye(“Dünya Durdukça Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri” 3. Bölüm) [Film]. Türkiye: MTV, 1988.

Suha Arın (Yönetmen). Ayasofya[Film]. Türkiye: MTV, 1991.

Arın, Reha(Yapımcı). Suha Arın-Hakan AYTEKİN (Yönetmen).Altın Kent İstanbul[Film]. Türkiye: MTV, 1996.

ÖZGEÇMİŞ

Gülçin ÇAKICI, 1982 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul Marmara Koleji'nde tamamladı. 2000 yılında İstanbul Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü'ne ÖSYM burslu girdi. Üniversiteden 2004 yılında mezun olduktan bir sene sonra, 2005 yılında, İstanbul Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. ÇAKICI, halen aynı kurumda Araştırma Görevliliğine devam etmektedir.