

arts

Artuklu sanat ve beşeri
bilimler dergisi
Artuklu journal of arts
and humanities



yıl | year 2024 sayı | issue 11 şubat | february e-issn 2687-1390



ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Sahibi || Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
İbrahim Özcoşar, Rektör

Editör || Editor in Chief

Mehmet Işık, Mardin Artuklu Üniversitesi

Editör yardımcıları || Vice editors

Sezer A. Kına, Mardin Artuklu Üniversitesi
Emre Aşılıoğlu, Mardin Artuklu Üniversitesi

Sanat editörü || Editor of art

Ayla Kanbur, Düzce Üniversitesi

Beşeri bilimler editörü || Editor of humanities

Sedat Cereci, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

Türkçe dil editörü || Editor of Turkish language

Funda Masdar, Bitlis Eren Üniversitesi

İngilizce dil editörü || Editor of English language

Emrah Özdemir, Millî Savunma Üniversitesi

Tasarım ve uygulama || Design & execution

Sezer A. Kına, Mardin Artuklu Üniversitesi

Kapak görseli || Cover image

Adobe Firefly

Yazışma adresi || Correspondence address

Mardin Artuklu Üniversitesi, Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

Mardin Artuklu University, Central Campus, Faculty of Fine Arts
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02

0090 482 213 40 04 (f)

arts@artuklu.edu.tr

arts.artuklu.edu.tr

Editör kurulu || Editorial board

Celal Oktay Yalın, Maltepe Üniversitesi

Selma Köksal, Düzce Üniversitesi

Çağrı Bulut, Yaşar Üniversitesi

Mehtap Hisarcıklılar, Coventry University

Şakir Eşitti, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Şefik Özcan, Mardin Artuklu Üniversitesi

Yıldız Ersağdıç, Dokuz Eylül Üniversitesi

Kutlu Gürelli, Mardin Artuklu Üniversitesi.

Başak Kaptan, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Gulshen Sakhatova, Göttingen University

Danışma kurulu || Advisory board

Maria Dolores Notari Abad, Superior Ceramic School of Alcora

Paul Gwynne, The American University of Rome

Manuela Maria Fernandes Penafria, University of Beira Interior

Serdar Yılmaz, Balıkesir Üniversitesi

Kezban Sönmez, Akdeniz Üniversitesi

Nesrin Yeşilmen, Mardin Artuklu Üniversitesi

Semih Büyükkol, Akdeniz Üniversitesi

Serap Emmungil Karamanoğlu, Hacettepe Üniversitesi

Seniha Ünay Selçuk, Düzce Üniversitesi

Evrin Özlem Kavcar, Mardin Artuklu Üniversitesi

Rahman Işık Sarıalioğlu, Mardin Artuklu Üniversitesi

Dilaver Bayındır, Dokuz Eylül Üniversitesi

ARTS, hakemli akademik dergidir. Yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında açık erişim olarak dijital ortamda yayımlanır. Editörlerin kararıyla ek ve özel sayılar çıkarılabilir.

ARTS is a peer-reviewed academic journal. It is published digitally as open access twice a year, in February and September. Additional and special issues may be issued at the discretion of the editors.



ARTS, ULAKBİM tarafından taranan TR Dizin dergi listesi ile EBSCO tarafından taranan Central & Eastern European Academic Source Database listesinde yer almaktadır.

ARTS is included in the TR Dizin journal list indexed by ULAKBİM and the Central & Eastern European Academic Source Database list indexed by EBSCO.



ARTS, [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmaktadır.

ARTS is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#).

İçindekiler || Contents

Editörden || From the editor

Mehmet Işık'ın takdimi

Preface from Mehmet Işık

5

Düzeltilme

Correction

6

Araştırma makalesi || Research article

Kayıp halk Çingenelerin Türk sinemasında temsili: *Gönül* (2022) filmi analizi

Representation of the lost people Gypsies in Turkish cinema: *Gönül* (2022) movie analysis

Ferit Çağıl

8

Pesimist gerçekçilik ya da teknolojinin amansız tahakkümü: *Tech-noir*

Pessimistic realism or the relentless domination of technology: *Tech-noir*

Ece Erol

26

Imaginary use of typography in Hollywood movie posters

Hollywood film afişlerinde tipografinin imgesel kullanımı

Kansu Özden

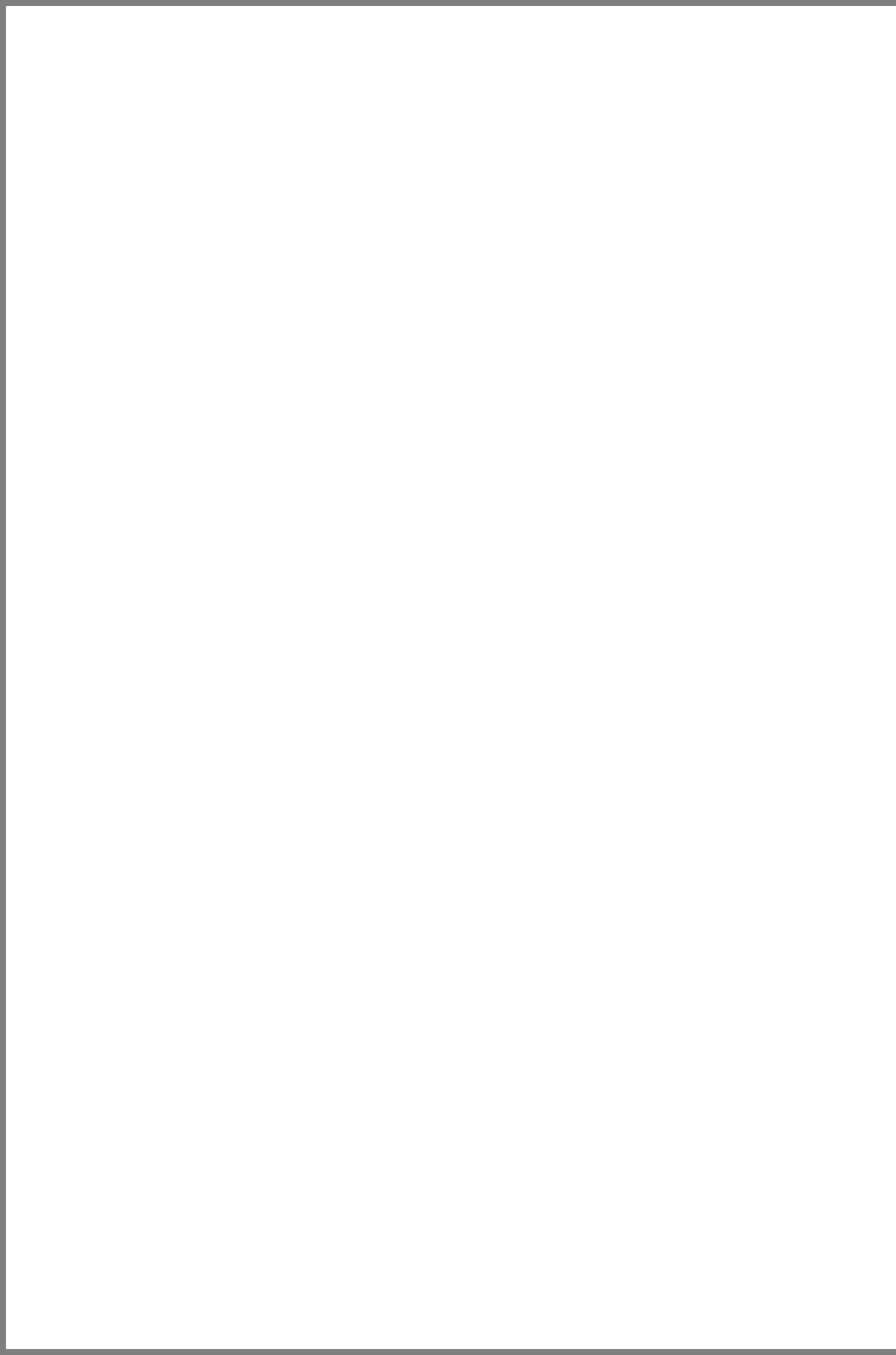
48

Türkiye'de belgesel sinemada arşiv kullanımı: Olanaklar ve güçlükler

The use of archives in documentary cinema in Türkiye: Opportunities and challenges

Cem Hakverdi

74



Mehmet Işık'ın takdimi

Preface from Mehmet Işık

Merhaba,

ARTS'ın periyodik sayılarının on birincisiyle karşınızdayız. Bu sayıda titizlikle değerlendirilmiş dört araştırma makalesi yer alıyor. Sinemada temsil, türsel dönüşümler, tipografi çalışmaları ve arşiv çalışmaları alanlarında hazırlanan söz konusu makaleleri siz değerli okuyucularımızın ilgisine sunuyoruz.

Ferit Çağıl'ın hazırladığı “Kayıp halk Çingenelerin Türk sinemasında temsili: *Gönül* (2022) filmi analizi” başlıklı ilk makalede Çingenelerin sinemada kalıplaşmış anlatılarla temsiline odaklanılıyor. “Pesimist gerçekçilik ya da teknolojinin amansız tahakkümü: *Tech-noir*” başlığını taşıyan ikinci makalede Ece Erol, Tür, 1940'larda ortaya çıkan *film-noir*, *neo-noir* ve *tech-noir* çevrimlerine odaklanarak zengin bir tartışma ortaya koyuyor.

“Imaginary use of typography in Hollywood movie posters” başlıklı üçüncü makalede Kansu Özden, Hollywood filmleri afişlerinde tipografinin daha belirgin kullanıldığı 2000 sonrası örnekleri inceliyor. Cem Hakverdi'nin hazırladığı “Türkiye’de belgesel sinemada arşiv kullanımı: Olanaklar ve güçlükler” başlığını taşıyan çalışmada ise belgesel sinema yapımında arşivlerin öneminin altı, sahadan aktarılan notlarla çiziliyor.

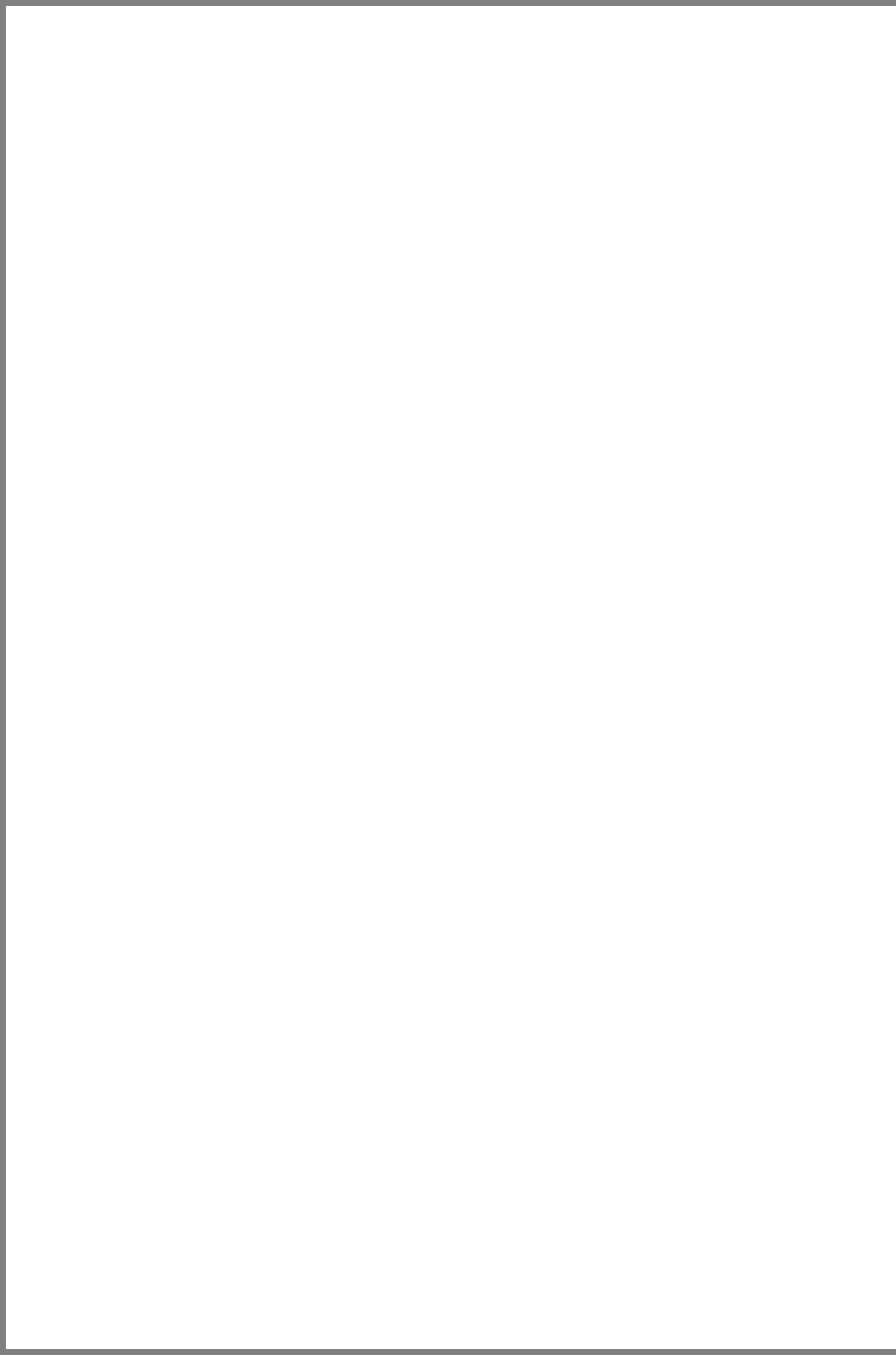
Bir sonraki sayıda görüşmek dileğiyle.

Düzeltilme


Correction

ARTS'ın onuncu sayısında yayımlanan "10.46372/arts.1267270" doi numaralı "Göçmen sineması ve varoluşçuluk: Üç film üzerinden varoluşsal bir değerlendirme" başlıklı makalenin PDF kopyasındaki kabul tarihi sehven "19.06.2022" olarak yazılmış olduğundan "19.06.2023" olarak düzeltilmiştir.

The acceptance date in the PDF copy of the article titled "Immigrant cinema and existentialism: An existential assessment over three films" with doi number "10.46372/arts.1267270" published in the tenth issue of ARTS has been corrected as "19.06.2023" as it was mistakenly written as "19.06.2022".



Kayıp halk Çingenerin Türk sinemasında temsili: *Gönül* (2022) filmi analizi

Ferit Çağıl || Doktor öğretim üyesi || Batman Üniversitesi
fferitcagil@gmail.com || 0000-0002-3391-869X 

Öz

Geçmişleri hakkında kesin sonuçlara varılamamış bir topluluk olan Çingener, dünyanın dört bir yanında yaşamlarını sürdürmektedir. Dünya üzerinde yaşadıkları topraklarda farklı isimlerle değerlendirilen bu halk, farklı coğrafyada olmalarına rağmen benzer zorluklarla hayatlarını devam ettirirler. Çingenerin yaşadıkları bu hayatlar sinemanın da konusu olmuş ve Çingener kalıplaşmış anlatılarla temsil edilmiştir. Çingenerin Türk sinemasında temsili de bu basmakalıp anlatılar çerçevesinde yer bulmuştur. Bu çalışma, Çingenerin Anadolu'da yaşayan ve Dom olarak tanımlanan kolunun Türk sinemasında temsili *Gönül* (2022) filmi üzerinden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda filmin belli başlı stereotiplerden kaçarak Domların hayatına eğildiği ancak basmakalıp durumların da tekrar edildiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: çingener, domlar, sinemada temsil

Atıf

Çağıl, F. (2024). Kayıp halk Çingenerin Türk sinemasında temsili: *Gönül* (2022) filmi analizi. *ARTS*, 11, 8-25. <https://doi.org/10.46372/arts.1374943>

Geliş

12.10.2023

Kabul

10.02.2024


Lisans ve telif

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır

Çalışmanın telif hakkı yazara aittir



Representation of the lost people Gypsies in Turkish cinema: *Gönül* (2022) movie analysis

Ferit Çağıl || Assistant professor || Batman University
fferitcagil@gmail.com || 0000-0002-3391-869X 

Abstract

Gypsies, a community that has not reached definitive conclusions about their history, continue their lives all over the world. These people, who are evaluated with different names in the lands they live in around the world, continue their lives with similar difficulties despite being in different geographies. These lives of Gypsies have also been the subject of cinema and represented by stereotypical narratives. The representation of Gypsies in Turkish cinema has also found a place within the framework of these stereotypical narratives. This study aims to analyze the representation of the branch of Gypsies living in Anatolia and defined as Dom in Turkish cinema through the film *Gönül* (2022). For this purpose, the qualitative content analysis method was used in the study. As a result of the study, it is seen that the movie focuses on the life of Dom by avoiding certain stereotypes, but stereotypical situations are also repeated.

Keywords: gypsies, doms, representations in film

Citation

Çağıl, F. (2024). Representation of the lost people Gypsies in Turkish cinema: *Gönül* (2022) movie analysis. *ARTS*, 11, 9-26. <https://doi.org/10.46372/arts.1374943>

Received

12.10.2023

Accepted

10.02.2024

License and copyright

This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Copyright of the work belongs to the author



Giriş

Çingenelerin geçmişlerine dair yapılan çalışmalar, onların tarihine dair kesin bir bilgi sunmamaktadır. Çalışmalarda ağırlıklı olarak Hindistan'dan geldikleri yönünde bir eğilimin olduğu bu halk, gittikleri coğrafyalarda Roman, Çingen, Dom, Lom, Rom vb. isimlerle anılmıştır. Bu isimler Türkiye'de Begzade, Kurdenreş, Çingene, Gevende, Aşık, Karaçi, Koçer, Mıtrıb/p olarak karşımıza çıkar. Nereden gelip nereye gittikleri belli olmayan Çingeneler, gittikleri coğrafyalarda zor şartlar altında yaşamaya mahkûm kalmışlardır. Bu zor şartlara, yerleştikleri coğrafyadaki halkların onlara karşı olumsuz tavırları da eklenince Çingeneler için hayat daha da katlanılmaz bir hal almıştır.

Çingenelerin hayatları sinemada temsil edilen konular arasında gelir. Farklı coğrafyalarda farklı isimlerle nitelenen bu halk topluluğuna dair filmlerin basmakalıp anlatılarla aktarıldığı dikkat çeker. Çingeneleri filmlerine sıklıkla konu edinen Tony Gatlif ve Emir Kusturica gibi yönetmenlerin filmlerinde de durumun aynı olduğunu söylemek mümkündür. Çingenelerin sinemada temsili söz konusu olduğunda imkânsız aşkları, güvensiz ve tekin olmayan insanlar oldukları, yerleştikleri coğrafyada yaşayan halkla olan problemleri gibi basmakalıp anlatılar karşımıza çıkmaktadır.

Türk sinemasında da Çingenelere ait temsillerin basmakalıp anlatılar üzerinden aktarıldığı görülür. Türk sinema tarihine bakıldığı zaman çiçekçi çingene kız ve bu kızın kendi topluluğu dışında yaşadığı aşk anlatısı sürekli tekrar edilir. Türk sinemasında özellikle Yeşilçam Döneminde bu anlatı kalıbının ısrarla kullanıldığı dikkat çeker. Türk sinemasında kullanılan bu stereotipler, Türk dizilerine de sirayet eder. Çingenelerin içerisinde yer aldığı dizi filmler de Çingenelere ait anlatılarında çiçekçi kız karakterini kullanırlar. Bunun yanı sıra dizilerde Çingenelere dair aktarılan bir başka anlatı da eğlenceli hayatlarıdır. Müzik, dans, eğlence üzerine kuruluymuş gibi aktarılan bu halkın yaşadığı toplumsal sorunlar ve bunalımlar göz ardı edilmiştir.

Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türkiye'deki Çingeneler de hayatlarını devam ettirme ve devam ettirirken de kendi kültürlerini koruma çabası içerisindeyler. Yaşadıkları toplum içerisinde yok sayılan bu halkın verdiği çaba "kendi kimliğini ortaya koyma mücadelesi bir var olma, tanınma, kabul görme ya da kendi kültürünü devam ettirme meselesi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Yalçın, 2022, s. 42). Ancak bu çaba hiçbir zaman karşılık bulmamıştır. Çingenelerin bu yok sayılma durumu toplumdan bağımsız olmayan sinemanın da aynı tepkiyi vermesine sebep olmuştur.

Son dönem Türk sinemasında Çingenelerin Türkiye'de yaşayan bir kolu olan Domlar, Soner Caner'in yönetmenliğini yaptığı *Gönül* (2022) filminde karşımıza

çıkarmıştır. Bu çalışma, Çingenerin (Domlar) *Gönül* filminde nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çingenerin sinemada temsiline odaklanan çalışmalar derlenmiş ve nitel içerik analizi yöntemiyle bu durum ortaya konmaya çalışılmıştır.

İçerik analizi, aktarılan söylemin anlamlandırılması ve yorumlanmasında öznel görüşlerden kaçınma amacı gütmektedir. Hedef kitlenin duygusal ve kültürel yorumlamalarına karşılık nesnel bir okuma getirmektedir. İletilen mesajın ilk etapta algılanan içeriğinin yerine, mesajın içeriğinde yer alan ve bireyin farkında olmadan etkilendiği öğelerin yerine alternatif bir okuma sağlamaktadır (Bilgin, 2006, s. 1). İçerik analizi sadece metin üzerinde kullanılan bir yöntem olarak sınırlandırılmamaktadır. İçerik analizine; görüntüler, haritalar, semboller, sesler, işaretler hatta sayısal kayıtlar da dahil edilmektedir (Krippendorff, 2004, s. 19).

Film, unutulmuş ya da bir diğer tabirle kayıp olan bu halkın sinemada temsili konu edinmesi bakımından önem arz etmektedir. Çalışmanın neticesinde filmin unutulmuş olan bu halkı tekrar hatırlatması bakımından önemli olduğu, ancak basmakalıp yargılardan kurtulamadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çingenerlere genel bir bakış

Güncel Türkçe Sözlükte, Çingene kelimesine ait iki tanım karşımıza çıkar. Bu tanımlardan ilki “Hindistan’dan çıktıkları söylenen, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan bir topluluk, Çingen, Kıpti, Roman”; diğeri ise “Bu topluluktan olan kimse, Çingen, Kıpti, Roman”dır (TDK, 2023).

Çingener dünyanın birçok yerinde yaşayan ve genellikle Hindistan’dan göç ettiği düşünülen bir halktır. Dünyanın farklı yerlerine yayılan bu halkın bir kısmı asimilasyona uğramadan kendi dillerini konuşmaya devam etmektedir. Hayvancılıkla uğraşmayan bu halk, at arabası ve çadırlarından oluşan seyyar evleriyle göçebe bir hayat tarzına sahiptir. Göçebe olan Çingenerin aksine gittikleri yerlerde uzunca bir süre ikamet edip orayı kendi ülkesi gibi gören Çingene toplulukları da mevcuttur. Avrupalı ülkeler tarafından İkinci Dünya Savaşından sonra Çingenerin yerleşik bir hayata geçirilmesi yönündeki çalışmalar devam etmektedir (Kenrick, 2006, s. 17).

Nicole Martinez (1992), Avrupa’nın neredeyse tamamında göçebe halkların zorla yerleşik hayata geçirilmesinin sanayi kentlerinin yanı sıra kırsal kesimlerde de gerçekleştirilmeye çalışıldığını belirtir. Göçebe toplulukların yerleşik toplum içerisinde eritilmesi “dünyayı yeniden düzenleme isteğinden kaynaklanır”. Dünyanın doğusundan gelen göçebe topluluklar kendilerini, çevre halktan koparmış, başka etmenlerle kaynaşmış şekilde bulurlar. “Aynı politika

‘sömürgelere’ sürülmemişlerse ‘kaçakların ve başıboşların’ yerleşik düzene geçirilmesini sağlar” (s. 25).

Donald Kenrick (2006), on beşinci yüzyılda Çingenerin farklılıkları ile ön plana çıktıklarını belirtir. O dönemdeki vakanüvislerin Çingenerlere dair ortak yargıya vardıkları belirgin özelliklerinin esmer olduklarıdır. Farklı kaynaklarda “esmer ve korkunç”, “şekilsiz ve esmer” şeklinde lanse edildiklerine dikkat çeker. Doğu Avrupa’da hiç kimsenin Çingenerin nereden geldiğine dair bir ilgisinin olmadığını belirten Kenrick (2006) fikir yürüterek çingenerin nereden geldiğine dair şu yorumda bulunur (s. 18):

Benim varsayımım, Çingene halkının 7. ve 10. yüzyıllar arasında Hindistan sınırları içinde değil, dışında ortaya çıktığı yönündedir. Çeşitli kabilelerden gelen Hintli göçmenler İran’da evlilik yoluyla birbirine karışmış, burada Dom (sonraları Rom) adı altında bir halkı oluşturmuş ve birçoğu daha sonra Avrupa’ya geçmişti. Günümüz Çingeneri onların soyundan gelir.

Çingenerin yaklaşık bin yıl önce Hindistan’dan üç ayrı kol halinde başka coğrafyalara yayıldıkları düşünülmektedir. Dom, Lom ve Rom olmak üzere üç ana dilsel gruptan oluşan halk topluluğu kendine has özelliklerini yıllar geçse de koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Çingenerler yerleştikleri yerlerde farklı isimlerle anılmaktadır. “Bu adlandırmalar geldikleri düşünülen yerler, yerleştikleri yerler, yaşam tarzları, kültürel özellikleri, meslekleri, dezavantajlılıkları, yabancılıkları gibi özelliklerine vurgu yapmak amacıyla kullanılmış” ancak dünyanın neresinde olursa olsun Çingenerlere dair adlandırmalar genellikle aşağılayıcı kelimelerdir (İlhan ve Fırat, 2017, s. 265).

Ülkemizde Çingenerler için çok farklı isimler kullanılmaktadır. Bölgeden bölgeye değişiklik gösteren “Roman, Dom, Mutrip, Poşa veya Boşa, Karaçi, Abdal, Esmer vatandaş, Beyzade” gibi isimlere rastlanmaktadır. Çingene nüfusunun çoğu büyük şehirlere yerleşmiş, buldukları daimî işlerde çalışmaya devam etmektedirler. Ancak bir kısmı hala kırsal bölgelerde yaşamlarını ikame ederler. Yaşamlarına kırsal kesimlerde devam eden bu halk topluluğu kışın sıcak olan şehir merkezlerinde ikamet ederken, yazın yerleşim dışındaki yerlerde yaşamlarını sürdürürler. Değişen yaşam şartlarına uyum sağlamaya çalışan Çingenerin, yaylı at arabalarından motorlu taşıtlara geçişi dikkat çeker (Aksu, 2006, s. 81). Yıldız (2007), yukarıdaki isimlerin yanı sıra çingenerler için “Arabacı, Cano/Cono, Dom/Lom/Rom, Elekçi, Gurbet, Gurbeti, Karaoğlan, Sepetçi, Teber, Todi” gibi isimlerin de kullanıldığını vurgu yapar (s. 61).

Dünyanın birçok coğrafi bölgesine dağılmış olan Çingenerlere ait sabit bir kültür ve gelenekten bahsedebilmek mümkün değildir. Farklı coğrafyada yaşayan bu halk, yerleştikleri bölgelerin de etkisiyle kendi adet ve inanç geleneklerini geliştirmiştir. Bundan dolayı da Çingenerlere ait tanımlamalarda keskin kurallar ve genelleştirmeler yapmak doğru olmamaktadır. Bundan dolayı “Romanlar

kimdir ve nedir tanımlaması bütün kollarda aynı değildir”. Bu açıdan Romanlar hakkında genelleyci ve genel geçer bilgilere sahiplik durumu söz konusu değildir. Ancak Romanların “en azından kendilerine ait özgü davranışlarıyla ve konuşmalarıyla ayırt edildiği düşünülmektedir” (Karaman, 2007, s. 34).

Yurtlarından göç eden Hintlilerin, Bizans İmparatorluğu’na varmadan önce yolları Ermenistan içerisinden geçer. Bu yolculuk esnasında Ermenice ve akabinde Yunanca, bu halkın dilini oldukça önemli ölçüde etkiler. Yapılan çalışmalarda bu etkilenmenin neticesi olarak çağdaş Avrupa Romanisi’nin birçok Ermenice ve Yunanca kelimeye sahip olduğu görülür. İlk başlarda göçen bu grup için kullanılan *Athingani* kelimesinden *Tsigani*, *Zingari*, *Zigeuner*, *Chingene* gibi kelimeler türetilir. Roman olmayanların Romanlar için kullandıkları kelimelerden bir diğeri de Mısırlı için kullanılan *Gypsy*, *Gitano* ve *Gitandır*. Kelime “Bizans İmparatorluğu’nda ‘Küçük Mısır’ olarak adlandırılan bir yer isminden gelmektedir. Genellikle insanlar ‘Küçük Mısır’ı Mısır ile karıştırdıkları için Romanların Mısır asıllı olduklarına” dair bir düşünce söz konusudur. Avrupa’ya göçen Çingenelerin kendilerine Roman demeleri Hintçe *Dom* kelimesinden gelmektedir. Ortadoğu’da yaşayan Çingeneler kendilerini *Dom* olarak nitelendirirken bunun Ermenistan’daki karşılığı *Lomdur*. “Bunlar Hint asıllı üç gruptur, fakat bazı farklılıkları vardır çünkü Hindistan’dan beraber göç etmemişlerdir” (Kyuchukov, 2007, s. 72).

Zerrin Karaman (2007), eğitimsiz ya da yeterli bir eğitim alamamış olan bir Roman için, çevresel faktörlerden etkilenerek edindiği kültürle marjinal meslekler haricinde bir işte çalışamayacağını belirtir. Söz konusu duruma bir de mensup olduğu halk dışında biriyle evlenme isteğinin karşılıksız kalması, “Romanlar arası içine kapalı ve giderek büyüyen bir gruplaşma kaçınılmaz olmaktadır” (s. 38). Bu durum Halil Aygün tarafından 2012 yılında çekilen *Dom* belgeselinde de bir katılımcı tarafından dile getirilmektedir: “Biz domlara kız vermiyorlar. Kızı kaçırırsam ya öldürürler ya da buradan sürerler. Onlar bizden kız kaçırırsalar biz ses etmiyor, aramızda hallediyoruz.”

Günümüzde Türkiye’nin batı kısımlarında Çingeneler için Roman kavramı kullanılırken Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşayan Çingene vatandaşlar için *Lom* veya *Dom* kelimeleri kullanılır (Yıldız, 2007, s. 72). *Domlar*, Çingenelerin Ortadoğu’daki kolu olarak bilinmektedir. Ermeni kayıtlarına göre *Domlar*, on birinci yüzyılın başlarında Türkiye’nin güneydoğusundaki Diyarbakır, Antakya (Hatay) ve Mardin gibi şehirlere gelmişlerdir. Günümüzde hala güney ve doğu bölgelerinde yaşayan bu halk, hayatlarını genellikle müzisyenlik ile kazanırlar. Kendi dilleri olan *Domca* ya da *Domari*’yi uzun bir müddet muhafaza edip konuşan halk bu dilin yanı sıra Türkçe, Kurmanci ve Zazaki de konuşmaktadır. Sosyal hayatta nüfusun ağırlığının konuştuğu dili konuşan

Domlar, kendi aralarında Domca konuşurlar. Bu halk yaşadığı coğrafyada şiddetli baskılara ve ayrımcılığa maruz kalmaktadır (Marsh, 2008, s. 22).

Türkiye’de çeşitli bölgelere yayılmış olan Domlar; Begzade, Kurdenreş, Çingene, Gevende, Aşık, Karaçi, Koçer, Mıtrıb/p gibi isimlendirmelerle tanımlanmaktadır. “Mardin ve civarında Kızıltepe, Çınar, Bismil hattında göçebeler yaşarken, yerleşik olanlar Mardin’e bağlı Kerboran/Dargeçit, Midyat, Nusaybin’de bulunmaktadır”. Hayatlarını devam ettirdikleri bölgelerde yaşayan halkın kültürel özelliklerine ve diline uyum sağlayan bu topluluk için ortak bir dilin varlığından söz etmek mümkün değildir (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 328).

Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde sayıları hayli fazla olan Domlar, maruz kaldıkları ayrımcılığı sürekli dile getirmektedirler. Ayrıca bu bölgelerde yaşayan halkın kimliklerinin olmadığı da en çok vurgu yapılan konulardan biridir. 2012 yılında çekilen Dom belgeselinde röportaj verenlerin değindikleri ilk noktanın kimliksiz yaşamak olduğu dikkat çeker. Belgeselin açılışı kemançe çalan bir çocuğun görüntüsü ile başlar. On yaşında olduğunu belirten çocuk okula gidemediğini çünkü kimliğinin olmadığını belirtir. Belgeselin bir diğer röportajında yaşlı bir kadın yer alır. Oğlunun kimliğinin olmadığını ve bundan dolayı hiçbir iş yapamadığını, dışarıya korkarak çıktığını belirtir. İsminin Pehlevan ve elli sekiz yaşında olduğunu aktaran kişi bu yaşına kadar kimliksiz olduğunu belirtir. Çocuklarının da bazılarının kimlik çıkarabildiğini aktarır (Aygün, 2012).

Belgeselin dikkat çeken başka bir noktası ile Domların maruz kaldıkları baskılar nedeniyle sürekli olarak yerleşim yerlerinin dışında yaşamak zorunda kalıyor oluşlarıdır. Kışları mağara kovuklarında kaldıklarını belirten katılımcılar, yazları ise şehir merkezlerinin kenarlarına kurdukları çadırlarda yaşamaktadır. İçerisinde yaşadıkları toplumun halkı tarafından sürekli olarak ötekileştirilen Domlar, bundan kaynaklı olarak hiçbir işte çalışamaz durumdadırlar. Yapabilecekleri tek iş; babalarından ve dedelerinden kendilerine kalmış olan kemançe çalma kültürüdür. Düğünlerde çaldıkları kemançe ile hayatlarını idame ettirirler. Katılımcılar kendilerini Dom olarak tanımladıklarını ve kendileri ait bir dilleri olduklarını belirtirler (Aygün, 2012).

Müzik, Domlarla bütünleşmiş bir özellik olarak vuku bulur. Semra Özlem Dişli’nin (2021), Nusaybin’de yaşayan Domlar üzerine yaptığı alan araştırmasında Dom kimliğinin müzisyenliğe atıf yaptığına dikkat çeker. “Dom olmak ile müzisyen olmak birbirinden ayrı görülmez”. Burada dikkat çeken bir diğer nokta ise müzisyenlikten kasıtlarının kemançe olduğudur (s. 327). Necat Keskin’in (2015) işaret ettiği gibi buradaki (Mardin ve çevresi) Domların diğer adıyla mıtırların tanımlanmasındaki en büyük özellikleri, müzisyenliklerinin yanı sıra kemançe (rebab) adı ile bilinen çalgı aletini kullanmalarındadır (s. 61). “Kemançe Nusaybinli Domların kimliklerinin cisimleştiği bir maddi kültür ögesidir” (Dişli, 2021, s. 324).

Mahir Mak ve Belma Oğul Kurtişoğlu (2018), Koçerlerin müzik ile olan yakınlıklarının iki nedeni olduğunu ifade eder:

Bunlardan ilki; dini olmayan ve açık alanda eğlenceye yönelik müziklerin diğer topluluklar tarafından hafif, anlamsız, ayıp, günah, uğraş edinilmesi gereksiz, hobi ve benzeri gibi görülüyor olmasına bağlı olarak, bu meslek dalı ile ilgilenilmemesidir. Bunun doğal bir sonucu olarak, müzik icracılığı alanında bir boşluk oluşmaktadır. Koçerlerin varlığı tam da bu noktada anlam kazanır. Kırsal alanlarda yaşayan diğer topluluklar tarafından yapılmasına tenezzül edilmeyen müzik icracılığının, zaten hor görülen Koçerler tarafından sahiplenilmesi, diğer topluluk üyeleri ve kendileri tarafından da olağan karşılanır. Öte yandan; müzik icracılığı diğer topluluklar tarafından her ne kadar ayıplansa da temel bir gereksinim olarak sosyal hayatın önemli ihtiyaçlarından. Bu ihtiyacın giderilmesi yönündeki sorumluluğu sahiplenen Koçerler, bu sayede diğer topluluklar tarafından kabul görür. Bu Koçerler için bir çeşit kendilerini kabul ettirme, görünür kılma çabası anlamına gelmektedir. Bu sayede diğer topluluk üyelerinin evlerine girip çıkabilmekte, aranılan bir kişi olmakta ve diğer topluluk üyeleri tarafından varlıkları anlamlandırılmaktadır (s. 345).

Domların yaşadıkları bölgelerde yaylı ve telli çalgıların dinen yasak ya da mekruh olması, müziğin icra edilmesi alanında bir boşluk meydana getirmektedir. Özellikle din adamlarının müzik ve müzik aletlerinin günah olduğuna dair söylemleri enstrüman kullanımının minimum seviyede kalmasına sebebiyet verir. Oluşan bu açık Domlar tarafından doldurulmuş ve oluşan boşluk bu şekilde kapatılır olmuştur (Keskin, 2015, s. 67).

Sinemada Çingenelerin temsili

Dina Iordanova (2008), Romanların kültüründeki zenginliğin sinematik olarak dikkat çekici olduğunu belirtir. Devam eden bu ilgi “otantiklik ile stilizasyon arasındaki soruları ve egzotikleştirici tutumları sıkça gündeme getirmiştir”. Romanların içerisinde yaşadıkları duruma önem veren film yapımcıları ve yönetmenler, yine de onların geleneksel olmayan yaşam tarzlarındaki “görsel ihtişamdandan” faydalanmışlardır. “Genellikle olağanüstü güzellikte büyü-gerçekçi görsellere olanak tanıyan Romanların yer aldığı filmler, tüm rasyonel akıl yürütmeleri ve pragmatik eylemleri askıya alan tutkulu aşk gibi yinelenen anlatı mecazlarını kullanmıştır”. Romanların yer aldığı filmler aynı anlatı kalıplarını yıllardır devam ettirir. Tutkulu ancak kendilerine zarar veren takıntılar, kendilerinden olmayanlara karşı duyulan güvensizlik, göçebe yaşam tarzından kopartılarak kentleşmeye zorlanmaları, yerleşik halkın içerisine entegrasyonları filmlerde tekrar eden anlatı kalıpları olarak karşımıza çıkar (s. 236).

Gatlif ve Kusturica, Çingenelerin sinemada temsiline dair öncü iki isim olarak karşımıza çıkar. Gatlif’in 1993 yapımı *İyi Yolculuklar (Latcho Drom)* filminde Romanlar sınırlarını aşan ve ulusötesi bir topluluk olarak resmedilir. Burada Roman topluluğunun ülkesini sorgulama yoluna gitmeden, müzik tutkuları ve

yerleştikleri yerlerdeki toplumlar tarafından maruz kaldıkları ayrımcılık gösterilir. Filmde dikkat çeken diğer nokta ise Çingenerin batıya olan göçü ilerledikçe “dikenli teller, kapalı kapılar ve ağıtların” ekranda daha çok görünür olduğudur. Bu temsil Çingenerin çektikleri acıyı gözler önüne sermesi bakımından olumlu olsa da birtakım klişelerin tekrarı söz konusudur. Dans eden Çingene ögesi tekrarlanarak, Çingenerin hayatlarının müzik etrafında dönüyormuş algısı devam ettirilir. Bu klişe bir tarafı ile olumluyken öbür tarafıyla birtakım engellemeler getirir. “Tüm Romanların müzik için doğal bir yeteneği varsa ve hepsi müziği meslek olarak seçiyorsa, o zaman sadece icracı olarak kolayca marjinalleştirilebilirler, diğer işlere ve yaşam tarzlarına erişimleri engellenebilir” (Dobrev, 2007, s. 143-144).

Kusturica, *Çingener Zamanı* (1988) ve *Kara Kedi, Ak Kedi* (1998) filmlerinde Çingene karakterleri, Gatlif'ten farklı bir şekilde inşa eder. Gatlif'in filmlerinde Çingener kendi dışındaki toplumun baskılarına maruzken, Kusturica'nın filmlerinde kendileri arasındaki olaylar ön plandadır. Filmleri belli bir yere odaklanır ve sadece Sırp Çingenerini konu edinir. “Hakim toplumun rolü, soyut bir şekilde Çingenerin acılarının nedeni olarak kabul edilir (karakterler ana akım toplum tarafından terk edilir; marjinalleşmiş, yoksul, işsiz ve eğitimsiz olarak kalırlar), ancak doğrudan şiddet veya baskı açısından belirgin hale getirilmez”. Kusturica'nın filmlerinde Çingener hâkim halk ile ilişkisi sadece iş üzerinedir. “Bu nedenle, ana akım toplum, neredeyse aynı mekânda var olmayan ayrı bir varlık olarak tasvir edilir. Bu aslında Kusturica'nın Çingene filmlerinin tanımlayıcı özelliğidir” (Dobrev, 2007, s. 146).

Jordanova (2008), sinemanın esas işlevinin eğlence sunmak olduğu müddetçe sinemada “esmer Çingene aşık” imgesinin değişmeyeceğini vurgular. Çingenerin metaformik malzeme olarak sunumunun ekranda kabul gördüğü sürece devam edeceğini belirten Jordanova, günümüzde ekranda görünen Çingener ile gerçek hayattaki Çingenerin birbirleriyle çok az ilgili olduğunun bilinme şansının olduğunu ifade eder (s. 239-240).

Türk sinemasında Çingene temsiline klişeler üzerinden gittiği dikkat çeker. Genel olarak çiçek satan çingene kız imgesine odaklanan filmlerin varlığı söz konusudur. Özgüç'ün hazırlamış olduğu *Türk Filmleri Sözlüğü* çalışması tarandığında çingene güldürüleri, aşk güldürüleri, imkânsız aşk öykülerinin ele alındığı görülür (Özgüç, 2012). Türk sinemasında Çingenerin konu edinildiği filmler göz önüne alındığında sıklıkla kullanılan imgenin çingene kız olduğu dikkat çeker. Filmler genel olarak çingene bir kız etrafında döner ve konu genellikle aşktır. Kızın aşk yaşadığı erkeklerin neredeyse hepsi kendi topluluğu dışında olan erkeklerdir. Çingenerlere ait bu basmakalıp öğelere Türk dizilerinde de rastlanır. Çingenerin konu olduğu sinema filmleri ve dizilerde Çingenerin eğlenceli gibi gösterilen hayatı göz önündedir.

***Gönül* (2022) filminin analizi**

Senaristliğini ve yönetmenliğini Soner Caner'in yaptığı *Gönül* filmi; "Tanrı insanları yarattı, baktı çok mutsuzlar onlara Domları gönderdi. Konup göçtüler, çalıp söylediler. Bir gönle düşmek için" yazısıyla başlar. Bilinmeyen bir yerde ve zamanda başlayan film, bir Dom erkeği olan Piroz (Erkan Kolçak Köstendil) ve yerleşik halktan biri olan Sümbül (Hazar Ergüçlü) arasındaki aşka odaklanır. Piroz'un bir düğünde çalmak için gittiği köyde Sümbül ile tanışması olayların fitilini ateşler. Ancak filmdeki aşk hikayesi sadece Piroz'a ait değildir. Piroz'un babası Mirze'nin (Bülent Emin Yarar) ölmüş Dilo'ya olan sevdası, filmin diğer imkânsız aşkı olarak karşımıza çıkar.

Sümbül'ün düğününde ona âşık olan Piroz, düğün esnasında aldığı darbeyle bayılır. Ayıldığında sorduğu ilk şey Sümbül'dür. Sümbül'le evlenecek olan kişinin evlenmekten vazgeçmesi Piroz'un umutlarını artırır ve kızı babasından istemeye giderler. Ancak kızın babası Sümbül'ü onlara vermez ve öldürmek ister. Kızı kapatıldığı yerden kaçıran Piroz, Sümbül'le evlenir. Köye gelen kişinin Sümbül'ü tanınması ve Sümbül'ün ailesine haber vermesiyle Piroz ve ailesinin göçü yeniden başlar. Mirze gitmek istemez ve kondukları yerde kalır. Silah sesini duyduktan sonra pişmanlıkları ağır basan kardeşler geri döner ve babalarını önceden Dilo ile yan yana hazırlanmış mezarına gömerler.

Filmin açılış sahnesi uzun bir tek planla başlar. Bu tek plan bize, Kusturica'nın *Çingeneler Zamanı* filmindeki sahneleri hatırlatır. Piroz'u takip eden kamera seyirciye mekânı tanıtır. Filmin mekânı ve zamanına dair herhangi bir vurgu yapılmaz. Ancak kullanılan aksesuarlar (kesilmiş ve at arabasına bağlanmış eski bir otomobil, filmin açılış sahnesinde hurda olarak duran araba) üzerinden bir çıkarım yapmak gerekirse eski bir tarih olmadığını söylemek mümkündür. Enstrüman çalan çocuk, hayvanlarına bakanlar, oyun oynayanlar, ortalıkta koşturan çocuklar Domların yerleşik hayattan uzakta, kendilerine ait dünyalarını betimler.

Planın sonunda Piroz'un geldiği yer berber olarak dekore edilmiş iki tarafı açık bir kulübedir. Burada berberin köyden birisinin ya da göçebelerden birisinin dişini çekmeye çalıştığı görülür. Giovanni Bochi (2007), tarafından yapılan çalışma, Lübnan ve Suriye arasındaki sınırın siyasi ve ekonomik bağlamı içinde Suriyeli Dom topluluğunun sürekliliğini incelemektedir. Her iki ülkede yapılan ve yirmi aylık bir alan araştırmasına dayanan çalışma, özellikle serbest dışı olarak çalışan Dom erkeklerine odaklanmaktadır. Bochi, bu çalışmasında Suriye ve Lübnan sınırında yaşayan Dom erkeklerinin genellikle dışçılık hizmeti sunduğunu belirtir. Protez, diş çekimi, protez tamiri gibi hizmetleri ucuz bir şekilde gerçekleştirmektedirler (s. 3-4).

Bu bağlamda filme bakıldığında dışçılık hizmetlerinin Domlarda görünen bir eylem olduğu söylenebilir. Ancak, Domların sıklıkla yaşadığı bölgelerde böyle bir şeyden bahsedebilmek mümkün değildir. Yapılan alan araştırmalarında, çekilen belgesellerde böyle bir bilgiye rastlanmamıştır. Bundan dolayı Domlara atfedilen böyle bir bilginin varlığı söz konusuysa da bu Türkiye'deki Domlar için geçerli değildir. Ancak filmde Bochi'nin çalışmasına atıfla berberlik yapan kişinin dış tedavisi yaptığı görülür.

Çingenerin sinemada temsili diğer birçok azınlık gibi benzerlik gösterir ancak hiçbir Çingenerinki kadar egzotik bir şekilde aksettirilmez. Iordanova (2003), tipik bir Çingene filminin genellikle melodram olduğunu ve ırklar arasında romantizme dayalı bir aşk örgüsü üzerine kurulduğunu ifade eder. Hikayeler genellikle Çingene bir kız ile “beyaz etnik gruba” ait erkek arasındaki ilişki üzerine kurgulanır. Ya da cesur bir Çingene erkeğin “beyaz bir kadının kalbini ve aklını çalması” şeklinde tezahür eder. Ancak durum her ikisinde de aynıdır. Ortaya çıkan ilişki toplum tarafından onaylanmaz ve ortaya trajik durumlar çıkar (s. 8).

Gönül filminde de görülen durum budur. Domların yaşadıkları yerleri, hayatlarını gördükten sonra Çingene erkeğinin “beyaz kıza” âşık olması görülür. Film, bu yönüyle Yeşilçam filmlerinden ayrılır. Orada gördüğümüz çingene kızın dışarıdaki erkeğe âşık olma imgesi burada yer değiştirir. Filmin devamı melodram kalıplarını takip eder ve trajik olaylar yaşanır. Filmdeki bu durum yaşadıkları toplumdaki yerli halkın Çingenerlere bakışını da net bir şekilde gözler önüne serer. Kızın babası kızı bir Çingeneeye vermektense diri diri gömmeyi tercih eder. Türkiye’de yaşayan Domların hayatını konu alan belgesellerde, Domların vurgu yaptıkları noktalardan birisi de bu konudur.

Piroz’un babası Mirze’nin Dilo’ya olan aşkı da dikkat çeken bir diğer noktadır. Eşi öldükten sonra gönlünde hep yer etmiş olan Dilo’ya kavuşmak Mirze’nin en büyük isteğidir. Çocukları bunun önüne geçebilmek adına babalarına, Dilo’ya benzeyen bir maket yaparlar. Ancak Mirze’nin ona yaklaşması yasaktır. Onu uzaktan görür ve sever. Mirze’nin konuşmasında “Ama benim gönlüm hep Dilo’daydı. Ne edeyim vermediler, verselerdi vallahi verselerdi de ananız olmazdı” cümlesine dayanarak, Dilo’nun da yerleşik topluluklardan birine mensup olduğunu söylemek mümkündür.

Domların hayatında önemli bir yer tutan müzik, filmde de aynı özelliği taşır. Domlarla bütünleşmiş olarak varlık gösteren kemançe filmin bütününde karşımıza çıkar. Gerek film içerisinde gerekse de film için yapılan müziklerde kemançenin varlığı sürekli olarak hissedilir. Mirze’nin, Piroz’un ve Mirze’nin torununun kemançe çalmaları, bu müzik aletinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve icra edildiğinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik ve müzik özelinde kemançe Domların ayrılmaz bir parçasıdır. Filmin final sahnesinde müziğin ölmüş

iki insanı ayaklandırması ve bu insanların dansla müziğe eşlik etmeleri ile müziğe doğaüstü bir güç bahşedilir.

Çingenelere dair çalışmalar derlendiğinde bu halkın; büyücülük, fal bakma ve buna benzer özellikler ile tanındığını göstermektedir. Geçimlerini bu tarz işlerle sağlayan topluluk “jonglörlük, akrobatlık ve büyücülüğün yanı sıra hayvan terbiyeciliğiyle de ünlüdürler” (Martinez, 1992, s. 96). Çingenelerin büyücülük, şeytan çıkarma vb. doğaüstü güçler konusunda var olan yetenekleri filmde de yer bulur. Sümül’ü öldürecekleri sıra ahırdan gelen seslerden korkan ailesi ahırın perilediğini, cinlendiğini düşünür. Halktan birinin imam getirtip okutmak fikrine karşılık kızın babasının başvurduğu kişi Çingene olan Kalender’dir (Selim Bayraktar). Yan yana gelmeye imtina edilen Domlar, doğa üstü güçlerle muhatap olacak en yetkili kişiler olarak görülmekte ve onlara başvurmakta hiçbir beis görülmemektedir.

Sonuç

Nereden gelip nereye gittikleri hala tartışma konusu olan Çingeneler, dünyanın dört bir yanına dağılmışlardır. Gittikleri yerde farklı isimlerle tanımlanan bu topluluk oradaki yerleşik halk tarafından sürekli bir dışlanmışlığa maruz bırakılmışlardır. Özellikle konuştukları dil konusunda asimile olan bu topluluk, yaşadığı coğrafyaya uyum sağlamaya çalışırken bir yanda da güç yaşam koşullarına göğüs germektedirler.

Dünyanın dört bir yanına dağılmış olan bu topluluk görmezden gelinmiş, onlara dair çalışmalara bile oldukça geç bir tarihte başlanmıştır. Sanat ve edebiyat çevresinde Çingenelere odaklanan çalışmaların belirli prototipleri aşmadığı ve basmakalıp bilgilere yer verdiği görülür. Dünyanın farklı bölgelerinde farklı isimlerle tanımlanan Çingeneler için kullanılan basmakalıp görüşler benzer özellikler gösterir. Yapılan çalışmalar dikkate alındığında Çingenelerin, beyazperde de aynı duruma maruz kaldığını söylemek mümkündür.

Küresel olarak Çingene temalı filmler göz önüne alındığında geleneksel kodları kullanarak ekrana yansıttıkları dikkat çeker. Çingenelerin yaşam tarzları egzotik bir hava katılarak perdeye yansıtılır. Filmlerde topluluk, yerleşik toplulukların dışında hayatlarını sürdüren, onlardan tamamen bağımsız bir akış sergiler. Yerleşik toplumdan bağımsız olarak perdeye yansıtılan Çingenelerin, onlarla olan iletişimi aşk üzerinden sağlanır. Ağırlıklı olarak melodram kodları kullanan bu filmlerde Çingene olan erkeğin ya da kızın, topluluk dışı bir kişiyle yaşadığı aşk diğer topluluklarla olan iletişimin dinamiğini oluşturur.

Türk sinemasında Çingenelerin görünümü ise belli bir prototip üzerinden yükselir. Çingenelerin film konusu olduğu yapımlara çok az rastlanır. Toplumun

görmezlikten geldiği bu kesimi, Türk sineması da görmezden gelir. Basmakalıp verilerin olduğu bu filmlerde genellikle kadın ön plandadır. Dans eden ve çiçekçi kadın karakterleri Yeşilçam döneminde kullanılan Çingene görünümüleri olarak karşımıza çıkar. Bu filmlerde dikkat çeken nokta Çingene olan karakterin, karakterden ziyade bir tip olarak resmediliyor oluşudur. Konunun öznesi olan karakterin Çingene olduğuna dair bilgi, filmin isminden ya da film içi diyalogdan öğrenilir. Yaşamlarına, kültürlerine dair bilgiler yüzeysel olup bu bilgilerin derinliğine inilmez.

Gönül filmi bu açıdan diğer filmlerden ayrılmaktadır. Çingenerin bir kolu olan ve Dom olarak isimlendirilen bu topluluk, yaşadıkları mekân ve kültür içerisinde aktarılır. Ancak filmin açılış sahnesinden önce ekranda beliren “Tanrı insanları yarattı, baktı çok mutsuzlar onlara Domları gönderdi. Konup göçtüler, çalıp söylediler. Bir gönüle düşmek için” yazısının tersine bir yaşam sürdürdükleri gerçeği söz konusudur. Sadece Domlar değil, Çingenerin tamamında aynı durum söz konusudur. Yaşamları “çalıp, söylenecek” kadar eğlenceli değildir.

Filmin düştüğü hatalardan birinin de bu olduğunu söylemek mümkündür. Yaşayan Domların aktarımları da göz önüne alındığında, dışarıdan eğlenceli görünen hayatlarının aslında çile dolu olduğu görülmektedir. Ancak film müzik ve enstrümanların sunumu açısından oldukça başarılıdır. Domların yaşadığı bölgelerin yoğunlukta olduğu yerlerde, yerli halkın dini nedenlerden dolayı kemañçeden uzak durması Domların bu konuda uzmanlaşmasına vesile olmuştur. Domların nesilden nesle aktarılan bu yeteneği filmde de aynı şekilde resmedilmiştir.

Film her ne kadar Domların yaşamına, kültürüne, hayatına odaklı başlasa da melodram kalıplarına yenik düşmekten kurtulamamıştır. Çingene erkeğin ya da kızın yerleşik halktan birine âşık olma kalıbı bu filmde de tezahür eder. Filmin başlarında vuku bulan bu olay, esas anlatısından koparak bir aşk hikayesine dönüşür. Iordanova'nın; sinemanın esas işlevinin eğlence olduğu sürece bu kalıptan vazgeçilemeyeceği gerçeği bu filmle bir kez daha onaylanır.

Gönül filminin, Türk sinemasının çiçekçi, dans eden ve kötü işlerle karşımıza çıkan Çingene kalıplarının dışına çıkarak onları resmetmesi önem arz eder. Yapısı gereği ticari bir platform için gerçekleştirilmiş olan bu film birtakım tekrarlarla düşse de Çingeneri yaşadıkları ortamda perdeye aktarması açısından başarılıdır.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Çift taraflı kör değerlendirme

Double-blind evaluation

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Aksu, M. (2006). Türkiye’de Çingene olmak (2. baskı). Kesit.
- Aygün, H. (Yönetmen). (2012). Dom [Film]. Zaningeh.
- Bilgin, N. (2006). Sosyal bilimlerde içerik analizi: Teknikler ve örnek çalışmalar (1. baskı). Siyasal.
- Bochi, G. (2007). The production of difference: Socialitywork and mobility in a community of Syrian Dom between Lebanon and Syria (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). London School of Economics and Political Science, Londra.
- Caner, S. (Yönetmen). (2022). Gönül [Film]. Netflix.
- Dişli, S. Ö. (2021). “Kemançe” ve “Mü-Zik”: Nusaybinli Domlarda kimlik. Folklor edebiyat, 27(1), 321-336. <https://doi.org/10.22559/folklor.1216>
- Dobrevă, N. (2007). Constructing the “Celluloid Gypsy”: Tony Gatlif and Emir Kusturica’s “Gypsy films” in the context of New Europe. Romani studies, 17(2), 141-153.
- Gatlif, T. (Yönetmen). (1993). İyi Yolculuklar [Film]. Michèle Ray-Gavras.
- Iordanova, D. (2003). Images of Romanies in cinema: A rough sketch?. Framework: The journal of cinema and media, 44(2), 5-14.
- Iordanova, D. (2008). Welcome pictures, unwanted bodies: “Gypsy” representations in new Europe’s cinema. V. Glajar ve D. Radulescu (Ed.), Gypsies in European literature and culture (1. baskı) (s. 235-240). Palgrave Macmillan.
- İlhan, S. ve Fırat, M. (2017). Bir inşa süreci olarak çingenelik: Kuramsal bir çözümleme. Fırat Üniversitesi sosyal bilimler dergisi, 27(2), 265-276. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.346534>
- Karaman, Z. (2007). Siyasi ve idari yönüyle Romanlar. S. Kolkurık (Ed.), Yeryüzünün yabancıları Çingeneler (1. baskı) (s. 33-42). Simurg.
- Kenrick, D. (2006). Çingeneler: Ganj’dan Thames’e (1. baskı) (Çev. B. Tırnakçı). Homer.
- Keskin, N. (2015). Tür Abdin’de bir kimlik ve anlatım biçimi: Mıtırblar ve Mıtırplık. Folklor edebiyat, 21(84), 57-72.
- Krippendorff, K. (2004). Content analysis: An introduction to its methodology (2. baskı). Sage.

- Kusturica, E. (Yönetmen). (1988). *Çingenerler Zamanı* [Film]. Columbia Pictures.
- Kusturica, E. (Yönetmen). (1998). *Kara Kedi, Ak Kedi* [Film]. Bayerischer Rundfunk.
- Kyuchukov, H. (2007). Bulgar ve Türk Müslüman Romanlar'ın tarihi, kültürü ve dili. S. Kolukırık (Ed.), *Yeryüzünün yabancıları Çingenerler* (1. baskı) (s. 71-84). Simurg.
- Mak, M. ve Kurtişoğlu, B. O. (2018). Mardinli koçerler. *MSGSU sosyal bilimler*, 18, 327-348.
- Marsh, A. (2008). Etnisite ve kimlik: Çingenerlerin kökeni. E. Uzpeder, S. D. Roussinova, S. Özçelik ve S. Gökçen (Ed.), *Biz buradayız! Türkiye'de Romanlar: Ayrımcı uygulamalar ve hak mücadelesi* (1. baskı) (s. 19-28). Mart.
- Martinez, N. (1992). *Çingenerler* (1. baskı) (Çev. Ş. Aktaş). İletişim.
- Özgüç, A. (2012). Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü (1. baskı). Horizon international.
- TDK. (2023). Çingene. <https://sozluk.gov.tr>
- Yalçın, A. (2022). Kimlik ve ırk bağlamında Afro-Türklerin "Arap bacı" örneği üzerinden bir incelemesi. *ARTS*, 9, 39-57. <https://doi.org/10.46372/arts.1195054>
- Yıldız, H. (2007). Türkçede Çingenerler için kullanılan kelimeler ve bunların etimolojileri. *Dil araştırmaları*, 1(1), 61-82.

Extended abstract

Studies on the history of Gypsies still do not provide definitive information about them. In the studies, there is a tendency that they mainly come from India, and in the geographies they have traveled to, these people have been referred to as Roma, Gypsy, Dom, Lom, Rom, etc. The lives of Gypsies are among the subjects represented in cinema. It is noteworthy that films about a people characterized by different names in different geographies are conveyed through stereotypical narratives. When it comes to the representation of Gypsies in cinema, stereotypical narratives such as their impossible love, their being insecure and unreliable people, their problems with the people living in the geography they settled in come to the fore.


In Turkish recent cinema, Dom, a branch of Gypsies living in Turkey, appear in the film *Gönül* directed by Soner Caner. The representation of Gypsies in the cinema, which we rarely come across, reappears with this movie. This study aims to reveal how Gypsies (Dom) are represented in the movie *Gönül*. Studies focusing on Gypsies and the representation of Gypsies in cinema were compiled and qualitative content analysis method was used to reveal this situation. The movie is important in terms of representing this forgotten or, in other words, lost people. The appearance of Gypsies in Turkish cinema is based on a certain prototype. There are very few films in which Gypsies are the subject of the movie. Turkish cinema also ignores this segment of society. In these films with stereotypical data, women are usually in the foreground. Dancing and flower seller female characters appear as Gypsy appearances used in Yeşilçam period. The striking point in these films is that the Gypsy character appears as a type rather than a character. The information that the character, who is the subject of the subject, is a Gypsy is learned from the title of the film or the dialog within the film. Information about their lives and culture is superficial and does not go deeper.

The movie *Gönül* differs from other films in this respect. This community, which is a branch of Gypsies and called Dom, is depicted in the space and culture they live in. However, before the opening scene of the movie, “God created human beings, looked at them, they were very unhappy and sent the Dom to them. They migrated, they played and sang. In order to fall into a heart”, the fact that they live a life contrary to the text is in question. It is not only the Dom, the same is the case for all Gypsies. Their lives are not fun enough to “play and sing”. It is possible to say that this is one of the mistakes the movie makes. Considering the narrations of the living Dom, it is possible to say that their lives, which seem fun from the outside, are actually full of suffering. However, the movie is quite successful in terms of the presentation of music and instruments. The fact that the locals stayed away from the violin for religious reasons in the areas where the Dom live has led the Dom to specialize in this subject. This talent of the Dom passed down from generation to generation is portrayed in the same way in the movie.

Although the movie starts with a focus on the life, culture and lives of the Dom, it could not avoid succumbing to melodrama patterns. The stereotype of a Gypsy boy or girl falling in love with a settled person is also manifested in this movie. This event, which takes place at the beginning of the movie, breaks away from the main narrative and turns into a love story. With this film, Dina Iordanova once again confirms that as long as the main function of cinema is entertainment, this pattern cannot be abandoned. It is important that the film

Gönül depicts Gypsies by going beyond the stereotypes of Gypsies as flower sellers, dancers and bad jobs in Turkish cinema. Although this movie, which was realized for a commercial platform due to its structure, falls into some repetitions, it is successful in terms of transferring Gypsies to the screen in the environment they live in.

Pesimist gerçekçilik ya da teknolojinin amansız tahakkümü: *Tech-noir*

Ece Erol || Doktor || Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
eceeroll@hotmail.com || 0000-0001-8436-2217 

Öz

Tür, geçmişten bugüne değin şiirden resme, tiyatrodan sinemaya kadar uzanan sanatsal ürünlerin sınıflandırılmasında kullanılagelmiş bir kavramdır. Yedinci sanat olarak kabul edilen sinemada da tür, müşterek nitelik, özellik ve öğelere sahip olan sinema eserlerinin belirli bir çatı altında bir araya getirilmesi olarak tanımlanır. Her ne kadar bu kümelendirme üzerinde mutabık kalınması, güç bir mahiyette olsa dahi bu durum, film üretim tatbikinin belirli biçimler ve şablonlar üzerinden gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Bu türlerden biri olan ve 1940'lı yıllarda Hollywood'da ortaya çıkan *film-noir*, geçmişten günümüze kadar içinde bulunduğu zamanın ruhunu da benimseyerek ve değişip dönüşerek varlığını sürdürmeyi başarabilmiştir. 1950'lerin bitiminde sona eren *film-noir*, 1970'lerde *neo-noir* ve 1980'lerde *tech-noir* olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda çalışmada, *tech-noir*'nin oluşumunun zemininde yatan unsurlar ve onu besleyen koşullar betimleyici araştırma yöntemi kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bilhassa gelişen teknolojinin insanoğlu üzerindeki olumsuz etkisine odaklanan bu türün; teknofobinin, yabancılaşmanın ve insan soyunun tükeneceğine dair kaygının distopik evrende inşasına yöneldiği tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: tech-noir, teknofobi, teknoloji, tür, kara film

Atıf

Erol, E. (2024). Pesimist gerçekçilik ya da teknolojinin amansız tahakkümü: Tech-noir. *ARTS*, 11, 26-47.
<https://doi.org/10.46372/arts.1411205>

Geliş

28.12.2023

Kabul


12.02.2024

Lisans ve telif

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) ile lisanslanmıştır
Çalışmanın telif hakkı yazara aittir



Pessimistic realism or the relentless domination of technology: *Tech-noir*

Ece Erol || Ph.D. || Turkish Radio and Television Corporation
eceeroll@hotmail.com || 0000-0001-8436-2217 

Abstract

In cinema, recognized as the seventh art, genre is defined as the assembly of cinematic works sharing common qualities, characteristics, and elements under a specific framework. One of these genres, *film-noir*, which emerged in Hollywood in the 1940s, has managed to endure and adapt by embracing the spirit of its time and evolving over time. Ending in the late 1950s, *film-noir* resurfaces as *neo-noir* in the 1970s and as *tech-noir* in the 1980s. Consequently, this study attempts to elucidate the factors underlying the formation of *tech-noir* and the conditions that nourish it through a descriptive research method. It is observed that this genre, particularly focusing on the adverse impact of advancing technology on humanity, is directed towards the construction of techno-phobia, alienation, and the dystopian portrayal of the extinction of the human race.

Keywords: tech-noir, technophobia, technology, genre, film-noir

Citation

Erol, E. (2024). Pessimistic realism or the relentless domination of technology: Tech-noir. *ARTS*, 11, 26-47.
<https://doi.org/10.46372/arts.1411205>

Received
28.12.2023

Accepted
12.02.2024

License and copyright

This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)
Copyright of the work belongs to the author



Giriş

1960'lar itibarıyla kendini gösteren Yeni Hollywood'da melez türlerin de ortaya çıkışı ve türü tanıtabilme imkânı, tür kavramının çok katmanlılığını artırmıştır. Aslen melez türler 1930'larda yeterince yaygın da olsa, Yeni Hollywood'da (özellikle 1980'lerde) gelişen teknolojik imkânlar ile birlikte kendini daha iyi ifade edebilme olanağı bulmuştur. Bu harmanlanan türlerde dönemin endüstriyel ve toplumsal bağlamları da önemli bir etkiye sahiptir. Bu hibrit türlerden biri olan *film-noir* (kara film) 1945 yazında Nino Frank tarafından ortaya atılmış ve yeni bir fenomen olarak Hollywood film yapım endüstrisinde ortaya çıkmıştır. Frank'in ifadesi ile kara film "Şiddet içeren ölümün dinamizmi"dir (Borde ve Chaumeton, 2002, s. 5). Yalnızca hikâyeleriyle değil biçimsel unsurlarla da farklılık yaratan ve bu türün öncüsü kabul edilen *The Maltese Falcon* (*Malta Şahini*, John Huston, 1941), *Murder, My Sweet* (*Cinayet, Tatlım*, Edward Dmytryk, 1944), *Laura* (Otto Preminger ve Rouben Mamoulian, 1944) ve *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*, Billy Wilder, 1944) filmlerindeki sıra dışı ahlak anlayışı, onları dönemin romantik Hollywood filmlerinden ayırmaktadır. Jean-Pierre Chartier de *film-noir*'in kötümser bakış açısına vurgu yapar (Chartier'den aktaran Silver ve Ursini, 2008, s. 27). Kara filmlerin ortak yanı, derin bir kırılma duygusu, kendinden şüphe duyma ve ahlaki amacın kaybı olarak sıralanabilir. Bu unsurlar, 1930'ların sonlarında kendini göstermeye başlamış ve İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarına doğru iyiden iyiye sinema eleştirmenleri ve film yapımcıları tarafından telakki edilmiştir. Kara filmler, *flash-back* anlatımlara sahip, kendine ve topluma yabancılaşmış bir anti-kahramanın ana karakter olduğu ve *femme fatale*lerin anti-kahramanlara eşlik ettiği, ışık ve gölge kontrastına sıklıkla başvuru yapılan bir tür olarak Hollywood'da 1940'lara damgasını vurmuştur. Kara filmlerde, karanlık atmosfer ve paranoyak psikoloji baskındır. Paul Schrader, kara filmi her ne kadar bir tür olarak tanımlamasa da onun Alman Ekspresyonizmi ya da Fransız Yeni Dalgası kadar sinema tarihinde önemli bir yeri olduğunu savunur (2006, s. 53-54).

Klasik kara film döneminin 1958 yılında Orson Welles'in çektiği *Touch of Evil* (*Bitmeyen Balayı*) filmi ile sona erdiği kabul edilir (Conard, 2007, s. 8). Ancak 1970'lerde kara film ruhu *neo-noir* ile yeniden canlanmıştır. *Neo-noir* döneminde, kara film döneminin mirasını devralan film yapımcıları, yönetmenler ve oyuncular, türe kendilerinden de bir parça katarak *noir* tematik veçhelerini genişletmişlerdir (Covey, 2011, s. 41). Bu türe örnek olarak *Se7en* (*Yedi*, David Fincher, 1997), *L.A. Confidential* (*Los Angeles Sırları*, Curtis Hanson, 1997), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Fight Club* (*Dövüş Kulübü*, David Fincher, 1999) ve *Brick* (*Asi Gençlik*, Rian Johnson, 2005) verilebilir (Spicer, 2010, s. 17). *Film-noir* temaları ve duyarlılığına sahip bu türde 1970'lerin ruhu, yine odağına anti-kahramanı alarak bu kez bireyselleşmeyi, köklerden kopuşu, psikolojik ve ruhsal yıpranmayı ve bunun bireyde zuhur eden hasarlarını almıştır. Ancak

burada belirtilmelidir ki tüm kara filmlerde ortak olan bir özellik yoktur, hatta “kara filmle ilişkilendirilen pek çok tema, ruh hali, karakter, mekân ve üslup özelliği *noir* kategorisinde giren filmlerde yekpare bir biçimde bulunmaz” (Keeseey, 2010, s. 3). Bu bağlamda 1970’lerde ortaya çıkan *neo-noir* için klasik kara filmlerden farklı olarak daha modern bir teknolojinin ürünüdür denilebilir.

Öte yandan 1970’lerde bilim-kurgu türünün altyapısı sağlam bir zemine oturmuştur. Bu durum, gelecek kaygısı gibi kolektif bir duyguyu kendi evreninde ifade edebilmek için kendine bir çıkış yolu arayan *noir* türüne de ışık olmuş ve 1980’lerde *tech-noir* türünün doğumuna yol açmıştır (King, 2012, s. 75). Kara film ve bilim kurgu türü kendi eleştirel çerçeveleri içerisinde değerlendirilseler de kara film, Amerika’daki tezahüründe, modernizmin eleştirel enerjisini içerirken; bilim kurgu türü bilişsel olarak önemli ancak yabancılaşmış alternatif dünyaların tasviri ile ilgilenir. O halde tekno kara filmler de doğası gereği eleştiriyi bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlamda bilim kurgu, kara film türünün eleştirel enerjisini *tech-noir* olarak yeniden canlandırır. Genellikle alternatif bir gelecek arayışında olan *tech-noir*, Paul Meehan’a göre bilim kurgu ve kara filmin birleşiminden meydana gelmiştir. Bu türün eleştiri enerjisi ise iki yönlüdür. İlki, Amerikan modernist sanat biçimi olarak kendi eleştirel enerjisini içeren kara filmin bir uzantısıdır. Kara filmin anlatılarında, kamera açıları ve öznel çizgilerinin bulunduğu gri tondaki karakterler psikanalitik terimlerle tasvir edilmiş ve şiddet daha patolojik bir hal almıştır. Diğer bir yön ise bilim kurgu eserlerindeki alternatif dünyaların tasvirinin tarihsel düşünceye ilham vermesidir. Bu tarihsel dürtü, türün eleştirel çerçevesinin önemli bir yönünü oluşturmaktadır. Bir diğer anlamda “yeni bilinci ifade etmek için özel olarak yapılandırılmış bir anlatı biçimidir” (Meehan’dan aktaran Charles ve Hall, 2013, s. 121-122).

Yöntem

Akademik literatürde incelenecek filmlere ilişkin hem teknik hem de estetik bir çerçeve çizilebilmesi açısından öncelikli olarak filmlerin tür olarak özelliklerini saptamak gerekmektedir. Tür kavramı bizi zorunlu bir biçimde kalıplaşmış anlatı biçimlerine götürür. Tür kavramının kültürel araştırmalar içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahip olması on yedinci yüzyıla tekabül etmektedir. Bu durumun en büyük müsebbibi ise genel toplumsal dönüşüm, Sanayi Devrimi’nin etkileri ve yeni teknoloji ile şekillenen modern toplumsal yaşam gösterilebilir (Boz, 2022, s. 87-88). 1920’lerde başlayan filmleri türlerine göre ayırıştırma süreci, birbirinden farklı dönemlerde değişim ve dönüşüm geçirerek günümüzde çeşitli türlerin hemhâl olduğu (*mixed genres*) melez türler adı verilen karışık türlere yerini bırakmıştır (Sekmen, 2022, s. 5).

Bu verilerden yola çıkılarak çalışmada, 1940'lı yıllarda Hollywood'u ve sonrasında tüm dünya sinemasını etkisi altına almış *film-noir* türü ile 1930'lardan günümüze kadar gelen bilim kurgu türünün melez ürünü olan *tech-noir* türüne odaklanılmıştır. Tür, adını 1980 yılında James Cameron tarafından çekilen *The Terminator (Terminatör, 1984)* filminden almasından mütevellit, *tech-noira* dair çalışmanın evreni 1980 yılından günümüze kadar sınırlandırılmıştır. Son kırk yılda, Hollywood sinemasının *tech-noira* olan ilgisinin artışı ve teknolojiye olan toplumsal kaygının bir dışı vurumu olarak bu tür üzerinden ifade etmesi bu araştırmanın konusunun belirlenmesinde önemli bir çıkış noktasıdır.

Çalışma, bilimsel araştırma çeşitlerinden betimleyici araştırma yaklaşımı ile incelenmiştir. Betimleyici araştırmalar araştırmaya hipotezle başlamadıkları, olgular arasında nedensellik ilişkisi aramadıkları, açıklama ve tahmin amacına yönelik olmadıkları, çevresel koşulları kontrol altında tutmadıkları için nitel yöntemle yürütülürler. Yine bununla birlikte betimlemek bir araştırmanın salt amacı olabilirken, araştırmalar bir yandan betimleme diğer yandan açıklama gibi bir amaç taşıyabilir (Avcı, 2020, 22 Kasım). Bu doğrultuda çalışma, kara filmin ortaya çıkışı ve onu oluşturan teknik ve estetize unsurlar, kara film türünün tarihsel süreçteki dönüşümü ve *tech-noir* oluşumu, oluşumuna zemin hazırlayan etmenler ve teknolojinin *tech-noira* olan etkileri belirli başlıklar altında literatür taramasına dayanarak açıklanmaya çalışıldıktan sonra, bu tür üzerine yeterince akademik araştırma olmamasına binaen bütüncül olarak türün ana hatları Hollywood'daki örnekleri de göz önüne alınarak sergilenmeye çalışılmıştır.

Teknolojik kara film (*tech-noir*)

Tech-noir terimi “kara teknoloji” yani teknolojinin karanlık tarafını ve onun insan doğasının karanlık yanı ile nasıl etkileşime girdiğini araştıran kurgu olarak tanımlanabilir (Meehan, 2008, s. 13). Diğer bir tanımı ise *tech-noir* (diğer adıyla teknolojik kara film), 1940 ve 1950'li yıllarda öne çıkan *film-noir* türünün, bilim kurgu ve karanlık suç anlatılarının birleştirilmesiyle oluşturulan melez türe verilen addır (Booker, 2020, s. 418). Haddizatında *noir* için kimi film eleştirmenleri onun başlangıçtan bu yana bir tür olmaktan çok, dünyayı farklı bir bakış açısı ile görmenin yolu olduğu konusunda iddialarda bulunsalar dahi *noir*, kendine has sinematografik unsurları ve hikâye anlatım biçimleri ile türler arasında kendine bir yer edinebilmiştir. *Tech-noir*, *film-noir* ve *neo-noir*den farklılaştıran en önemli unsur, teknolojinin insanlığa miras bırakacağı türünün yok olma tehlikesinin karamsar bir gelecek dünya tasviridir. O hâlde söylenebilir ki cesur yenedünyanın beklediği olumsuzluklara karşı topluma bir uyarı, kıyamet sonrası cennetin insanlar için var olmadığı bir bakış açısı sunar.

Çoğu *tech-noir* filmin, 1960'larda hatta özellikle 1970'lerde *Chinatown* (Çin Mahallesi, Roman Polanski, 1974) ve *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) gibi filmlerde kara film motiflerini güncellemek amacıyla ortaya çıkan *neo-noir*ların (yeni kara film) bir uzantısı ya da devamı olarak düşünülebilir. Carl Freedman *noir* türü ile bilim kurgunun eşleşmesini şu şekilde ifade etmektedir (2009, s. 72-75):

*Noir*n deflasyonist (hayal kırıklığına uğratan, iç karartıcı) perspektifi ile bilim kurgunun enflasyonist (ilham verici, teşvik edici) perspektifi arasındaki karşıtlık, Marksizm'in kalbinde hem deflasyonist hem de enflasyonist olan diyalektik gerilimi hatırlatıyor. Deflasyonist boyut, genel olarak sınıflı toplumun ve özel olarak kapitalizmin korunması için gerekli ya da yararlı olan tüm yansımaların yok edilmesi girişimiyle temsil edilir... Marksizm, yalnızca kapitalizmi ve diğer sınıfsal (ve diğer) baskı biçimlerini yok etme gibi olumsuz bir görevden ziyade, nihai olarak, insan kurtuluşu ve kendini gerçekleştirme ile ilişkili olumlu projeyi hedefler.

Karl Marx ve Friedrich Engels'deki deflasyon ve enflasyon nasıl ki "gerçek bir diyalektik" oluşturursa bu iki unsurun benzetimi de "bilim kurgu sineması ile kara film arasındaki estetik"e tekabül etmektedir. Tipik bir *noir* kahramanı, açgözlülük ve şehvet gibi kişiler arası güçler tarafından yönlendirilir ve kendi kaderini belirleme konusunda daha sınırlı bir yeteneğe sahiptir. Ancak *tech-noir*, klasik kara filmde farklı olarak karanlık şehri yüceltirken, bir yandan da diyalektik olarak kara filmin antitezi olan güçlü, enflasyonist ve ütopyik bir tema da üretmektedir (Dahms, 2020, s. 273).

İlk *tech-noir* örneği olarak Jean-Luc Godard'ın Fransız Yeni Dalga filmlerinden biri olan *Alphaville* (1965) olarak kabul edilse dahi 1940'lı ve 1950'li yılların *noir* şehirlerinde bir yerlerde, boyutlar arasında bir uzay-zaman portalına açılan karanlık bir arka sokak her zaman vardı (Meehan, 2008, s. 9). Alain Silver ve James Ursini'ye göre (2008, s. 212) kara film ve bilim kurgu türü, sessiz sinema döneminin Alman Ekspresyonist sinemasında ortak bir kökene sahiptir. Her iki türün de geliştirilmesinde önemli bir figür ise Alman yönetmen Fritz Lang'dir. 1920'lerde ve 1930'ların başlarında Lang, *Metropolis* (1927), *Spies* (1928), *Woman in the Moon* (1929) ve *The Testament of Dr. Mabuse* (1933) dâhil olmak üzere bilim kurgu filminin ilk örneklerini vermiştir. Lang, *Metropolis* filminde geleceğin ilk *tech-noir* şehrini yaratmıştır. Bununla birlikte suç melodramı ve bilim kurgu türü Hollywood'da 1930'lardan 1950'lere kadar çekilen pek çok filmde kendini göstermiştir. Çılgın bilim adamlarının yer aldığı *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932), *The Raven* (Lew Landers, 1935), *Mad Love* (Karl Freund, 1935) gibi filmlerin başlangıç olarak alındığı ve devamında çekilen uzaylı istilacıları *The Purple Monster Strikes* (Spencer Gordon Bennet ve Fred C. Brannon, 1945), *Flying Disc Man From Mars* (Fred C. Brannon, 1950), *Radar Men from the Moon* (Fred C. Brannon, 1952) ve *Zombies of the Stratosphere* (Fred C. Brannon, 1953) gibi filmlerde istila planları ilerlettirilirken, yeraltı suç dünyasıyla omuz omuza mücadele bu türlerin harmanlanmasının zeminini oluşturmuştur. Meehan, *tech-*

*noir*ın teknofobik yanını “teknolojinin kötülükleri insan ruhunun derinliklerinde yatan karanlığın yalnızca bir yansıması” olarak ifade eder (2008, s. 22).

Onu takip eden Richard Fleischer’in *Soylent Green* (1973) filmi de *tech-noir* özellikleri içerisinde barındırmaktadır. Örneğin gece çekimleri ve metropol hayatının tekinsizliği tipik olarak klasik kara filmin dünyasıdır, ancak *tech-noir*da bu dünya daha distopik bir boyuttadır. Bir diğer örnek olan *Alphaville*’de de ajan Lemmy Caution’ın, şehir sakinlerinin zihinlerini kontrol eden kötü niyetli, duyarlı bir bilgisayar olan Alpha 60’ı devirmek için galaksinin sınırındaki distopik bir metropole seyahat etmesinin spekülâtif hikâyesi anlatılmaktadır. Kara filme benzer nitelikte Godard, film boyunca yoğun ışıklandırma kullanarak kanun adamı Caution’ın atmosferini daha koyu ve keskin bir biçimde sinematografik açıdan yansıtmayı başarmıştır (Sherlock, 2021). Fütüristik bir ortamda *film-noir*ın sinematografik özelliklerini ve onun kendine has pesimizmini sergileyen Ridley Scott’ın *Blade Runner* (1982) filmi de *tech-noir*lar içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Tech-noir türü adını Cameron’ın önemli bir filmi olan *The Terminator* filminde yer alan bir gece kulübünün adından almıştır. Bu bağlamdan düşüldüğünde hem *Blade Runner* hem de *The Terminator* filmlerinin devam serileri *tech-noir* için kendini geliştirme imkânı bulan türün temel filmleri olarak değerlendirilebilir (Booker, 2020, s. 418). Türe adını veren *The Terminator*, gelecekte gelen doğmamış liderini amansız bir *cyborg* suikastçıdan (Terminatör – Arnold Schwarzenegger) korumak için zamanda geriye gönderilen bir direniş savaşçısının (Kyle Reese – Michael Biehn) öyküsünü anlatır. Sarah Conner (Linda Hamilton) henüz doğmamış çocuğunu korumak ve suikastçıdan kaçmak için sığındığı gece kulübünde New York Polis Teşkilatını ankesörlü telefonda arayarak “Tech-noir!” diye bağırır. Aslen Cameron, bu şekilde ortaya çıkacak yeni türü bir anlamda üstü örtük biçimde seyirciye dillendirmiştir. Sarah Conner, baş döndürücü bir biçimde gelişen teknolojinin günün sonunda insanlığı yok edecek bir silaha dönüşmesinin karşısında insanlığın kırılğanlığının ve çaresizliğinin temsilidir (Lasker, 2010, s. 152). Diğer bir yandan filmde bilim kurgu türünün sosyal kaos, sosyal düzenin bozulması ve uygar toplumun uyumuna yönelik tehdit unsurları *noir* ile buluşmuştur. *Noir*ın pesimist yanı ile birleşen bilim kurgu türünde hem gelecekteki sosyal düzenlerin inşa edilmesi hem de daha spesifik olarak gelecekteki sosyal organizasyonların mevcut olandan daha üstün olduğunu tasavvur etme anlamındaki ütopyik tarzı *noir*ın kendine has karanlık dünyası ile sarmalanmıştır. Böylece olumlu bir güç olarak bilim anlayışı *tech-noir* da yerini yavaş yavaş daha kasvetli bir havaya büründürmüştür. Bu durum 1980’lerde yaşanan bilim ve teknolojinin nihai etkilerinin huzursuzluğunun da bir yansımasıdır. Bu minvalde denilebilir ki *tech-noir*ın sunduğu bilim kurgu daha karamsardır. *Tech-noir* türünün en temel teması teknolojinin iyi bir amaca hizmet

etmesinin yanı sıra tehlikeli de olabileceği gerçeğini vurgulamak olmuştur (Auger, 2011, s. 10). Buna örnek olarak *Omega Man* (Boris Sagal, 1971) ve *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) verilebilir (Perrine, 1998, s. 26-27).

Blade Runner ve *The Terminator*'ın etkisi 1990'lı yılların başına kadar tam olarak istediği etkiyi seyirci üzerinde yaratamamıştır. Bu da *tech-noir* türünün yönetmenler tarafından benimsenip sahiplenilmesini geciktiren önemli bir unsurdur. Ancak yine bu dönem içerisinde bu türü benimseyen ve bu türde filmler üreten Kanadalı David Cronenberg, *They Came From Within* (1975), *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) ve *The Fly* (1986) gibi filmleri aracılığı ile teknolojinin karanlık yüzünü tasvir etmiştir. Bunda 1970'lerden itibaren en azından Batı'da bilim kurgu sinemasında, distopyanın ütopyayı gölgede bırakmasının da önemli ölçüde etkisi mevcuttur. 1970'ler yapımcı ve yönetmenler çevresel bozulmaya karşılık toplumsal korkunun bir yansıması olarak bu temaya yönelmiş ve kendi çağının endişesini yansıtan filmler üretmiştir. Bu kez doğa, onu tahrip eden türe karşı gelir. Bilhassa kötü adamlar, açgözlü şirketler ve sorumsuz bilim insanları bunun en büyük müsebbipleri olarak konu edilmektedir. Radyasyon ve kirliliğin bir sonucu olarak mutasyona uğrayan insanoğlu, bu kez bilim ve teknolojinin karanlık tarafı ile yüzleşir (Murphie ve Potts, 2003, s. 107).

Türün devamını sağlayan diğer yönetmenler ise John Carpenter ve Paul Verhoeven'dır. Carpenter, *Escape From New York* (1981) ile geleceğin karanlık ve distopik şehrini betimlemiş ve *tech-noir* estetiğinin ilk uygulayıcılarından biri olmuştur. Öyle ki filmde Cameron görüntü yönetmeni olarak görev almış ve özel efektlerin uygulanmasında Carpenter'a yardımcı olmuştur (Doviak, 2012, s. 45). *Robocop* serileri ise teknofobinin altını çizen ve bir dizi devam filminin ortaya çıkmasına neden olan *tech-noir*lar olarak kabul edilmiştir (Napier, 2005, s. 88). Bu depresif ruh halinin devamı *Batman* (Tim Burton, 1989) ve *Batman Returns* (*Batman Geri Dönüyor*, Tim Burton, 1992) ile gelmiştir. Burton, kasvetli Gotham şehrinin ikonografisini oluştururken ilham almak için Lang'ın *Metropolis*'inden yararlanmış (Meehan, 2008, s. 10). Öyle ki Burton'ın *Batman* serilerinin etkisi ve olağanüstü başarısı, daha sonraları süper kahraman filmlerine yeni bir boyut getirecek kadar büyük ölçüde hissedilmiştir. 1979 yılında çekilen *Superman* (Richard Donner) ve hatta 1966 yılında çekilen parlak renkli ve neşeli tonlara sahip süper kahraman filmlerinin sinematik derinliği yerini, tekno gölgelere ve akli dengesi yerinde olmayan kötü adamlara bırakmıştır (Coleman, 2014, s. 271).

Tech-noir türünde tema

Tech-noir'in dokusunu oluşturan en önemli unsur kıyamet olgusudur. Bunu beraberinde insan türünün yok oluş kaygısı, makinelerin yeryüzündeki insan

hâkimiyetini ele geçirmesi, tekno korku ve sınıf çatışmasıdır. *Tech-noir* filmlerde çoğunlukla kıyamet sonrası evrenin bir distopyası tasvir edilir. Bu distopik evrende de çoğunlukla yoğun teknolojinin kullanımı aracılığı ile kalan insan türü üzerinde tahakküm kurulması işlenmektedir. Teknoloji günümüzde hem insanlığa yardım eden hem de insanları tehdit eden bir konumdadır. Bu teknofobi *tech-noir*da yapay zeka, siber güvenlik ve genetik manipülasyon şeklinde ele alınmaktadır. *Tech-noir* bu bağlamda “çevreyi çorak bir araziye dönüştürmekle tehdit eden ve insanın bireysellik biçimlerini, ilişkilerini ve yaşam tarzlarını sonsuza kadar değiştiren, saldırgan, yıkıcı bir güç” haline gelen ve fütüristik bir teknolojinin karakterize ettiği bir tür olarak görülebilir (Brookes, 2017, s. 14).

Tech-noir ile bağlantısını kurabilmek açısından bakıldığında ise bu türün, bilim kurgu ve kara filmin birleşimi ile yakından ilintilidir. Öyle ki Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen modernlik çağı, bilim ve teknolojinin daha iyi bir dünya yaratacağı konusunda iyimser bir izlenim yaratsa da sonrasında teknolojik toplumun eşitsizlikleri git gide gün yüzüne çıkmış ve teknofobinin âdeta bir karabasan gibi insanoğlunun sonunu getireceği kaygısı ağır basmıştır. Bu renkli dünyanın kimi zaman metalik kimi zaman da alışlagelmişin dışındaki soğuk bedenleri Lang'in çektiği *Metropolis* (1927) filmi ile nihayet kendini gösterebilme imkânı bulmuştur. Filmde işçiler neredeyse makinelerin kölesi haline gelmiş ve aylak zenginlerin ise emeklerinin meyvesinden yararlandığı bölünmüş bir şehir tasvir edilmektedir. Fütüristik aynı zamanda distopik bir ortamdaki sınıf mücadelesi, *Metropolis*'in zaman içerisindeki etkisini kaybetmemesi müsebbibi ile bilim kurgu sinemasının da tekrarlanan bir teması haline gelmiştir. Bununla birlikte Herbert George Wells'in *The Shape of Things to Come* (1933) adlı romanından uyarlanan *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936), savaşın toplumun çökmesine ve yerine yeni ve gelişmiş bir toplumun almasına yol açması ile topluma ütöpik bir gelecek vaat ediyordu (Sanders, 2009, s. 140).

*Film-noir*ın çoğunlukla başkahramanı, üst düzey müşterilere sahip olan ve onlara kiralanarak hizmet sunan ve marjinal bir karakteristiğe sahip özel dedektiflerdir. Bu özel dedektifler genellikle cinayet, kıskanç sevgili, aldatılma gibi çeşitli yasal ya da yasal olmayan talepleri karşılamak üzere çalışırlar. Buna ek olarak bu kirli işleri burjuva kesimi için yapmakla kalmaz kimi zaman da bu görevi veren üst düzey kişiler tarafından yarı yolda bırakılır ya da onların cezalarını üstlenirler. Ancak *tech-noir*da *film-noir*ın kiralık dedektiflerini görmeyiz. Hatta *film-noir*ın dayanak stereotiplerinden olan *femme fatale*ların günün sonunda teknoloji ile birlikte geçirdiği dönüşümle birlikte birer robota, uzaylıya ya da her şeyi yiyip bitiren insan yiyicilere dönüşürler. Yine klasik *noir*daki cezbedici ancak kimi zaman güçsüz görünen kadın kahramanlar *tech-noir*da adeta çivi gibi sert birer kadın savaşçılara dönüştürülmüşlerdir (Sarah Connor ve Trinity gibi). Yeni kara film ile birlikte başkahramanda sıklıkla görülen amnezi, *tech-noir*da teknolojinin

de gelişmesi ile birlikte yeni alternatifleri doğurmuştur. Belleğin yapay zekâ haline gelmesi, zamanın istendiğinde silinebilmesi ve değiştirilebilmesi bu amnezinin önüne geçmiştir. Böylece bireylerin hafızalarına hiç yaşanmamış sahte olayların yerleştirilmesi gibi tamamen zihninin silinmesi de olanaklı hale gelmiştir. Özellikle bu unsur *Blade Runner*'da yapay insan kopyalarına “bir geçmiş hediye etmek” amacıyla ele alındıktan sonra sıklıkla başvurulan bir yöntem halini almıştır (Meehan, 2008, s. 13-16).

Teknofobi ve *tech-noir*

Teknofobi, en basit hâliyle yeni teknolojilerin olumsuz algılanmasını ve olumsuz duygusal geri bildirimini ifade etmektedir (Brosnan, 2002). Teknofobi günümüzde çoğu yaşlı birey için bilişsel işlevin azalması sonucu, öğrenme yeteneğinin yavaşlaması ve yeni teknolojiye uyum sağlayamama korkusu olarak kendini göstermektedir. Ancak teknofobi esas olarak çağdaş toplumdaki bilgisayarlar, robotlar ve yapay zeka gibi ileri teknolojilerle ilgilidir (Zhang vd., 2021, s. 428).

Bilim kurgu açısından bakıldığında ise *posthuman* dönüşümü, insan türünü bekleyen uzun alacakaranlık ve gerilemenin korkunç bir habercisidir. İnsanoğlunun duygularını, değerlerini ve yaşam tarzını makinelere aktarması bu karanlık geleceğin başlangıcı olarak ele alınır. Çılgın bilim adamları, öfkeli robotlar, katil kolonlar, acımasız *cyborg*lar, insanlardan nefret eden *android*ler, şeytani süper bilgisayarlara ve genetiği değiştirilmiş canavarları konu edinen bilim kurgu, teknolojinin bu yönünü diğer bir anlamda “insan kimliğimizi, özgürlüğümüzü kaybetmeye dair teknofobik bir korkuyu” ifade eder. Teknofobiye göre teknoloji, bir virüs gibi özerk bir biçimde insan yaşamına sızıyor ve hayatta kalmasını ve hâkimiyetini sağlamak için insanların zihinlerini ve davranışlarını kötü niyetli bir şekilde manipüle ediyor (Dinello, 2005, s. 2).

Bu araştırma kapsamında *tech-noir*in ortaya çıkmasının da zeminini hazırlayan teknofobinin başlangıcına ve bu korkuyu kolektif biçimde tetikleyen etmenlerin neler olduğuna da değinmek gerekmektedir. İnsanlık inancının iyiliğe ve bilimin olumlu etkisine olan inancı zaman içerisinde sarsılmıştı. Bu tekno-direnış çığı, Mary Shelley'in *Frankenstein*'inin ya da *The Modern Prometheus*'un 1818 yılında yayımlanmasına kadar pek duyulmamıştır (Dinello, 2005, s. 9). Bu hikâyelerin kahramanları aslen Luigi Galvani'nin¹ 1800'lü yıllara kadar dayanan hayvan cesetleri üzerinde elektrikle ilgili deneylerinin teknolojinin potansiyeline karşı ilgi uyandırmasına kadar uzanmaktadır. Ardından teknofobinin en büyük

¹ 1786 yılında elektriğin öncülerinden Galvani, ölü kurbağaların bacaklarına statik elektrikten gelen küçük kıvılcımları uyguladığında bacakların seğirdiğini keşfetmiştir. 1817 yılında ise Shelly, Galvani'nin deneyinden ilham alarak ilk bilim kurgu klasiklerinden *Frankenstein*'i yaratmıştır. Tıpkı Galvani'nin elektriği düşündüğü gibi Shelly'nin kurgusal karakteri Dr. Frankenstein da ölü bir kurbağa bacağı gibi elektrik akımı ile ölü bir insanı diriltilebileceğini düşünmüştür (Muller, 2010, s. 210).

tetikleyicisi olarak gösterilen ve tüm dünyayı etkisi altına alan gelişme Sanayi Devrimi'dir. Sanayi Devrimi ile birlikte tarımsal üretimin yerini yavaş yavaş makineler almış böylece insanlar (sermaye ve üretim araçlarının mülkiyeti yoluyla) işe yabancılaşmış, insan ve doğa arasındaki metabolik alışveriş kopmuştur. Bunun yerini ise makinelerin ya da şehirlerin aracılık ettiği doğrudan ilişki almıştır (Grosclaude, Pachauri ve Tubiana, 2014, s. 85).

Esasen on dokuzuncu yüzyılda mekanik üretime güvenmeyen ve *luddite* gibi yıkıcı faaliyetlerde bulunan insanlar teknofobik olarak görülmekteydi. Yeni sosyoekonomik sistemin korkusu, bilim kurgu ve teknofobinin de gidişatının belirleyicisi olmuştur. Temmuz 1945'te ilk atom bombasının patlaması, nükleer saldırı korkusunun ve nükleer güç vaadinin arttığı bir dönem olan Atom Çağı'nı başlatmıştır (Rudersdorf, 2015). Yirminci yüzyılda Atom Çağı ile birlikte teknoloji korkusu daha da yaygınlaşmıştır. Meehan bu dönemi şu şekilde ifade etmiştir (2008, s. 13):

1945 yılında Japonya'nın Hiroshima ve Nagasaki şehirlerinde nükleer silahların kullanılması ve aynı derecede yıkıcı olan İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden, Tokyo ve Berlin'e yapılan konvansiyonel bombalamalar, ilk kez şehirlerin tümünün kitlesel olarak yok edilmesi ihtimalini gündeme getirmiştir. Her ne kadar Amerikan şehirleri bu katliamdan kurtulmuş olsa dahi Soğuk Savaş'ın ilk yıllarında atom enerjisinin düşmanın elinde olması, dünyanın artık nükleer ölümün bölgesinde yaşadığı anlamına geliyordu.

Yirminci yüzyıla dair teknofobik gelişmelerin öne çıkan odak noktalarından ilki, 1930'lar ve 1940'larda İkinci Dünya Savaşı sırasında kurgudan uzaklaşılması ve hava kuvvetleri pilotlarının "Foo Fighter" gözlemlerinden beslenen ve daha sonra yeniden adlandırılan UFO'lardır. Başka bir ifadeyle "uzaylı yaşamı ve gezegenler arası keşif", teknofobinin radarına giren merkezi bir konu olmuştur. Teknofobinin bir diğer odak noktası ise 1960'lar ve 1980'lerdeki Soğuk Savaş'ın bireyler üzerindeki nükleer savaş korkularını tetiklemesi ve teknolojik ilerlemenin yanlış yönetildiğine dair kolektif inancın yer etmeye başlaması gösterilebilir (Valk, 2024, 1 Şubat).

Bu dönemdeki anlatılar, aynı zamanda insanları makineler ya da uzaylılar tarafından dünyayı hâkimiyeti altına almanın gücünün yolunun teknik üstünlükten geçtiğini de vurgulamıştır. Buna ek olarak zaman yolculuğu ve yapay zekâ, teknofobi ve teknofili bilim kurgu ve *tech-noir* kurgusunda temel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu pesimist gelecek kaygısı içerisinde, teknofobi ile dolu karamsar bir dünya ve paranoya bilim kurgu ve *tech-noir* zaman içerisinde birleştiren önemli unsurlardır denilebilir.

Marksizm, yabancılaşma ve *tech-noir*

Marx'ın *Kapital*'i kapitalizmin bir resmini çizer ve kapitalist toplumlardaki üretimin doğasının, paranın varlığı nedeniyle, insanları hayatta kalabilmek için metalaşmış emeklerini satmaya zorladığını savunur; temel düzeyde Marksist metalaşma teorisi, kapitalist üretim tarzının insan ilişkilerini ve eylemlerini metalara, fiyatı verilip ticareti yapılabilecek şeylere dönüştürdüğünü öne sürer (Singer, 2006, s. 59-77). Bu bağlamda modern toplumda öznenin nesneden ayrılması, nesnenin özneye hâkim olması ise yabancılaşma kavramı olarak tanımlanabilir. En genel anlamıyla modern yaşamın bir patolojisini ifade eden yabancılaşma, Marx'ın ekonomik merkezli olarak, “üretim-üretim süreci bağlamında ele aldığı yabancılaşma kavramı, bireyin ürettiği ürünün zaman içerisinde kendisi karşısında nesnel bir varlık hâline gelmesi ve bireyin ürettiği ürünle ilişkisinin kopması, üreten ve üretilen şey olmak üzere iki farklı tarafın ortaya çıkması ile gerçekleşmektedir”; diğer bir anlamda, işçinin bizzat kendi emeğinin bir ürünü olan üründen kopmasıdır, buna ilaven işçinin ürettiği ürünün artışı ile doğru orantılı olarak değer kaybı da artar, bu sürecin uzaması sonucu, işçinin yarattığı nesnelere ondan daha aşkın bir hale gelir ve işçi kendi iç dünyasından kopar (Marx'tan aktaran Kahraman, 2022, s. 687). Marx ve Engels *Komünist Manifesto*'da bunu şu şekilde belirtmişlerdir (2017, s. 49):

Proleterlerin yaptığı iş, makinelerin yaygın bir biçimde kullanılması ve iş bölümü nedeniyle bütün bağımsız niteliğini ve bunun sonunda da işçi için bütün çekiciliğini yitirmiştir. Makinenin bir uzantısı olup çıkmıştır işçi; artık ondan istenilen, en basit, en tekdüze, en kolay edinilir bir beceridir yalnızca (Russ, 2011, s. 216).

Bireyin kendini gerçekleştirmesinde dâhil olduğu süreçlerden biri de emek ve üretim sürecidir. Marx bu noktada yabancılaşma sorununu Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Hegel ve Ludwig Feuerbach'ın bakış açısında olduğu gibi “tüm insanları etkileyen bir şey” olmaktan öte belli başlı insan topluluklarını mağdur eden bir sorun olarak görür. Diğer bir deyişle, “Marx, proletarya gibi mülk sahibi burjuvanın da yabancılaşmadan nasibini aldığını, ancak yabancılaşmanın, proletaryayı köleleştirirken burjuvayı ise güçlendirdiğini savunmaktadır” (Tarhan, 2021, s. 133). Genel bir perspektiften bakıldığında, sanayileşme ile birlikte insan hayatına hızla giren teknoloji ve makineleşme ile insan kendi yarattığı ürünün kölesi hâline gelmiş ve bu doğrultuda kendi benliğine yabancılaşmıştır (Karataş, 2019, s. 150).

Teknoloji aracılığı ile doğayı tahakkümü altına alma ve onu insanoğlunun insani çıkarları bağlamında sömürme süreci, “modern ekonomik, siyasi, toplumsal ve örgütlenme” biçimlerini kökten bir dönüşüme uğratmıştır (İlboğa ve Aygül, 2015, s. 69). *Tech-noir* gibi bilim kurgunun kendisine bir zemin oluşturduğu bilimsel türlerde, bilimin ideolojik olarak nasıl işlendiğinin de düşünenin bir yolu

izleyiciye sunulmaktadır. *Tech-noir* diğer yandan bilimi ikircikli bir biçimde yansıtmaktadır. Öyle ki bilim bu türdeki bir *noir* için hem yıkıcı hem de istikrar sağlayıcı olarak temsil edilmektedir (Sheridan, 2022, s. 130). Yaşam ve ölümün yan yana resmedildiği *tech-noir*ların bu çok katmanlı yapısında mizansen genellikle teknolojik kaygı üzerine inşa edilmiştir. Radyolar, televizyonlar, telefonlar, telesekreterler, çağrı cihazları gibi araçlar haddizatında toplumdaki mevcut teknolojik bağımlılıkların ve gündelik teknolojik ilişkilerin yabancılaşmasına işaret eder. Diğer bir açıdan bakıldığında 1980'lerin ve 1990'ların bilim kurgu sinemasında oldukça kalabalık olan *cyborg* figürünün insan/makine melezliği, tam olarak tekno-toplumsallığın vaat ettiği öznellik dönüşümleri ile yakından ilişkilidir. Robert Arnold bu durumu şu şekilde ifade eder: “Endüstriyel kapitalizmin yabancılaştırma etkilerine şiddetle maruz kalan insanları kendi toplumsal formasyonu ile bütünleştirmek” (aktaran Beebe, 2000, s. 164). Marksizm’in getirdiği yabancılaşma ve kapitalizmi ise Meehan (2008), *tech-noir* bağlamında şöyle tanımlamıştır: “Kurumsal tüketici kapitalizminin şeytani güçleri tarafından yaratılan dünya, daha sonra *Matrix* [Wachowski ve Wachowski, 1999] ve devam filmlerinde ortaya çıkacak olan, Marksist, ‘yanlış bilinç’ kavramının, mutabakata dayalı bir kitlesele halüsinasyonun örneğidir” (s. 185).

Tüm bu veriler ışığında söylenebilir ki, *tech-noir* filmler, kapitalizmin yarattığı sosyal ve ekonomik eşitsizliklerin altını çizerken, insanların birbirleri ile olan ve teknoloji ile olan ilişkilerindeki yabancılaşmaya dikkat çekmektedir. Bu türün distopik geleceğinde teknoloji, insanoğlunu kontrolü altına almış ve özgürlüklerini sınırlamıştır. Böylece teknolojiyi üreten toplum ile onu ele geçiren yapay zekâ arasındaki sınıf farklılıkları daha da belirgin bir hale gelmiştir. Tıpkı *tech-noir*ın önemli örneklerinden biri olan *Blade Runner*'da olduğu gibi yapay zekâ *Replicant* ile insanlar arasındaki ayrımın sorgulanması ve teknolojinin insanları yabancılaştırması, bu türü aslında bir tür kapitalizm ve teknolojinin insanlar üzerindeki etkisini sorgulama aracı olarak toplumsal eleştirinin bir aracı olarak görmeyi mümkün kılmaktadır.

Sonuç

Yirminci yüzyıldan itibaren Hollywood'da türlerin birbirleri ile eklemlenerek melez türleri yaratması, hem yeknesak bir sinema dilinin zenginleşmesine hem de türlerin birbirlerinden istifade ederek farklı bakış açılarını sinematik minvalde ifade edebilmesine olanak tanımıştır. Bu hibrit türlerden biri olan *tech-noir* üzerine yapılan bu çalışmada, *film-noir*ın miras bıraktığı sinematografik unsurların yanı sıra hikâye örgüsü ve karakterlerin günümüze değin dönüşüm geçirdiği gözlemlenmiştir. Bilhassa, teknolojik kara filmin, yeni kara filmin ardı

sıra ortaya çıkması *noir* türünün haddizatında köklenerek belirli dönemlerde kendini var edebildiğinin de bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film-noir İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal olarak kırılma noktalarına olan hassasiyeti yansıtır. Yeni kara film ise İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki 1970'lere kadar olan ekonomik, siyasal ve toplumsal çalkantıların, bunların bireylerde yarattığı hasarların, kaybolmuşluğun ve kendine yabancılaşmanın bir ürünüdür. Hemen peşi sıra gelen teknolojik kara film ise bir anlamda savaşlar, skandallar, ekonomik yolsuzlukların yordduğu bir kara film türünün; teknolojinin umut vaat eden ilerleyişinin yerini korkuya bıraktığı bir iklimde ortaya çıkmıştır. Öyle ki bu kolektif kaygı türde, yeryüzündeki insan soyunun yapay zekâ tarafından yok edileceği boyutuna ulaşmıştır. Yine bu bağlamda çalışma kapsamında, bu pesimist duruşun kaynağının teknolojik kara filmi oluşturan bilim kurgu türünden de geldiği saptanmıştır. Bilhassa 1920'lerden bu yana bilim kurgudaki bu sınıf savaşları eğilimi *tech-noir* üzerinde doğrudan etki etmiştir.

Teknolojinin olası bir durumda insanoğlunun biricik kurtarıcısı ve kolaylaştırıcısı olmasının yanı sıra onu kendine yabancılaştırması ve köklerinden kopuşuna yol açması da bu zeminin oluşmasına neden olan başat unsurlar arasındadır. Psikolojik ve ruhsal olan birey kapitalist toplumda ayakta kalmaya çalışırken yapay zekânın boyunduruğu altına girmekten ve soyunun tükenmesinden endişe duyar. *Tech-noir* bunu yaparken, klasik kara filmin ve *neo-noir*'nin zaman içerisinde dönüşüme kendini adapte edebilmiş (*femme fatale*, lokasyonlar, anti-kahramanlar gibi) unsurlarını ödünç alsada dahi, kendi şahsına münhasır distopik evreninde, mekanik yapay zekâ varyasyonlarını güç mücadeleleri ile ele alır. O halde denilebilir ki *tech-noir*, Atom Çağı'nın tetiklediği bilim kurguyu da özünde barındıran depresif bir kaygıyı bünyesinde barındırmaktadır ve tür, doğduğu topraklardaki zamanın ruhunu her dönemde kendine adapte edebilmiştir.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Çift taraflı kór değerlendirme
Double-blind evaluation

ıkar atışması || Conflict of interest

Yazar çıkar atışması bildirmemiştir
The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir
The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Auger, E. E. (2011). *Tech-noir film: A theory of the development of popular genre* (1. baskı). Intellect.
- Avcı, T. (2020, 22 Kasım). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve önemi. tansuavci.com. <http://tansuavci.com/2020/11/22/sosyal-bilimlerde-arastirma-yontemleri-ve-onemi/>
- Beebe, R. W. (2000). After Arnold: Narratives of the posthuman cinema. V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing visual transformation and the culture of quick-change* (1. baskı) (s. 159-179). University of Minnesota.
- Bennet, S. G. ve Brannon, F. C. (Yönetmen). (1945). *The Purple Monster Strikes* [Film]. Republic.
- Booker, M. K. (2020). *Historical dictionary of science fiction cinema* (1. baskı). Rowman & Littlefield.
- Borde, R. ve Chaumeton, E. (2002). *A panorama of American film-noir 1941-1953* (3. baskı). City Lights.
- Boz, M. (2022). *Sinemada bilim kurgu ve kıyamet* (2. baskı). Fihrist.
- Brannon, F. C. (Yönetmen). (1950). *Flying Disc Man from Mars* [Film]. Republic.
- Brannon, F. C. (Yönetmen). (1952). *Radar Men from the Moon* [Film]. Republic.
- Brannon, F. C. (Yönetmen). (1953). *Zombies of the Stratosphere* [Film]. Republic.
- Brosnan, M. J. (2002). *Technophobia: The psychological impact of information technology* (2. baskı). Taylor & Francis.
- Brookes, I. (2017). *Film-noir: A critical introduction* (1. baskı). Bloomsbury.
- Burton, T. (Yönetmen). (1989). *Batman* [Film]. Warner Bros.
- Burton, T. (Yönetmen). (1991). *Batman Returns* [Film]. Warner Bros.
- Cameron, J. (Yönetmen). (1984). *The Terminator* [Film]. Orion.
- Carpenter, J. (Yönetmen). (1981). *Escape From New York* [Film]. Debra Hill.

- Charles, A. ve Hall, O. (2013). Tech-noir and the critical dystopia in the 21st century: Wimmer's equilibrium. M. K. Leigh ve K. K. Durand (Ed.), *Marxism and the movies* (1. baskı) (s.121-133). McFarland.
- Coleman, D. (2014). *The bipolar express manic depression and the movies* (1. baskı). Rowman & Littlefield.
- Conard, M. T. (2007). *The philosophy of neo-noir* (1. baskı). The University of Kentucky.
- Covey, W. B. (2011). Peres fatales: Character and style in postmodern neo-noir. *Quarterly Review of Film and Video*, 28, 41-52.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1975). *They Came From Within* [Film]. Cinepix.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1979). *The Brood* [Film]. Elgin.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1981). *Scanners* [Film]. Filmplan.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1983). *Videodrome* [Film]. Universal.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1986). *The Fly* [Film]. Cinemascope.
- Dahms, H. F. (2020). Critical theory, sociology, and science-fiction films: Love, radical transformation, and the socio-logic of capital. D. Kriker ve M. P. Worrell (Ed.), *Capital in the mirror-critical social theory and the aesthetic dimension*. (1. baskı) (s. 1-18). Suny.
- Dinello, D. (2005). *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology* (1. baskı). University of Texas.
- Donner, R. (Yönetmen). (1979). *Superman* [Film]. Warner Bros.
- Doviak, S. V. (2012). *If you like The Terminator* (1. baskı). Limelight.
- Fincher, D. (Yönetmen). (1995). *Se7en* [Film]. New Line.
- Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club* [Film]. 20th Century.
- Fleischer, R. (Yönetmen). (1973). *Soylent Green* [Film]. MCM.
- Freedman, C. (2009). *Marxism, cinema and some dialectics of science fiction and film-noir*. M. Bould ve C. Mievile (Ed.), *Red planets: Marxism and science fiction*. (s. 66-82). Wesleyan University.

- Freund, K. (Yönetmen). (1935). *Mad Love* [Film]. Goldwyn-Mayer.
- Godard, J. L. (Yönetmen). (1965). *Alphaville* [Film]. Rialto.
- Grosclaude, J. Y., Pachauri, R. K. ve Tubiana, L. (2014). *Innovation for sustainable development* (1. baskı). TERI.
- Hanson, C. (Yönetmen). (1997). *L.A. Confidential* [Film]. Warner Bros.
- Huston, J. (Yönetmen). (1941). *The Maltese Falcon* [Film]. Warner.
- İlboğa, M. ve Aygül, H. H. (2015). Birlikte yaşama kültürü bağlamında insan-doğa diyalektiği. *Akademik bakış dergisi*, 52, 64-78.
- Johnson, R. (Yönetmen). (2005). *Brick* [Film]. Focus.
- Kahraman, S. (2022). *Siyasal yazılar: Siyasal kavramlar ve terimler üzerine tetkikler* (1. baskı). Eğitim.
- Karataş, N. C. (2019). Rus düşüncesi bağlamında F. M. Dostoyevski'de yabancılaşma olgusu (1. baskı). Hece.
- Kasdan, L. (Yönetmen). (1981). *Body Heat* [Film]. Warner Bros.
- Keeseey, D. (2010). *Neo-noir* (1. baskı). Oldcastle.
- Kenton, E. C. (Yönetmen). (1932). *Island of Lost Souls* [Film]. Paramount.
- King, G. (2012). *New Hollywood cinema* (1. baskı). Tauris & Co.
- Landers, L. (Yönetmen). (1935). *The Raven* [Film]. Universal.
- Lang, F. (Yönetmen). (1927). *Metropolis* [Film]. UFA.
- Lang, F. (Yönetmen). (1928). *Spies* [Film]. UFA.
- Lang, F. (Yönetmen). (1929). *Woman in the Moon* [Film]. UFA.
- Lang, F. (Yönetmen). (1933). *The Testament Dr. Mabuse* [Film]. NERO.
- Lasker, J. (2010). *Technoir* (1. baskı). Ebooksale.
- Marx, K. ve Engels, F. (2017). *Komünist manifesto* (4. baskı) (Çev. N. Satlıgan). Yordam.

- Meehan, P. (2008). *The fusion of science fiction and film-noir* (2. baskı). McFarland & Company.
- Menzies, W. C. (Yönetmen). (1936). *Things to Come* [Film]. London.
- Muller, R. A. (2010). *Physics and technology for future presidents* (1. baskı). Princeton University.
- Murphie, A. ve Potts, J. (2003). *Culture and technology* (1. baskı). Palgrave.
- Napier, S. J. (2005). *Anime from Akira to Howl's moving castle* (3. baskı). St. Martin's.
- Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Memento* [Film]. Bonton.
- Perrine, T. A. (1998). *American popular history and culture* (1. baskı). Garland.
- Polanski, R. (Yönetmen). (1974). *Chinatown* [Film]. Paramount.
- Preminger, O. ve Mamoulian, R. (Yönetmen). (1944). *Laura* [Film]. Fox.
- Rudersdorf, A. (2015). *The atomic bomb and the nuclear age*. DPLA.
<https://dp.la/primary-source-sets/the-atomic-bomb-and-the-nuclear-age>
- Sagal, B. (Yönetmen). (1971). *Omega Man* [Film]. Panavision.
- Sanders, J. (2009). *The film genre book* (1. baskı). Columbia University.
- Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Film]. Bud Yorkin.
- Schrader, P. (2006). *Notes on film noir*. B. K. Özbek (Ed.), *Film genre reader IV* (2. baskı) (s. 169-182). University of Texas.
- Sekmen, M. (2022). *Film türleri: Anlatı yapısı ve uyuşmalar* (1. baskı). Eğitim.
- Sheridan, J. (2022). *Labority tech-noir: Genre, narrative form, and the literary model organism in Jay Hosking's three years with the Rat*. R. Hawthorn ve J. Miller (Ed.), *Animals detective fiction* (1. baskı) (s. 127-147). Palgrave.
- Sherlock, B. (2021, 31 Aralık). *This Sci-Fi noir predates Blade Runner by two decades*. GameRant. <https://gamerant.com/sci-fi-noir-predates-blade-runner-alphaville/>
- Silver, A. ve Ursini, J. (2008). *Film-noir reader* (1. baskı). Limelight.

- Singer, P. (2006). *Marx: A very short introduction* (4. baskı). Oxford University.
- Spicer, A. (2010). *Historical dictionary of film noir* (1. baskı). Scarecrow.
- Tarhan, D. E. (2021). Kadın ve yabancılaşma. Z. B. Dalaman (Ed.), *Küreselleşen dünyada kadın ve siyaset* (1. baskı) (s. 131-141). Transnational.
- Trumbull, D. (Yönetmen). (1972). *Silent Running* [Film]. Trumbull.
- Valk, B. (2024, 1 Şubat). Understanding the fear of artificial intelligence. tenetq.com. <https://www.tenetq.com/post/the-misplaced-fear-of-artificial-intelligence>
- Wachowski, L. ve Wachowski, L. (Yönetmen). (1999). *Matrix* [Film]. Warner Bros.
- Welles, O. (Yönetmen). (1958). *Touch of Evil* [Film]. Zugsmith.
- Wells, H. G. (1933). *The shape of things to come* (1. baskı). Hutchinson.
- Wilder, B. (Yönetmen). (1944). *Double Indemnity* [Film]. Paramount.
- Zhang, L., Ma, X., Zhang, N., Cao, H., Ai, C., Zhang, J., Xu, W. ve Zhang, K. (2021). The Vista of information communication technology in the ageing society: A perspective from Elderly's basic needs. P. P. Rau (Ed.), *Cross-cultural design applications in arts, learning, well-beign, and social development* (1. baskı) (s. 423-441). Springer.

Extended abstract

The concept of genre has been used in the classification of artistic products ranging from poetry to painting, theater to cinema, throughout history. In cinema, genre refers to the classification of films that share common qualities and elements. Thus, in the process of film production, directors create films using specific forms and templates. One of these genres, *film-noir*, was introduced by the critic Nino Frank in Hollywood in the 1940s. Initially, it was not seen as a genre by producers, critics, and audiences, but today, *noir* has proven itself as a genre. *Film-noir* came to an end in the late 1950s, followed by *neo-noir* in the 1970s and *tech-noir* in the 1980s. This study focuses on *tech-noir*, which is a popular subgenre of *film-noir* in contemporary times. The origins of *tech-noir*, its transformations throughout history, different styles, and aesthetics are among the elements explored in this study. Particularly in the last forty years, the increasing interest in *tech-noir* in Hollywood cinema and the intensification of societal concerns about technology have been crucial factors in determining the subject of this research.

The term *tech-noir* derives its name from a club called *tech-noir* featured in James Cameron's 1984 film, *The Terminator*. Officially, the start date of the *tech-noir* genre is considered to be the 1980s. Therefore, within this study, the beginning of *tech-noir* is taken as the year 1980. The study is conducted using the descriptive research approach, which does not begin with a hypothesis, does not seek causal relationships between facts, and is not aimed at explanation or prediction. Descriptive research is based on qualitative methods as it does not control environmental conditions. Accordingly, this study aims to explain the emergence of *film-noir*, its technical and aesthetic elements, the historical transformation of the *noir* genre, the formation of *tech-noir*, factors that paved the way for its formation, and the effects of technology on *tech-noir*. Due to the lack of sufficient academic research on this genre, the study attempts to present a comprehensive overview of the genre, taking into account examples from Hollywood.


The term *tech-noir* can be defined as a fictional exploration of the "dark side of technology", examining how technology interacts with the dark side of human nature. The most commonly preferred themes within *tech-noir* include the concept of the apocalypse. Alongside this, concerns about the extinction of the human species, the domination of machines over humanity, techno-horror, and class conflict are portrayed. *Tech-noir* films often depict a dystopian post-apocalyptic universe where the intense use of technology is intertwined with the transhumanist desires of the remaining human species and the control exerted over individuals by certain communities. Technology occupies a position in contemporary society where it both aids humanity and poses a threat. In *tech-noir*, this technophobia is addressed through artificial intelligence, cybersecurity, and genetic manipulation.

Within the scope of this study, *tech-noir* and its connection to Marxism and the concept of alienation are also discussed. Through technology, the process of dominating and exploiting nature for the selfish interests of humankind has fundamentally transformed "modern economic, political, social, and organizational" forms. In scientific genres like *tech-noir*, where science fiction lays the groundwork, the ideological workings of science are presented to the audience as a way of thinking. *Tech-noir* simultaneously reflects science in an ambivalent manner. Science is represented as both destructive and stabilizing in this

genre. *Tech-noirs*, where life and death are depicted side by side, often construct their *mise-en-scène* around technological anxieties.

In light of all this data, it can be said that *tech-noir* films emphasize the social and economic inequalities created by capitalism and draw attention to alienation in human relationships with each other and with technology. In the dystopian future of this genre, technology has taken control of humanity and limited their freedoms. As a result, class distinctions between the society that produces technology and the artificial intelligence that seizes it become more pronounced. It is evident from this article that although *tech-noir* shares some commonalities with its precursor, *neo-noir*, the *tech-noir* genre is a hybrid genre that focuses on the concerns of the twenty-first century and the threat of extinction caused by technology. In this genre, human beings and the artificial intelligence they create often engage in power struggles in various forms. Thus, *tech-noir* reverses the optimistic aspect of science fiction and presents a more pessimistic view of the future of the universe within a dystopian framework.

Imaginary use of typography in Hollywood movie posters

Kansu Özden || Research assistant, Ph.D. || Mardin Artuklu University
kansuozen@gmail.com || 0000-0001-5677-3932 

Abstract

Posters are visual or illustrated advertisements announcing various cultural, commercial, and social events. There are basic elements that enable these events to be announced and should be included in the poster. These elements are typography and image. Without these two elements in posters, effective expression cannot be achieved to communicate the content to the target audience. The discipline of graphic design, and therefore the trends and approaches to poster design, are changing and evolving in this direction, as many things do with technology. This study examines posters from the 2000s onward, where typography has become more prominent in Hollywood movie posters, especially in recent years. The historical method was used in the study. The results show that typography is used as eye-catching and striking as the image and that this trend is a popularizing technique, and these techniques are classified through this study.

Keywords: poster, typography, movie, hollywood

Citation

Özden, K. (2024). Imaginary use of typography in Hollywood movie posters. *ARTS*, 11, 48-73.
<https://doi.org/10.46372/arts.1398693>

Received

01.12.2023

Accepted

21.02.2024


License and copyright

This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Copyright of the work belongs to the author



Hollywood film afişlerinde tipografinin imgesel kullanımı

Kansu Özden || Araştırma görevlisi doktor || Mardin Artuklu Üniversitesi
kansuozen@gmail.com || 0000-0001-5677-3932 

Öz

Çeşitli kültürel, ticari ve sosyal etkinliklerin duyurulduğu resimli ilanlara afiş denir. Bu etkinliklerin duyurulmasını sağlayan ve afişte yer alması gereken temel öğeler bulunmaktadır. Bu öğeler tipografi ve imgedir. İçeriğin hedef kitleye duyurulmasını sağlayan afişlerde bu iki öğe olmadan etkin bir anlatım sağlanamaz. Teknoloji ile değişen birçok şey gibi grafik tasarım disiplini dolayısıyla da afiş tasarım eğilim ve yaklaşımları bu doğrultuda değişmekte ve evrilmektedir. Bu çalışma; özellikle son yıllarda Hollywood film afişlerinde tipografinin daha belirgin kullanıldığı 2000'li yıllardan sonraki afişleri incelemiştir. Çalışmada eserler incelenirken tarihsel metot kullanılmıştır. Bulgular tipografinin, imge gibi göz alıcı ve dikkat çekici kullanıldığını ve bu eğilimin popülerleşen bir teknik olduğunu göz önüne sermiş, kullanılan bu teknik ve benzerleri, bu çalışma sayesinde sınıflandırılmıştır.

Anahtar kelimeler: afiş, tipografi, film, hollywood

Atıf

Özden, K. (2024). Hollywood film afişlerinde tipografinin imgesel kullanımı. *ARTS*, 11, 48-73.
<https://doi.org/10.46372/arts.1398693>

Geliş

01.12.2023

Kabul

21.02.2024

Lisans ve telif

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) ile lisanslanmıştır

Çalışmanın telif hakkı yazara aittir



Introduction

During recent years, the development of technology has had and continues to have a dramatic impact on human life, with an unexpected acceleration. The invention of computers, their marketing to individual users, their widespread use, the discovery of the internet and its use all over the world, the introduction of mobile phones and then smartphones have brought about huge changes in most of our daily practices. All these developments have also affected the professions and changed work practices. If we look at the changes in the field of graphic design in particular, this discipline was practised very differently than it is today, when computers had not yet been invented. Each product and the materials that go into creating it were assembled by hand. Then came the invention of the printing press, the camera, and the computer. Now the process of designing a brochure, flyer or poster and advertising it to people can be very practical without the need to physically print it and put it up.

In terms of technological developments, designers now use computers, tablets, and software to produce graphic design products. They can easily share and distribute their products through online platforms. Thanks to the tools provided by these opportunities, we can see that the elements that make up the poster go beyond their traditional roles and even change their position from time to time. In traditional trends, typography aims to communicate information to the target audience, which is the reason for the poster's existence (Yeraltı, 1995, p. 8). The image, i.e., illustration or photography, plays an essential role in supporting this information. It gives the audience an idea of the content and aims to attract their attention by creating an impressive impression with the composition created by typography. There are some unusual changes in the role of typography in the examples examined in this study. Typography goes beyond mere writing to play a role in image creation. The use of images within text, as well as letters that take on visual characteristics, exemplify this. This study aims to explore the creative use of typography in Hollywood movie posters produced since 2000 and to categorize these designs according to their usage trends, which is a previously unexplored area in this field.

The historical method was used in this research. The historical method is the method used by the researcher in his/her analyses of related sources and publications. Every research topic and problem has a history. The researcher must analyze it (Kaptan, 1991, p. 56). Those who want to research a topic are within the scope of this method by examining the studies conducted in the past on this topic, i.e. literature review (Çepni, 2001, p. 44). When evaluating the data using the historical method, it is necessary to carefully determine who the documents belong to, their originality, place and time, i.e. external validity; the

meaning and accuracy of the documents, i.e. internal validity (Kaptan, 1991, p. 56). The data obtained because of the research was analyzed and interpreted in terms of basic design principles. In particular, Hollywood film posters (after 2000), where typography comes to the fore and replaces the image, were selected and the designs were synthesized and analyzed.

Definition and history of poster

The term “poster” originated from the French word *affiche*. According to the Dictionary of the Turkish Language Association, it refers to a “painted wall advertisement, usually pictorial, prepared to announce or advertise something, and hung where it can be seen by the public” (Türk Dil Kurumu, 2023). According to Susan Sontag (1979, p. 196), a poster serves not merely as an announcement but also motivates designers and artists to produce products that strike the audience by ensuring the harmonious use of text and image in a particular composition. With these definitions in mind, it can be claimed that a poster is a designed product that announces various events, comprising text and images, and seeks to efficiently convey its message to the target audience. Posters come in different sizes and are preferred depending on the purpose they are used for (Artan & Uçar, 2018, p. 15).

Movie posters are used for promotional purposes in movie theaters as well as billboards and bus stops, generally in public places. Dimensions that change depending on the usage also alter the components of the poster. Typography and images of designs that the audience can see more closely can be applied in smaller sizes. This allows people to easily get the content because they have more time. On the other hand, typography and images should be used in large sizes in designs that people need to see as they pass by quickly, such as billboards. Compared to bus stop designs, people only have a few seconds to consume the content on billboards, and the designer designs the content accordingly and delivers the message to the target audience (Emerson, 2008).

The history of posters indicates that Art Nouveau was the period during which the first real instances of posters emerged towards the conclusion of the nineteenth century. Aristide Bruant –a French singer, comedian, and proprietor of nightclubs Ambassadeurs and Eldorado– commissioned Henri de Toulouse-Lautrec to construct a poster for his performances in 1892 (Uzuner & Şahin, 2019, p. 262). Toulouse-Lautrec portrayed Bruant’s authoritarian character in his famous portrait, adorned with a wide-brimmed hat, black cape, and bright red scarf, which he later turned into a poster (Image 1). Toulouse-Lautrec, but also had artistic significance and was closely linked to the field of fine arts (Eskilson, 2012,

p. 49). This era is documented as a time during which the fields of illustration, books, and posters yielded highly effective examples (Becer, 2005, p. 100).

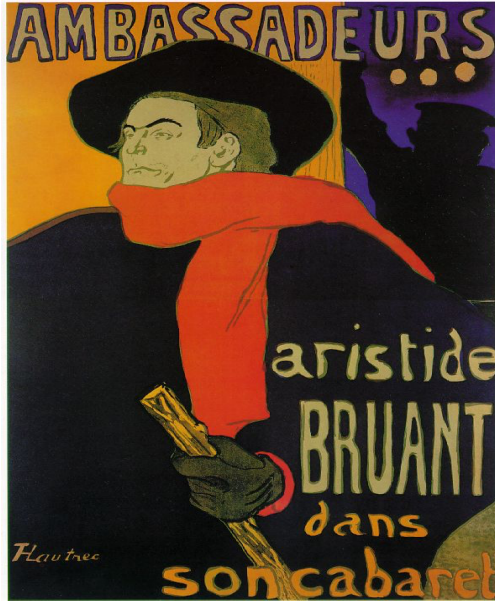


Image 1. *Ambassadeurs: Aristide Bruant* (Toulouse-Lautrec, 1892)

When analyzing modern art and design movements, one can observe posters that are primarily created using traditional methods. The typography used within these posters effectively conveys the message, with the image serving a supportive role in providing the information presented in the content. In contrast, within the Dadaism art movement, it is common to encounter typography-based posters that do not feature any images. Traditionally, typography's main objective was to link a message to the audience through text. However, in the examples shown, typography functions as an image, communicating the message in a new way. From a graphic design perspective, Emre Becer classified posters into three fundamental categories (2005, p. 202):

- 1) Advertising posters: These posters promote a product or service and are commonly used in five sectors: a) Fashion, b) Industry, c) Corporate advertising, d) Media, e) Food, f) Tourism. Overall, the text already adheres to most of the principles mentioned except for a few grammatical errors which were corrected. These posters promote a product or service and are commonly used in five sectors: a) Fashion, b) Industry, c) Corporate advertising, d) Media, e) Food, f) Tourism.
- 2) Cultural Posters: This category includes posters promoting cultural events such as festivals, seminars, symposiums, balls, concerts, cinema, theatre, exhibitions and sports.
- 3) Social Posters: In addition to educational and cautionary posters on topics such as health, transportation, civil defense,

and the environment, social posters encompass those that promote political ideologies or parties.

As Becer stated in his book, movie posters are designed to announce movies to the public and are very crucial in promotion. Posters that aim to unite people culturally are notably more artistic than other types of posters, and this has resulted in increased importance placed on the techniques utilized and the final designs produced. It goes without a doubt that artistic techniques used to convey artistic content are more effective in influencing the audience. Of course, this phenomenon advances in direct relation to the accurate transmission of the poster's contents during the design phase, in addition to the proficient application of its components in accordance with design principles.

Fundamental elements of a poster

There are two important components for the poster to do its basic function properly. These are typography and image. Typography represents the text on the poster, while image refers to all kinds of visuals to be used. With these two elements, designers create posters by effectively applying basic design principles. The placement of typography and image in compositions may vary according to the designer's style or the trend they choose. The integrity to be used in the design, the balance of space, the use of positive and negative space in place and in accordance with the basic design principles determine the quality of poster designs (Lehimler, 2019, p. 408). In addition to the basic components of the poster, Becer, in his book *İletişim ve Grafik Tasarımı*, explains what should and should not be in the poster as follows (2005, p. 204):

The essential components of a poster are as follows: it should capture the audience's attention, impart information and/or generate appeal, and motivate and prompt action. The essential components of a poster are as follows: 1) It should capture the audience's attention, impart information and/or generate appeal, and motivate and prompt action. Unnecessary features in a poster include an attempt to alter the viewer's worldview. 2) It is not required for the poster to possess ornamental or aesthetic value. 3) It should not express the poster designer's personal beliefs. 4) Rather, the poster's primary objective is to convey a message

Typography and imagery are two crucial elements that must accompany the aforementioned rules for the poster to effectively fulfil its purpose. Typography represents the writing on the poster, while imagery refers to all types of visuals to be used. Typography is the key and most basic component in transferring content to the target audience in all design products. Because writing is one of the simplest means of communication (Sarıkavak, 2006). According to Becer (2005), typography encompasses a diverse range of fields including handwriting, calligraphy, graffiti, architecture, posters, symbol systems, advertising, and moving writings in cinema and television. Typography reflects language,

humanity, and existence through its forms and shapes. When discussing calligraphy, one naturally thinks of the hand-written form of this art (Jean, 2001, p. 84). It is worth mentioning its history: While writing was an element that could only be written by hand until the fifteenth century, the printing process invented by Gutenberg was one of the most important turning points in the history of printing. Letterpress printing, developed by Gutenberg in Germany in 1450, can be defined as the pressing of separate cast letters adjacent to each other, being inked and printed onto paper (Taşcıoğlu & Siretli, 2016, p. 196). Printing with movable letters was developed in China in the eleventh century and in Korea in the early fifteenth century, but its use remained limited due to the unsuitability of Asian languages that have thousands of characters. In the West, however, the application of the letterpress printing technique with the Latin alphabet brought about a revolutionary change in writing (Lupton, 2004, p. 13). The widespread use of letterpress compounded its impact.

Another essential element of a poster is its image; it may include photographs, pictures, symbols, or illustrations. The visual factor is crucial for an effective poster, as it helps convey the slogan through typography and enhances the message's impact. Given that people can interpret images in various ways, posters' images can elicit different emotions, leading to diverse meanings. At this point, typography comes into play in line with the effective application of design principles and eliminates confusion. Photographs or illustrations on posters are often used in larger sizes than typography to make the poster striking and aim to attract people's attention. The trends that change from time to time, especially the examples to be examined, move away from the traditional use of images. Typography can replace the image by using the image again. With all of this information, the selected posters will be reviewed, and the necessary categories will be created.

Analyzing the posters

In this study, the posters with the most effective imaginative use of typography from 2000 to the present are selected, examined considering basic design principles, and categorized. Today's examples of imaginative use of typography come to the fore with widely varying applications. However, it is essential to categorize these practices. With this categorization, any potential research can be done in the future with more precise and clear categories.

Fundamental elements of a poster

This chapter analyses a poster similar to the effects of the Dada movement in the early twentieth century, which Abdulhamit Gümüşlü discusses in his dissertation. Typography was characterized by a “tranquil” state until the political unrest and propaganda posters of the nineteenth century, as well as the erratic and jarring movements of the twentieth century, such as Dada. At the turn of the twentieth century, typographic designs began to shift and produce distinct aural effects (Gümüşlü, 2008, p. 28). The emphasis on varied voices can also define resonance here; the unusualness and almost vocalization of typography as it bends, twists, turns and changes shape (Image 2).

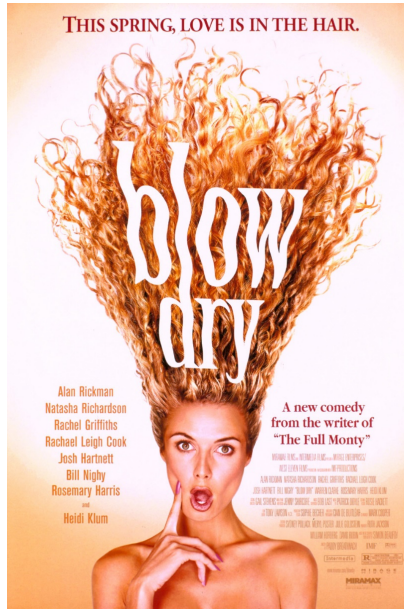


Image 2. *Blow Dry* movie poster (MaD Creative, 2001)

The movie poster for *Blow Dry* (Paddy Breathnach, 2001) employs the title of the movie in conjunction with the shape of the hair. This creates an audible quality to the typography, providing an emotional effect and allowing the audience to engage with the message. The design avoids static imagery in favor of an approach that is more dynamic and expressive.

Large scale typographic weighted examples

Typography can substitute the image and assume a role in changing trends. In this section, the examples will be examined where typography is employed on a large scale to capture the audience's attention instead of imagery. Although impressive images typically attract the audience's interest, these instances foreground the movie titles and slogans through typography. It is worth noting that post-2000 trends in movie posters feature a technique that was not widely used before. While typography was predominantly limited to the movie title, actor names, and other particulars, these trends relied heavily on slogan-like phrases to draw attention (Image 3). These marketing slogans, which may even be prioritized over the movie title, will also appear in other case studies.

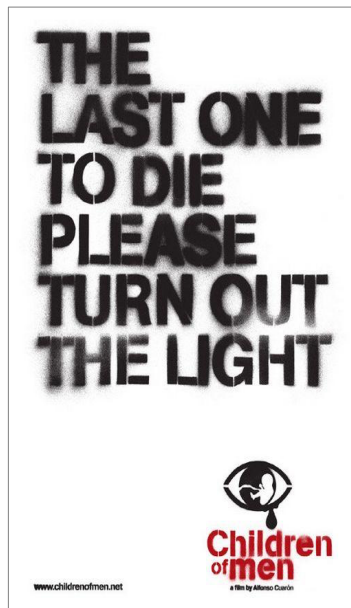


Image 3. *Children of Man* movie poster (Creative Partnership, 2006)

In these examples, the movies' names are used on a large scale to emphasize the names of the movies, without any slogans or advertising phrases, and sometimes no images are used at all, while at other times there are effective uses where the image takes up very little space (Images 4, Image 5, Image 6).

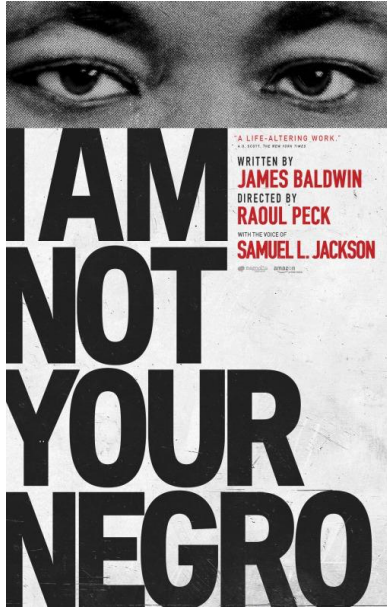


Image 4. *I Am Not Your Negro* movie poster (Gravillis, 2017)

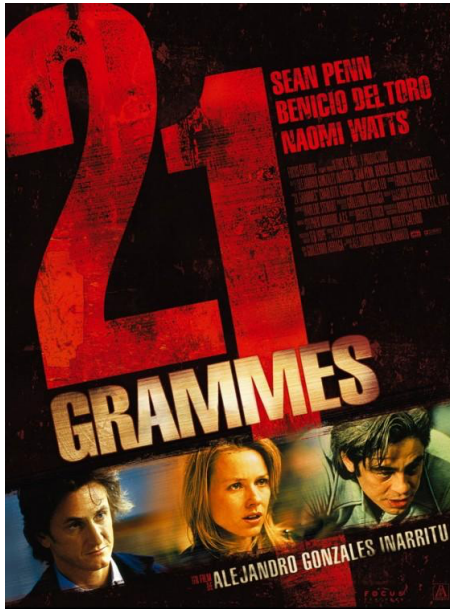


Image 5. *21 Grammes* movie poster (Concept Arts, 2003)



Image 6. *Kill Bill* movie poster (Kellerhouse, 2010a)

These new approaches to typography, far removed from traditional applications, grab the audience's attention, and create memorable images with the unique designs of the movies.

Images masked by typography

Since 2000, the optimal implementation of movie poster trends has been accomplished by masking imagery with typography – that is, by integrating images within the space allotted for typography. Examples in this classification exhibit the use of typography as a full replacement for the image, to the extent that solely with typography and space, the area filled by typography is generated from the movie's images, thereby creating a dual impression. To create an effective design, it is vital to choose bold fonts, i.e. filled fonts, as opposed to the fonts used in ordinary movie posters. According to common knowledge, bold fonts are a valuable choice for laying out images in typography as they cover more substantial areas.

A crucial consideration here is the spacing between letters, known as kerning. When there is too much spacing between letters, the image is hard to perceive, whereas when the spacing is too little, the text becomes hard to read. In this instance, the design of the poster for the film *The Departed* (Martin Scorsese, 2006) is a prime example of the trend to incorporate images within text. In this instance, the design of the poster for the film *The Departed* is a powerful example of the trend to incorporate images within the text: There is enough space to place the image by using a bold font, but the letters in the text are too close together, making

it difficult to read (Image 7). To prevent this situation, the name of the movie was used again in smaller sizes in the design.

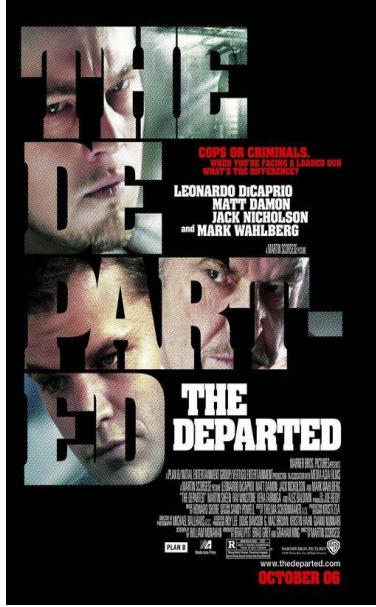


Image 7. *The Departed* movie poster (The Cimarron Group, 2006)

When using embedded images in text, it can be challenging to ensure that both the image and text are easily readable. When using embedded images in text, it can be challenging to ensure that both the image and text are easily readable. To address this issue, this example showcases the use of a single background color to enhance text clarity while maintaining image visibility.

When two different posters of the 2012 movie *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2013) are examined, it is quite clear how comfortable the image looks with a bold font choice (Image 8). However, in a font with less thickness than the horizontal poster, the difficulty of the images to be seen is easily noticed (Image 9).



Image 8. *Zero Dark Thirty* movie poster (BLT Communications, 2012a)

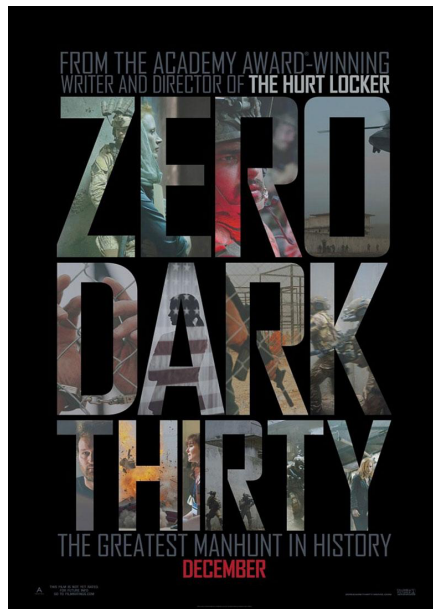


Image 9. *Zero Dark Thirty* movie poster (BLT Communications, 2012b)

In the posters analyzed thus far, the font size has been selected to be relatively large, to conceal the image within the movie title while maintaining the visibility of both elements. In contrast, there are also highly successful examples of posters that incorporate images within small text areas. A noteworthy case in point is the 2011 poster for *Tinker Tailor Soldier Spy* (Tomas Alfredson, 2011), starring Gary Oldman (Image 10). This poster represents an early use of imagery in small type

spaces, with many similar examples existing. From an aesthetic viewpoint, the example is impressive. However, the poster for the film *Where is Robert Fisher?* (Charlie Minn, 2011) from the same year is a leading example in the field, though less aesthetically effective than *Tinker Tailor Soldier Spy* (image 11).

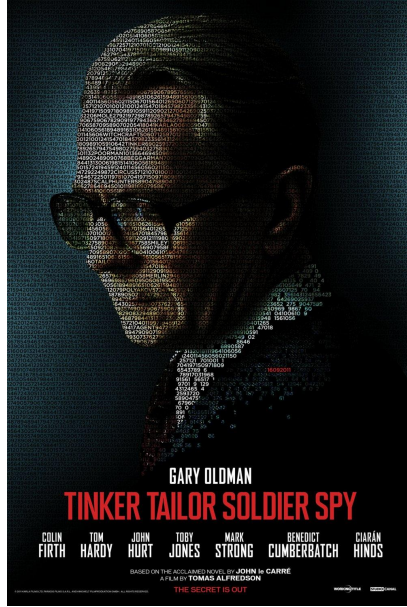


Image 10. *Tinker Tailor Soldier Spy* movie poster (Empire Design, 2011)

Although the image is mostly used in the text area, an effective transition effect is created by using text in areas with blue tones planned as the continuation or background of the image on the right and left parts of the poster. In this example, unlike the previous designs, the image was not masked inside the movie name. The name of the movie was written separately, and the actor names were placed just below it.

Readability was brought to the forefront, and at the same time, a very effective design balance was achieved by having the image in other writing areas. Finally, by choosing a black color in the lower right part of the poster, a transition with the character was provided and this transition was shown by the disappearance of the letters. The spilling effect of the letters adds a distinct impressiveness to the poster.

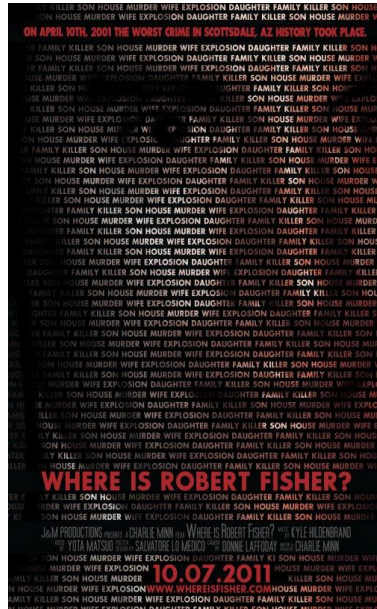


Image 11. *Where is Robert Fisher* movie poster (Medico, 2011)

The poster's entirety is comprised of the masked image enclosed in text, unlike the *Tinker Tailor Soldier Spy* movie poster. Similarly, to the mentioned poster, the movie's title, cast, and release date are written separately and removed from the text in which the image is contained.

Images replacing letters in text

In certain movie posters, the image can become part of the text, as the typography becomes imaginary. By selecting letters that can effortlessly fit the shape of the human body, the actors in the film can embody that letter by substituting it. In the 2001 Disney feature *Max Keeble's Big Move* (Tim Hill, 2001) the character takes the place of the letter A in Max's writing and embodies that letter. The image is completely typified and becomes a component of it (Image 12). The film *John Wick* (Chad Stahelski, 2014) from 2014, featuring Keanu Reeves, was created with a comparable design trend (Image 13).

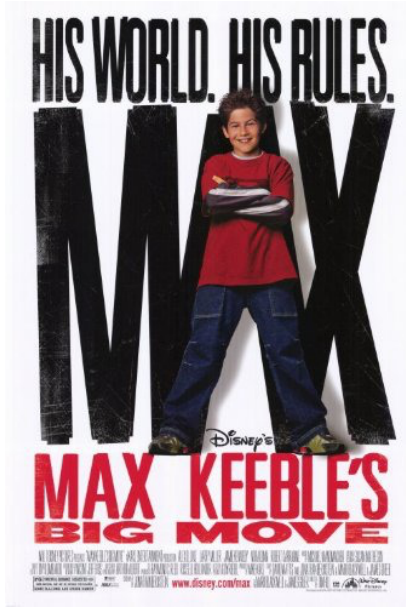


Image 12. *Max Keeble's Big Move* movie poster (Ripper, 2001)



Image 13. *John Wick* movie poster (Ignition, 2014)

Slogan or content driven trends

The examples examined in this classification share a common feature: a large slogan of the movie, derived from its content, is prominently displayed on the background and supersedes the movie title in terms of visibility. The movie poster

for *The Social Network* (David Fincher, 2010), depicting the founding of Facebook, is significant as it represents an early and successful instance of this trend (Image 14). In 2011, *The Adjustment Bureau* (George Nolfi, 2011), featuring Matt Damon, followed this trend with a poster that effectively employs a slogan with less text than the poster for *The Social Network* (Image 15).

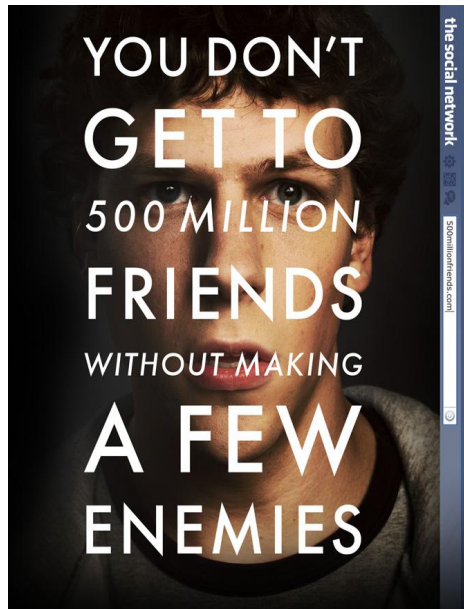


Image 14. *The Social Network* movie poster (Kellerhouse, 2010b)

The movie's title is written vertically in a small font at the upper right corner. However, this effective example reveals how the catchy slogan stands out, creating a sense of intrigue in the movie poster. Such typographic movie poster trends offer more information about the movie, increasing audience interaction and curiosity.



Image 15. *The Adjustment Bureau* movie poster (The Cimarron Group, 2011)

There are variations in the typographic use of the slogan between *The Social Network* and *The Adjustment Bureau* movie posters. In both cases, the tagline appears on a grid, with words aligned on opposite ends. This layout is favoured for controlling spatial design and creating an organized aesthetic but may require resizing of typography to fit. This design approach was utilized in *The Social Network* movie poster to keep the layout consistent. In contrast, the alignment of text on both sides is achieved by spacing in *The Adjustment Bureau* movie poster. However, this results in inconsistent spacing between certain letters. This stylistic choice, which is based solely on design language, significantly influences poster trends.

Large scale typographic ground applications

The examples studied in this section provide a unique three-dimensional application utilizing the title of the movie as a backdrop. There are notable examples within their category, including the 2004 robbery gang movie *Oceans Twelve* (Steven Soderbergh, 2004) (Image 16).



Image 16. *Oceans 12* movie poster (Pulse Advertising, 2004)

The movie title is prominently placed in the foreground of the poster. Realistic shadows of characters walking on the number twelve add depth and make the poster effective. Another movie made exactly nine years after *Oceans Twelve* features a similar poster design. The 2013 movie *Now You See Me* (Louis Leterrier, 2013) tells the story of a gang of magicians and shows the influence of this trend. The movie's poster, where the three-dimensional effect is more noticeable, was not effective enough because the choice of colors did not have enough contrast. Furthermore, the movie's name was rewritten, except for the background, to ensure legibility (Image 17).



Image 17. *Now You See Me* movie poster (BLT Communications, 2013)

A comparable poster design appears in another movie made exactly nine years after *Oceans Twelve*. The 2013 movie *Now You See Me*, featuring a group of magicians, was impacted by a similar trend. However, the poster did not achieve its intended effect due to a lack of contrast in color choices, despite conveying a stronger three-dimensional impression (Image. 17).

Typographic imagery series posters

In this category, an example of the intertwining of typography and image through the use of color channels will be examined. At the same time, the examples will also show how such uses are serialized. In the series of movie posters called *Dope* (Rick Famuyiwa, 2015), the lead actors are matched with each letter, and it is one of the effective examples with an aesthetic design created by adjusting the color channels, rather than being completely masked in typography as in previous examples (Image 18).



Image 18. *Dope* movie poster (Gravillis, 2015)

The word Dope represents the main characters in the movie on a single poster. It is an effective series of posters that shows consistency in color selection and design principles. In addition, each character in the film is also used in a series of posters by creating a separate poster for each character, creating the integrity of the chosen concept. Technically, the typography is not fully imaged, but it effectively intersects with the image. In the previous examples, the typography enclosed the image, and the remaining areas were filled with white space or other images. As seen in this series of examples, the color channels in Photoshop software have been used to overlap the typography and image, and both elements are easily visible with color differences. Compared to other examples, it has a concept that can be considered remarkable in its use of space, color, and integrity in terms of basic design principles.

Conclusion

With each new tool used by designers, different design methods and thus noteworthy new trends have emerged. The use of different typographies, which can be seen as a touchstone during the Bauhaus period, is still being experimented with today. From the use of typography that reflects the content of sounds and feelings to typographic choices that do not reflect any emotion, designers continue to experiment with all kinds and methods. What makes this

work unique is the intersection of typography and image, two different elements of poster design. When typography, which causes role confusion, enters the field of image, the image is left behind and gradually moves away from its traditional use.

In this research, effective examples of changing typography and image usage within the framework of basic design principles were examined and evaluated in terms of graphic design principles. The classifications analyzed in detail the change and development of trends in the imaginative use of typography and six different main categories are formed. Some categories have more use of typography and some of them use less of it. But all of them have the typography as a main role in the posters.

Thanks to this categorization, researchers will be able to make deeper analyses by using this research, as there are no previous studies in which typography has taken precedence over the image. Poster design, an important part of graphic design, continues to change and develop with its rich history and technology today. Designers' experimentation with different methods today, as in the past, has led to new trends and provided data for this research. Thanks to this situation, this study has helped to discover different categories that have emerged, created a resource for the field and presented findings that will guide future researchers.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Çift taraflı kör değerlendirme

Double-blind evaluation

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Bibliography

- Alfredson, T. (Director). (2011). Tinker Tailor Soldier Spy [Movie]. StudioCanal.
- Artan, H. İ. & Uçar, F. (2018). Kaligrafi ve tipografinin afiş sanatına tansımları. Akademik sanat, 3(6), 10-27.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/42391/435333>
- Becer, E. (2005) İletişim ve grafik tasarım (4th edition). Dost.
- Breathnach, P. (Director). (2001). Blow Dry [Movie]. Miramax.
- Bigelow, K. (Director). (2013). Zero Dark Thirty [Movie]. Universal.
- BLT Communications. (2013). Now You See Me [Poster]. Los Angeles.
- BLT Communications. (2012a). Zero Dark Thirty [Poster]. Los Angeles.
- BLT Communications. (2012b). Zero Dark Thirty [Poster]. Los Angeles.
- Concept Arts. (2003). 21 grammes [Poster]. Los Angeles.
- Creative Partnership. (2006). Children of man [Poster]. Los Angeles.
- Çepni, S. (2001). Araştırma ve proje çalışmalarına giriş (7th edition). Celepler.
- Emerson, J. (2008). Visualizing information for advocacy. backspace.com.
<https://backspace.com/infodesign>
- Empire Design. (2011). Tinker Tailor Soldier Spy [Poster]. London.
- Eskilson, S. J. (2012). Graphic design a new history (2nd edition). Laurence King.
- Famuyiwa, R. (Director). (2015). Dope [Movie]. Open Road.
- Fincher, D. (Director). (2010). The Social Network [Movie]. Sony.
- Gravillis. (2015). Dope [Poster]. Los Angeles.
- Gravillis. (2017). I Am Not Your Negro [Poster]. Los Angeles.
- Gümüşlü, A. H. (2008). 1980 Sonrası Türkiye’inde tiyatro afişlerinde imge ve tipografi sorunları (Unpublished art proficiency thesis). Hacettepe University, Ankara.

- Hill, T. (Director). (2001). Max Keeble's Big Move [Movie]. Walt Disney.
- Ignition. (2014). John Wick [Poster]. Los Angeles.
- Jean, G. (2001). Yazı: İnsanlığın belleği (3rd edition) (Trans. N. Başer). Yapıkredi.
- Kaptan, S. (1991). Bilimsel araştırma teknikleri (11th edition). Bilim.
- Kellerhouse, N. (2010a). Kill Bill [Poster]. Los Angeles.
- Kellerhouse, N. (2010b). The Social Network [Poster]. Los Angeles.
- Lautrec, H. (1892). Ambassadeurs: Aristide Bruant [Poster]. Paris.
- Lehimler, Z. (2019). Afiş tasarımında boşluk kullanımı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 23(1), 407-417.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisosbil/issue/43928/538497>
- Leterrier, L. (Director). (2013). Now You See Me [Movie]. Summit.
- Lupton, E. (2004). Thinking with type: A critical guide for designers, writers & editors (1st edition). Princeton Architectural.
- MaD Creative. (2001). Blow dry [Poster]. Michigan.
- Medico, S. (2011). Where is the Robert Fisher [Poster]. New York.
- Minn, C. (Director). (2011). Where is Robert Fisher? [Movie]. J&M
- Nolfi, G. (Director). (2011). The Adjustment Bureau [Movie]. Universal
- Pulse Advertising. (2004). Oceans 12 [Poster]. London.
- Ripper, K. (2001). Max Keeble's Big Move [Movie]. Los Angeles.
- Sontag, S. (1970). The art of revolution: 96 posters from Castro's Cuba 1959-1970 (1st edition). McGraw-Hill.
- Sarıkavak, N. K. (2006). H.Ü. G.S.F. Grafik Bölümü'nde yazı ve tipografi eğitimi. Sanat, 9, 80-98.
- Scorsese, M. (Director). (2006). The Departed [Movie]. Warner.
- Soderbergh, S. (Director). (2004). Oceans Twelve [Movie]. Warner.

Stahelski, C. (Director). (2014). John Wick [Movie]. Lionsgate.

Taşcıoğlu, M. and Siretli, A. (2016). Grafik tasarımda litografinin yeri ve Henri De Toulouse-Lautrec'in afiş tasarımları. Sanat ve tasarım, 18, 187-202.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/40193/478517>

The Cimarron Group (2006). The Departed [Poster]. Los Angeles.

The Cimarron Group (2011). The Adjustment Bureau [Poster]. Los Angeles.

Türk Dil Kurumu. (2023). Afiş. <https://sozluk.gov.tr>

Uzuner, N., & Şahin, C. (2019). Post empresyonist dönemde Henri De Toulouse-Lautrec ve çağdaş kültürel afiş tasarımına etkileri. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1(2), 260-271.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/augsfd/issue/50987/600355>

Yeraltı, G. (1995). Grafik sanatı içerisinde afiş sanatımızın gelişimi (Unpublished master thesis). Anadolu University, Eskişehir.

Türkiye’de belgesel sinemada arşiv kullanımı: Olanaklar ve güçlükler

Cem Hakverdi || Doktor öğretim üyesi || Alanya Üniversitesi
email@cemhakverdi.com || 0000-0001-7647-8172 

Öz

Belgesel sinemacılar için arşivler sıklıkla başvurulan araştırma kaynaklarıdır. Belgeselciler arşivlere filmin konusu ile ilgili araştırma yapmak veya anlatım olanaklarını genişletebilmek amacıyla başvururlar. Amaç hangisi olursa olsun arşivlerde bulunan materyallerden faydalanma isteğinin temel düşüncesi çoğunlukla aynıdır; gerçeğe ulaşmak ve gerçeğin ispatı. Arşiv kaynaklarının kullanımını, belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi üzerinden temellendiren bu çalışma, Türkiye’de belgesel sinemada arşiv kullanmanın önemini, arşiv kaynakların neler olabileceğini, bu kaynakların belgeselciye sağlayabileceği olanakları ve kaynaklara erişim konusunda karşılaşılabilecek güçlükleri irdelemek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak, belgesel film çalışmalarında arşivlerden faydalanan İsmet Yazıcı, Hasan Özgen, Hakan Aytekin ve Ethem Özgüven gibi yönetmenler ile yarı yapılandırılmış biçimde tasarlanan derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışma sürecinde literatürden ve katılımcı yönetmenlerin aktardığı deneyim ve düşüncelerden elde edilen bulgular neticesinde, belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkinin bazı sınırlarının olduğu ve arşiv kaynakların belgesel sinemacılar için önemli veri toplama ve aktarma araçları olabileceği sonucu çıkarılmıştır.

Anahtar kelimeler: belgesel, belgesel yapımı, gerçeklik, arşiv

Atıf

Hakverdi, C. (2024). Türkiye’de belgesel sinemada arşiv kullanımı: Olanaklar ve güçlükler. *ARTS*, 11, 74-101. <https://doi.org/10.46372/arts.1398027>

Geliş

01.12.2023

Kabul

26.02.2024


Lisans ve telif

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) ile lisanslanmıştır

Çalışmanın telif hakkı yazara aittir



The use of archives in documentary cinema in Türkiye: Opportunities and challenges

Cem Hakverdi || Assistant professor || Alanya University
email@cemhakverdi.com || 0000-0001-7647-8172 

Abstract

For documentary filmmakers, archives are important research sources. Documentary filmmakers consult archives to research the film's subject or expand the narrative possibilities. Regardless of the purpose, the basic idea behind the desire to utilize archival materials is often the same: to reach and prove the truth. This study, which bases the use of archival sources on the relationship between documentary cinema and reality, has been prepared to examine the importance of using archival materials in documentary cinema in Turkey. Semi-structured in-depth interviews were conducted with directors who use archives in their documentary film works using the purposive sampling technique. As a result of the study, it was emphasized that documentary cinema has some limitations in its relationship with reality and that archival sources are an important data collection and transfer tool for documentary filmmakers.

Keywords: documentary, documentary filmmaking, actuality, archive

Citation

Hakverdi, C. (2024). The use of archives in documentary cinema in Türkiye: Opportunities and challenges. *ARTS*, 11, 74-101. <https://doi.org/10.46372/arts.1398027>

Received

01.12.2023

Accepted

26.02.2024

License and copyright

This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Copyright of the work belongs to the author



Giriş¹

Belgesel sinemayı açıklamaya yönelik sunulan metinlerde, belgeselin büyük oranda vurgu yapılan özelliği belgesel filmin gerçeklik ile olan ilişkisidir. Bu metinlerin önemli bir kısmında, hatta sıradan bir belgesel izleyicisinin belgesel film tanımlamasında dahi, “gerçek olaylar” (Nichols, 2017, s. 5), “gerçek insanlar” (Gündeş, 1998, s. 89), “hakikat arayışı” (Çelikcan, 2020, s. 531), “gerçeklik ve dürüstlük” (Clarke, 2012, s. 121) gibi belgesel filmi gerçeklik ile ilişkilendiren ifadeler karşımıza çıkmaktadır. Burada “sıradan izleyici” ile kastedilen, izleyicinin “edilgen” bir konumda olması ve filmi çözümlmek gibi bir amacının olmamasıdır. Böyle bir amacı olmayan izleyici film ile özdeşleşmekte ve kendisini filmin akışına bırakarak film izlemeyi keyifli zaman geçirme aracı olarak görebilmektedir (Gündeş, 2003, s. 12).

Belgesel sinemanın gerçeklik ile ilişkisinin geçmişi sinemanın ilk yıllarına kadar uzanmaktadır. Başka bir ifadeyle, sinemanın ilk ortaya çıkışı gerçekçi filmler aracılığıyla mümkün olabilmektedir (McLane, 2012, s. 9). Sinema tarihinin ilk filmleri olarak kabul edilen Lumière Kardeşler’in ilk denemeleri, izleyicilere gündelik hayatın içinden gerçek kesitler sunmaktadır (Barnouw, 1993, s. 9). Kamerayı, yaşamı olağan akışı içinde kaydetme aracı olarak kullanan Lumièrelerin ilk filmlerinden olan *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* (*La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*, 1895a), *Bir Trenin La Ciotat Garı’na Girişi* (*L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat*, 1895b) ve yapım özellikleri bakımından bunlara benzeyen diğerleri, bugün düşündüğümüz anlamıyla birer belgesel film olmasalar da kaçınılmaz olarak sinemada gerçekliğin ilk örnekleri arasında yer almaktadırlar (Kracauer, 1960, s. 31). Lumièrelerin kendi fabrikasından çıkan işçileri, fabrikanın karşısında bulunan bir evin penceresinden gizlice çektiği (Armes, 2011, s. 23) düşünüldüğü zaman, bir filmin daha fazla gerçekçi olamayacağı söylenebilir; kamera fabrikanın çıkışını gören bir evin içinde gizlidir ve fabrikadan dışarıya çıkan işçiler kameranın varlığından habersizdir.

Üstelik tamamen doğal bir ortamda çekilmiş olan bu filmde oyunculuk, ışık kullanımı, senaryo ve kurgu bulunmamaktadır. Bu özellikler bir filmin gerçekçi sayılabilmesi için fazlasıyla yeterli sayılabilir. Zira bu özellikler “Sinema Gerçek” türü filmlerin ayırt edici özellikleri arasında gösterilmektedir (Mamber, 1974, s. 2). Belgesel film izleyicilerinin büyük bir kesiminde belgesel filmlerde gerçek olayların, gerçek halleriyle anlatıldığına dair genel bir görüş bulunmaktadır. Bu genel görüş, belgeselciye izleyicisini anlattığı konuya ikna etme yolunda önemli bir avantaj sağlayabilmektedir. Belgeselci tarafından hiçbir ön hazırlık yapılmasa

¹ Bu çalışma, Alanya Üniversitesi Etik Kurulu’nun 2023/18 sayılı kararına dayalı izinle yürütülmüştür.

bile, izleyicilerin büyük çoğunluğu filmin karşısına gerçekleri izleyeceğinin kabulü ile geçebilmektedir. Peki, belgesel sinema bu gücünü nereden almaktadır?

Belgesel sinemayı “kurmaca” anlatılardan farklı kılan, kendisine özgü birtakım özellikleri bulunmaktadır. Önceden tasarlanmış bir senaryonun olmayışı, çekimlerin stüdyolar yerine gerçek mekânlarda ve gerçek kişilerle gerçekleştiriliyor olması, ele alınan konuyla ilgili olarak olaylara tanıklık eden insanların görüşlerine yer verilmesi, güvenilir kaynaklardan besleniyor olduğu varsayımı, belgelerin kullanımı ve çoğu zaman konusunda uzman kişilerin görüşlerine yer veriyor olması gibi bazı temel özellikleri, izleyicilerin belgesellerin gerçekleri anlattığı yönündeki inancını pekiştirebilmektedir. Belgesel filmler ile ilişkilendirilen bu özelliklerin mutlak bir geçerliliğinin olduğunun düşünülmemesi gerekir. Zira, Bill Nichols'ın da belirttiği gibi bazı belgeseller “senaryo yazımı, sahneleme, canlandırma, prova, oyunculuk, duygusal iniş çıkışlar, merakta bırakma” gibi kurmaca anlatılarla ilişkilendirilen yöntemleri başarılı bir biçimde uygulayabilmektedir.

Bunun tam tersi de mümkün olabilmektedir. Birçok kurmaca filmde belgesel sinemanın yapım özellikleri ile ilişkilendirilen yöntemlere rastlanabilmektedir. Bu özelliklerden bazılarını “stüdyo dışında çekim, amatör oyuncular, omuz kamerası, doğaçlama, buluntu görüntüler (yönetmen tarafından çekilmemiş olan arşiv görüntüleri), dış ses anlatımı, doğal ışık kullanımı” olarak sıralamak mümkündür (2017, s. 13). Belgeselin izleyiciler üzerindeki gerçeklik algısını etkileyen bu özelliklerine, “gerçekleri olduğu gibi” kaydedebilme becerisine sahip olan kameranın varlığı da eklenebilir. Çünkü “gerçeği ortaya çıkarmak” ve “yaşamı olduğu gibi yakalamak” amacıyla belgeselcinin elinde bulunan kamera, Dziga Vertov'un da ifade ettiği gibi önemli bir araçtır (aktaran Rotha, 2000, s. 65). Kamera, “cisimlere yaklaşan, cisimlerden uzaklaşan, cisimlerin altına kayan, bir kalabalığın ortasına dalabilen, uçaklarla havalanabilen bir makina olarak” (Vertov, 1968, s. 297), insan gözünün duygusal ya da fiziksel birtakım engellere takılma olasılığı ile kıyaslandığında çok daha “kusursuzdur”. Ayrıca her belgesel filmin, kurmaca filmlerde olduğu gibi bir kurgu sürecinden geçtiğini belirtmek gerekir. Kurgu, tıpkı kurmaca anlatılarda olduğu gibi, belgesel filmler için de “kötü parçalardan kurtulmak” için gerekli bir araçtır (Murch, 1995, s. 10).

Belgeselciler hem filmin izleyici üzerindeki duygusal etkisini güçlendirebilmek, hem de izleyicilerini anlatılanlara ikna etmek için bazı yöntemler denemektedirler. Bu yöntemlerden ilk akla geleni ve belki de en çok tercih edileni, arşivlerden elde edilen çeşitli görsel – işitsel materyallerin doğrudan filmde kullanılmasıdır. Zira söz konusu olan sinema, televizyon, fotoğraf gibi görsele dayalı kitle iletişim araçları olunca, çoğu zaman tek bir görüntü bile binlerce sözden çok daha kuvvetli olabilmektedir. Belgeselcilerin arşivlerde bulunan materyallere filmlerinde doğrudan yer vermeseler bile; belgeselin konusu ile ilişkili olabilecek olan her

türlü bilgiye ulaşmak, kendilerinde var olan bilgilerin ve düşüncelerin sağlanmasını yapmak, daha önce nasıl içeriklerin üretildiğini görmek ve bu sayede farklı bir bakış açısı geliştirmek gibi bazı amaçlar doğrultusunda başvurması oldukça önemlidir. Araştırma sürecinde elde edilen bilgilerin analiz edilmesi ile başlanması ideal olan belgesel film yapımı, bu haliyle düşünüldüğü zaman nitel bir araştırmanın ana unsurlarını da kapsamaktadır (Daumüller ve Seidenfuß’tan aktaran Cerci, 2022, s. 5). Bu nedenle diğer pek çok kaynak ile birlikte, arşivlerde bulunan materyaller de belgeselciler için çok önemli bilgi edinme ve mevcut bilgileri doğrulama kaynaklarıdır. Belgeselcinin filmini hazırlarken her fikri ve düşünceyi görüntüler ile beraber düşünmesi gerekmektedir. Görsel karşılığı olmayan ifadelerden ve her türlü düşünceden ya uzak durulması ya da bunların nasıl görselleştirileceği üzerine bir takım çözüm yollarının aranması gerekmektedir. Bu nedendir ki, belgeselci filmde kullanmak üzere arşivlerde çoğu zaman videolar veya fotoğraflar arar. Ancak arşivlerde yer alan bu materyallere ulaşmak veya ulaşılabilenlerin filmlerde kullanabilmesi her zaman mümkün olmayabilir.

Arşiv kavramı

Belge Yönetimi ve Arşiv Terimleri Sözlüğü’ne göre arşiv, “özel ve/veya tüzel kişiler tarafından üretilen veya alınan, arşivsel değere sahip belgeleri belirli standartlar dahilinde seçme, koruma ve kullanıma sunmaktan sorumlu kurum ve bunları saklandığı yer” olarak tanımlanmaktadır (Karakaş, Rukancı ve Anameriç, 2009, s. 4). Arşiv belgesi için ise “idari ve/veya entelektüel kullanımı nedeniyle saklanıp düzenlenen arşivsel değere sahip belge” tanımı karşımıza çıkar (Karakaş vd., 2009, s. 4). Arşivler sadece kurum ve kuruluşlar tarafından oluşturulmamaktadır. Araştırmacılar için önemli araştırma kaynaklarından bir diğeri de kişisel arşivlerdir. Yine aynı sözlükte kişisel arşiv, “Bir ya da daha fazla kişi veya aileye ait, onların belleği niteliğindeki belgelerin bir araya getirilmesiyle oluşan arşiv” olarak tanımlanmaktadır (Karakaş vd., 2009, s. 29). Belgeselci film yapım sürecinde kişisel belgelerden de faydalanabilmektedir. Kişisel belgelerden de anlaşılması gereken, “Bir kişinin hayatı boyunca topladığı ve resmî belgeler dışında kalan mektup, günlük, hatırat, yazışma gibi kendisi ile ilgili belgelerin tümüdür” (Karakaş vd., 2009, s. 29).

Belgesel film çalışması için başvuru arşivler çoğunlukla kamu kurum ve kuruluşlarının, üniversitelerin, özel yayın kuruluşlarının, vakıfların, derneklerin ve kişilerin özel arşivleridir. Belgeselcinin öncelikle çalışması için gerekli olacak belgelerin hangi arşivlerde bulunabileceğini belirlemesi gerekmektedir. Çalışma için ihtiyaç duyulan arşiv materyallerinin hangi kurum veya hangi kişide

bulunduğunun belirlenmesinden sonra yapılması gerekenler, arşiv sahibin belirlediği kriterlere göre değişiklik göstermektedir.

Yöntem

Çalışma kapsamında belgesel filmlerinin araştırma sürecinde arşivlerden faydalanan ve filmlerinde arşivlerden elde edilen görsel – işitsel materyallere yer veren İsmet Yazıcı, Hasan Özgen, Hakan Aytekin ve Ethem Özgüven gibi belgeselciler ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış biçimde tasarlanan görüşmeler sanal ortamda gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sırasında notlar alınmış ve görüşmeler katılımcıların onayları da alınarak kayıt altına alınmıştır. Çalışmaya dâhil edilen yönetmenlerin belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Çalışmaya örneklem olarak adı geçen yönetmenlerin dâhil edilmesindeki temel ölçüt, belgesel filmlerinin araştırma süreçlerinde arşivlerden faydalanan olmaları ve filmlerinde sıklıkla arşivlerden elde edilen görsel – işitsel materyallere yer vermiş olmalarıdır. Diğer ölçütler ise yönetmenlerin her birinin en az yirmi beş yıllık mesleki deneyime sahip olması, en az on beşin üzerinde belgesel film çalışması olması ve yönetmenlerden ikisinin belgesel sinema üzerine dersler de veren akademisyenler olmasıdır. Katılımcı yönetmenlerin deneyim aktarımları ve bahsi geçen konular üzerine düşüncelerini paylaşmalarıyla, arşiv kaynakların belgesel yapım sürecindeki öneminin ve belgeselciye sağlayabileceği olanakların saptanması amaçlanmıştır. Bunlarla beraber, arşivlerde bulunan materyallerden faydalanma konusunda ortaya çıkabilecek güçlüklerin belirlenmesi de çalışmanın bir diğer amacıdır. Bir başka neden ise bahsi geçen konular üzerine literatürden elde edilen bilgilerin kapsamının genişletilmesi ve çalışmada tartışılan konulara ilişkin güncel bir bakış açısı sunulmasıdır.

Bu amaçlar doğrultusunda katılımcı yönetmenler ile yarı yapılandırılmış olarak tasarlanan ve sanal ortamda gerçekleştirilen görüşmelerde, kendilerine aşağıdaki sorular yöneltilmiştir: 1) Belgesel sinemacının temel araştırma kaynakları nelerdir? 2) Belgesel sinemada arşivin önemi nedir? 3) Belgesel sinemacı hangi ihtiyaç neticesinde arşivlere başvurur? 4) Arşiv belgelerini temin ederken karşılaştığınız sorunlar neler olmuştur? 5) Arşiv belgelerini elde etme sürecinde karşılaştığınız sorunların nasıl üstesinden geldiniz? 6) Arşiv görüntülerinin kullanımı sırasında teknik olarak zorluklarla karşılaştınız mı? 7) Karşılaştığınız teknik sorunların nasıl üstesinden geldiniz? 8) Belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Katılımcı yönetmenlerin yukarıda belirtilen sorulara vermiş olduğu yanıtlar kendi içlerinde gruplara ayrılmış ve görüşmeler sırasında oluşturulan video kayıtları deşifre edilmiştir. Deşifre metinleri analiz edilmiş ve konuyla ilgisi olmayan

düşüncelerin metinden çıkarılmasıyla, görüşmelerden elde edilen verilerin azaltılması sağlanmıştır. Elde kalan veriler konu başlıkları ile ilişkilendirilerek çalışmanın uygun bölümlerinde, çoğu zaman herhangi bir anlam kaybına uğramaması için yönetmenlerin ifade ettikleri biçimde, doğrudan alıntılanarak kullanılmıştır. Çalışmanın yürütülebilmesi için gerekli olan etik kurul izni, Alanya Üniversitesi Etik Kurulu’nun 2023/18 sayılı kararıyla alınmıştır.

Bulgular ve tartışma

Belgesel sinemanın gerçeklik ile ilişkisi

Sinema tarihi boyunca sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi doğrudan ya da dolaylı olarak birçok farklı çalışmada tartışılmıştır. Literatürde bu tartışmaların daha çok “gerçekçilik” ve “biçimcilik” olmak üzere iki temel yaklaşım üzerinden yürütüldüğüne tanık olunmaktadır. Örneğin Aristoteles *Poetika*’da biçimden ziyade içeriğin ön planda olmasının gerekliliğine vurgu yapmaktadır (1987, s. 23):

Bir ozan, karakteri belirten tirad’ları, onlara uygun bir dilsel anlatım ve düşünceler içinde birbiri ardına sıralarsa, bununla bizim tragedyaya önüne koyduğumuz ödevi yerine getirmiş olmaz. Bütün bu öğeler yönünden zayıf olan, fakat bir öyküsü (mythos) bulunan ve olayların (uygun ve doğal) bağlılığına dayanan bir tragedyaya, öbüründen çok daha üstün olan bir tragedyadır.

Film kuramcısı Dudley Andrew, klasik film kuramında genel olarak “gerçekçi” ve “gestaltist” olmak üzere iki temel yaklaşımın varlığından söz etmektedir (1984, s. 19). Aslında bu iki yaklaşımın da temelinde gerçeklik vardır ama gerçekliğin ortaya çıkarılışı bakımından birbirlerinden ayrılmaktadır. Örneğin her iki film de gerçek olgulara temas ediyor olsa da Robert Joseph Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) belgeseli ile Vittorio De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* (*Bicycle Thieves*, 1948) filmi, ele aldıkları konuları ortaya çıkarma ve sunma biçimi bakımından birbirlerinden oldukça farklıdılar. Belgeselci ve akademisyen Ethem Özgüven’e göre, belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi neredeyse kurmacadan farksızdır:

Ben belgeseli kurmacanın bir dalı olarak görüyorum. Kurmaca anlatılarda da hakikate dair çok ciddi sözler söyleyebilirsin. Tabii ikisinin tarzları, söz söyleme biçimleri birbirlerinden farklıdır. Alan Parker’ın yönettiği 1988 yılı yapımı olan *Mississippi Yanıyor* (*Mississippi Burning*, 1988) filmi, Stanley Kubrick’in *Full Metal Jacket*’i (1987) ya da Yılmaz Güney’in *Yol* (Şerif Gören, 1982) filmleri hakikate, gerçeğe dair olağanüstü sözler söylerler. Bu bakımdan ben kurmaca ve belgeseli birbirinden ayırmıyorum. Fakat söylediğim gibi bizim (belgeselcilerin) anlatım tarzımız farklıdır (Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 30 Ağustos 2023).

Sinemanın en önemli işlevinin gerçekçilik olduğunu savunan film kuracısı Siegfried Kracauer, İngiliz tarihçi Lewis Bernstein Namier’den alıntı yaparak

fotoğrafın –dolayısıyla görsel bir sanat dalı olan sinemanın– işlevi ile tarih çalışmalarının işlevi arasında bulunan benzerlikten bahsetmektedir: “Namier’e göre tarihinin işlevi fotoğraf makinesininkine değil ressamınkine benzer: Göze çarpan her şeyi ayırım gözetmeksizin yeniden üretmek değil, şeyin doğasında olanı keşfedip ortaya koymak, ayıklayıp vurgulamaktır” (aktaran Kracauer, 2014, s. 71). Sinema gerçekliğe “şekil vermez”, gerçeği –düş gücünü de dâhil ederek– yeniden tasarlayıp biçimlendirmez. Onu tespit edip kamera aracılığıyla kayda alıp açığa çıkarır. Burada bahsedilen, gerçeği olduğu gibi bir yerden kopya ederek, etrafında bulunan ilgili ilgisiz her şey ile birlikte çekip alarak izleyiciye aktarmak değildir. Film kuramcısı James Dudley Andrew, Kracauer’e referans vererek sinemacının işlevinden bahsetmektedir: “Sinemacının işlevi hem gerçekliği hem de onun aracını doğru okumaktır, böylece doğru konu üzerinde doğru teknikleri kullanacağından emin olabilir” (1976, s. 179). Buradan anlaşılan yönetmenin gerçeği arayıp gerçeğin peşinden gitmesinin ve teknik uygulamalarda bulunmaktan kaçınmaması gerektiğidir. Bu ifadeyle Kracauer’ın gerçekliğine önem verdiğini ancak bir taraftan da biçimin de önemine vurgu yaptığı söylenebilir.

Flaherty’nin sinema tarihi içinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Onun *Kuzeyli Nanook* filmi, sinema dili ve anlatım teknikleri bakımında belgesel sinema tarihinin ilk filmi olarak gösterilir (Teksoy, 2005, s. 120). Roy Armes, gerçeğin değiştirilmeden bulunduğu yerden ortaya çıkarılması konusunda, Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* filmini yaparken izlediği yöntem ile Eskimo sanatı arasında bir bağlantı kurar. Söz gelimi, bir Eskimo sanatçısının uğraşı fildişi bir parçaya şekil vermek için değil, zaten onda var olan şekli açığa çıkarmak içindir (Armes, 2011, s. 32). Bu benzetme Kracauer’ın sinemanın asli görevi olarak belirttiği “şeyin doğasında olanı keşfedip ortaya koymak, ayıklayıp vurgulamak” ifadesi ile örtüşmektedir. Nitekim belgeselcinin uğraşı da bu asli göreve paralel şekilde gerçekliklere –ya da en azından gerçekliğin bir bölümüne– ulaşmak içindir. Yönetmen İsmet Yazıcı da kendi sinemasında bu uğraş içinde olduğundan bahsetmektedir:

Çünkü belgesel sinemanın varlık nedeni bu; gerçeği arıyor. Bu alanda her üreten, kendi meyli doğrultusunda “gerçeklik” dediğimiz kuyunun içini kazıyor. Benim yolum da gerçeği aramak üzere doğal olarak; ama gerçeklik tanımımın sınırı, gözle gördüğümüz, elle tuttuğumuz, beş duyuyla algıladığımız dünyanın da dâhil olduğu ve fakat daha aşkın bir alan (İsmet Yazıcı, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Yönetmen Hasan Özgen belgeselcinin asıl uğraşının, gerçeği en iyi temsil ettiğine inandığı bir yanını yakalama ve bunu kendi görüşüne göre yeniden “ete kemiğe büründürme” çabası olduğundan bahsetmektedir. Özgen’e göre bir belgeselci için var olan gerçekliği olduğu gibi aktarabilmek çok olası değildir. Belgeselci sinemasında ancak gerçekliğin bir bölümünü aktarabilmektedir:

Çünkü gerçek denen şey hem içsel hem de dışsal olarak, kavranması çok zor olan, aynı zamanda dinamik bir şeydir, akıp gider. Sabit bir süreçten bahsetmiyoruz. Bu bir olgu olsa bile, olmuş ve bitmiş bir şeyden bahsediyor olsak da onun da kendi içinde ciddi bir akışkanlığı var, değişimi var. Dolayısıyla belgesel sinemacı gerçeklik meselesi ile çok yakından ilgilidir ama gerçeğin bilgilerinden yararlanarak onu yeniden inşa etmeye çalışır. Ve bunu, o gerçeği en iyi temsil eden ögeyi bulmaya çalışarak yapar. Yani anlatılmak istenen “gerçeklik” çok katmanlı, çok büyük bir şeydir. Onu bütün yönleriyle zaten anlatamayız. Biz onu temsil ettiğine inandığımız bir yanını yakalar, gerçeği kendi görüşümüze göre yeniden ete kemiğe büründürmeye çalışırız. Burada sübjektivizm de devreye girer (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Yönetmen ve akademisyen Hakan Aytekin’in de belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi üzerine paylaşmış olduğu düşünceleri, Özgen’in düşünceleri ile paralellik göstermektedir:

Biz gerçeği değil, gördüğümüz gerçeği yorumluyoruz, gerçeğin yorumunu aktarıyoruz. Belgesel sinemada nesnellik olguda aranmalıdır, filmde aranmaz. O film haline geldiğinde artık olgunun değil, yönetmenin bakışıdır. Nesnellik kendini yönetmenin bakışına bırakmıştır. Artık o konu yönetmeni dışarıda bırakarak yorumlanamaz hale gelmiştir. Bir başkası onu eline aldığı anda bambaşka yorumlayacaktır. Biz gerçeklerden aldığımız bilgileri yorumlayarak sunuyoruz (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 24 Ağustos 2023).

İngiliz Belge Okulunun kurucusu, yönetmen ve kuramcı olan John Grierson, belgesel filmi “gerçeklerin yaratıcı bir biçimde yorumlanması” olarak tanımlamaktadır (Armes, 2011, s. 47). Belgesel film yaparken içeriğine neleri dâhil ettiklerimiz kadar, neleri dışında bıraktığımız da oldukça önemli olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında belgesel film yapmak, oldukça fazla detay içinden film için “en gerekli” olabilecekleri seçme işi olarak düşünülebilir. Grierson’un belgesel film tanımlamasındaki “yorumlama” ifadesi bu seçim sürecini de kapsamaktadır. Seçme sürecinde hangi parçaların dışarıda bırakılıp, hangilerinin filme dâhil edileceği konusu bir çeşit yorumdur ve bu öznel bir durumdur. Belgesel filmin ana düşüncesi, belgeselin araştırma sürecinde elde edilen bütün bilgilerin yorumlanması ile ortaya çıkmaktadır. Bu yorumlama süreci filmin çekimleri devam ederken ve hatta kurgu sürecinde de devam edebilmektedir. Başlangıçta farklı düşünülen bir konu, kurgu sürecinde çok daha başka bir yaklaşımla son haline getirilebilmektedir. Bu durum belgesel film kurgulama sürecinin doğal bir hali olarak düşünülebilir. Elde edilen her türlü bilgi ve materyalin yorumlanmasında belgeselcinin eğitimi, yaşam deneyimleri, içinde yetiştiği kültürel ortam, hangi amaç için belgesel film yaptığı, belgesel filmi kimin finanse ettiği gibi bazı özellikleri, belgesel aracılığıyla ortaya çıkan düşüncenin ne olduğuna doğrudan etki edebilmektedir. Hakan Aytekin, belgeselcinin var olan gerçeği kendi algıladığı biçimde aktardığı için, aktarılan gerçeğin işlenmiş bir gerçeklik olduğundan bahsetmektedir. Ona göre bu durum neticesinde gerçeklik, “belgesel sinemacının hakikatine” dönüşmektedir (Aytekin, 2018, s. 50).

Grierson'ın belgesel film tanımlamasında geçen diğer bir ifade “yaratıcılık” ifadesidir. Grierson'a göre yaratıcılık, bir belgesel filmi “iyi” yapan en önemli kriterler arasında gösterilmektedir. Çekimler her ne kadar gerçek mekânlarda geçiyor olsa da oyuncu olmayan gerçek insanların da katılımlarıyla, belgeselcinin filminde bir dünya yaratması ve bir duygu ortaya çıkarması gerekmektedir. Belgeselcinin, ele aldığı konuyu izleyicisini sıkmadan, görsel bir dil kullanarak aktarmak zorunda olduğu için yaratıcı olması beklenir. Belgeselcinin “yaratıcı olmak” ve konu ile ilgili gördüklerini, izlediklerini, okuduklarını veya duyduklarını “yorumlarken” ne kadar nesnel kalabildiği veya “gerçeği” bilinçli ya da bilinçli olmayarak neye dönüştürdüğü konusu üzerine düşünülmesi gerekmektedir.

Belgesel film yoluyla anlatılmak üzere ele alınan bazı konular, barındırdığı görsel zenginlik yönetmene farklı anlatım yolları deneyebilmesi için çok fazla olanak sunabilmektedir. Fakat anlatılmaya değer olan bazı konular da bunun tam tersi, görsel açıdan pek fazla seçenek sunmamaktadır. Böyle durumlarda belgeselcinin hikâyesini görsel bir dil kullanarak anlatabilmesi için son derece yaratıcı olup, bir takım anlatım yolları geliştirmekten başka pek bir seçeneği bulunmamaktadır. Bu gibi durumlarda arşivlerde bulunan çeşitli görseller veya ses kayıtları yönetmene alternatif anlatım olanakları sağlayabilmektedir. Aynı zamanda arşivlerde bulunan çeşitli materyaller gerçeğe ulaşmak ve gerçekliklerin ispatı için de önemli kaynaklardır.

Belgesel film yapım sürecinde arşivlere duyulan ihtiyaç

Belgeselci film yapım sürecinde arşivlerde yer alan belgelere farklı ihtiyaçlardan dolayı başvurmaktadır. Bu ihtiyaçlardan biri belgeselin içeriğini oluşturacak olan düşüncenin geliştirildiği ve derinlemesine araştırıldığı yapım öncesi² aşamaya denk gelmektedir. Bu aşamanın en erken döneminde, yönetmenin zihninde anlatmaya değer gördüğü bir konuyla ilgili belgesel film yapma düşüncesi bulunmaktadır. Fakat bu fikir henüz yeterince olgunlaşmamıştır. Gerek yönetmenin zihninde gerekse proje dosyasında fikrin yeterince olgunlaşabilmesi ve film yapım sürecine geçilebilmesi için nitelikli bir araştırma yapılması gerekmektedir. Belgeselci bu aşamada filmin düşüncesini geliştirebilmek amacıyla nitel bir araştırmanın ana unsurlarını barındıran çalışmalar yürütür, farklı birçok kaynağa başvurur. Bu kaynaklardan biri de arşivlerde bulunan materyallerdir. Hakan Aytekin'e göre bir belgesel çalışmasına başlanacağı zaman

² Belgesel film yapım sürecinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası olmak üzere üç aşamada gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Yapım öncesi aşama fikrin geliştirilmesi, araştırmaların yapılması, karakterlerin belirlenmesi, çekimlerin yapılacağı mekânların belirlenmesi, tretman yazılması, bütçenin oluşturulması, bütçe için kaynak bulunması, ekipmanların ve çekim ekibinin belirlenmesi gibi çekimlere başlanmadan önce tamamlanması gereken bazı çalışmaları kapsar. Bu aşama tamamlandıktan sonra çekimleri gerçekleştirileceği yapım aşamasına geçilir. Bazen bu süreçlerin tamamı tamamlanmadan da yapım aşamasına başlanabilir, fakat ideal olan bu çalışmaların tamamlanmasıdır.

ele alınan konunun kapsamlı bir biçimde araştırılması gerekmektedir. Üzerine çalışılacak olan konunun ilişkili olduğu nedenlerin saptanabilmesi için her şeyden önce kapsamlı bir literatür çalışması yapılmalıdır ve literatürden elde edilen bilgilerin ardından alan araştırmasına geçilmelidir. Alan araştırması yapılırken konuyla ilgili deneyimleri veya bilgileri olan kişilere ulaşılmalıdır. Mümkün olursa bu kişiler ile kendi mekânlarında görüşülmeli ve eğer bu kişiler ile çekimler gerçekleştirilmek isteniyorsa kişiler kendi mekânlarında görüntülenmelidir (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 24 Ağustos 2023).

Belgesel yapım sürecinde gerekli olan araştırmanın nitelikli bir biçimde yapılması birkaç açıdan oldukça önemlidir. Bunlardan en önemlisi mümkün olabilecek en doğru bilgiye ulaşmak içindir. Herhangi bir konuda doğru bilgilerin ve tutarlı fikirlerin paylaşılabilmesi, sadece iyi bir araştırma sürecinin tamamlanması ile mümkün olabilmektedir. Aksi halde yanlış veya tutarsız bilgilerin paylaşılması ile istenmeyen etkiler ve sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Hasan Özgen, belgesel film yapımında en önemli aşamanın ele alınan konuyla ilgili bilgi edinme süreci olduğundan bahsetmektedir:

Her şeyden önce temel kaynak bilgidir. Ele aldığınız konu ile ilgili olarak yeteneğiniz ve inadınız ne kadarsa, o kadar çok olursa o kadar fazla bilgiye ulaşırsınız. Biliyorsunuz uzun metinleri okumak akademisyenlerin dışında çok kolay bir iş değildir. Hele bizler gibi görsel dünyaya ait olan insanlar için. Görsel düşünen insanlar hemen görüntü aramaya çalışır. Ben görüntü aramam. Çünkü bizim gibi ülkelerde görsel arşiv de sorunlu bir alan. Bir taraftan da yazılı bir arşiv var. Biz yazmışız, birileri bizim ile ilgili olarak yazmış. Yazılı kaynaklar bence birinci dereceden önemlidir. Sadece arşiv olarak da değil, bilgi kaynağı olarak önemlidir. Belgeselci ele aldığı konuyla ilgili bütüncül, kendini ikna edecek kadar ve sonuçta seyirciyi de ikna edecek bir sonuca ulaşmış ise yola çıkar... *Anne Türkler Geliyor: İki Tarih Arasında* (Hasan Özgen ve Kurtuluş Özgen, 2023) filminin kaba senaryosunu yazabilmek için ben iki yıl sadece okuma yaptım. Bunu tabii sadece iş olarak düşünmemek lazım, merakım da olmasa okumazdım (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Belgesel yapım sürecinde arşivlere başvurarak iyi bir araştırmanın bir diğer gerekliliği de ele alınan konuyla ilgili daha önce hangi projelerin yapıldığını saptamak içindir. Daha önce benzer bir konu ele alındıysa o konunun hangi boyutlarına değinildiğini ortaya çıkarmak, tekrara düşmemek ve öznel bir çalışma ortaya koyabilmek için oldukça önemlidir. Benzer bir konuda hazırlanmış olan bir filmi izlemeden belgesel yapımına başlamak ve aynı cümleleri tekrar tekrar kurmak, ilgi çekici olamayacağı gibi bir konuda gündem oluşturabilme ihtimalini de zayıflatabilmektedir. Herhangi bir konunun daha önce işlenmiş olması, o konu hakkında tekrar belgesel yapılamayacağı anlamına gelmemektedir. Burada dikkat çekilmek istenen, aynı konunun büyük oranda aynı kişiler ve aynı cümleler üzerinden anlatılarak tekrar düşme olasılığıdır.

Belgeselci araştırma sürecinde arşivler, kitaplar, akademik metinler, filmler, dergiler, gazeteler, video kayıtları, haberler, radyo programları, *podcast*ler, internet aramalarında karşımıza çıkabilecek bloglar, *vlog*lar gibi kaynaklara başvurabilmektedir. Kısaca belirtmek gerekirse her türlü yazılı kaynak, görsel – işitsel materyal belgeselci için araştırma kaynağı olabilmektedir. Bir belgeselci için bazen ihmal edilen, bazen de yeterli maddi kaynak veya zamansal yetersizlik nedeniyle tercih edilemeyen çok önemli başka bir araştırma kaynağı daha vardır. Bu çok önemli kaynak, ele alınacak olan konuyla ilgili bilgileri, gözlemleri veya deneyimleri olan kişilerdir. Aile fertleri, arkadaşlar, komşular, kısacası belgeselcinin erişim sağlayabileceği herkes belgeselci için araştırma kaynağı olabilmektedir. Yapılacak olan saha çalışmasında bu kişiler ile bir araya gelinbilir ve belgeselin konusuna katkı sağlayacak bilgiler edinilebilir.

Arşivler materyallerinin belgesel filmlerin sadece araştırma sürecinde erişim sağlanan ve belgeselin konusunun geliştirilmesine katkı sağlayan kaynaklar olarak düşünülmemesi gerekir. Arşivlerden elde edilen çeşitli görsel – işitsel materyaller doğrudan belgesel filmin içinde de kullanılabilir. Hatta bazı “kurmaca” filmlerde de arşiv görüntülerinin kullanıldığı görülür. Belgesel filmlerde arşivlerden elde edilen bilgilerin ve belgelerin doğrudan filmlerde kullanımına en yaygın olarak tarihi olayları konu edinen belgesellerde ve biyografik çalışmalarda rastlanır. Hatta bu türde hazırlanan belgesellerde arşivlerden elde edilen belgelerin kullanılması neredeyse bir zorunluluktur. Çünkü konuyla ilgili çekim yoluyla elde edilebilecek güncel görüntülerin bulunmuyor olması olasıdır. Bu tarz belgesellerde belgeselin araştırma süreci olması gerektiği gibi tamamlandıysa, röportaj çekimlerinin kimlerle ve nerelerde yapılacağı büyük oranda bellidir. Bazen çekimlere başladıktan sonra var olan isimlere yenileri de eklenebilmektedir. Yapılacak olan röportaj çekimleri için mekânlar ayarlanır ve gerekli izinler alınır. Filmin geneline kıyasla bu kısım teknik olarak nispeten kolay kotarılabilir.

Bir belgeselin sadece röportajlar üzerinden kurgulanması ve konuyla ilgili başka görüntülerin dâhil edilmemesi bazı nedenlerden dolayı pek fazla tercih edilmemektedir. Her şeyden önce izleyici bahsi geçen konular hakkında bir şeyler görmek ister. Belgeselde bahsi geçen konularla ilişkilendirilebilecek görsellerin kullanılıyor olması izleyiciyi “ikna etmek” için önemli olduğu kadar, seyir zevkini artırabilmektedir. Zaman zaman tam tersi de olabilmektedir. “Bir şeyler göstermek” arzusu, yani çoğunlukla bir şeyler göstermek gerekliliğine olan inanç, filmin duygusuna zarar da verebilmektedir. Bazen röportaj kaydıyla izleyici arasına başka bir görüntü dâhil etmemek en iyisi de olabilir. Bir görüntünün hangi noktada kesileceğinin ve yeni bir görüntünün ya da farklı bir açının kullanılacağına tamamen o anki duygu ile ilgili olduğunun bilinmesi gerekir (Murch, 1995, s. 17). Geçmiş dönemlere ait görsellerin kullanımı bir duyguyu

harekete geçirebilmek için de önemli olabilmektedir. Yönetmen İsmet Yazıcı, *Gurbet* (2022) isimli belgeselinde kullanmış olduğu arşiv kayıtlarının filme teknik olarak sağladığı fayda ile birlikte, aynı zamanda filmin duygusunu da zenginleştirdiğinden bahsetmektedir:

Reel arşiv görüntüleri kuşkusuz teknik olarak projeye büyük katkı sağladı. Ama benim en çok hoşuma giden yanı, o akan görüntülerde insanların tanıdıklarına rastlamaları, hayatlarında hiç tanışmadıkları dedelerine, nenelerine rastlamaları ve bize ulaşmalarıydı. Fotoğraf ve nesnelere tabi ki önemliydi ama o akan görüntüler çok farklı etkiledi insanları, tabi bizi de... (İsmet Yazıcı, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Belgesel sinema görsel bir sanattır ve aktarmak istediği düşünceyi sözlerden çok görüntülerle anlatması beklenir. İzleyici perdenin –ya da ekranın– karşısına bir şeyler izlemek için geçmektedir, yalnızca dinlemek için değil. Röportaj kayıtlarının da bir tür görsel içerik olduğu pek tabii düşünülebilir. Röportaj kayıtlarının da görsel içerik olduğu doğrudur ama görseli çoğu zaman yeterince etkili olmayabilir. Söz gelimi, bir savaş gazisinin savaş yıllarında cephede geçirdiği zorlu günlerini anlattığı bir röportaj kaydı bile, büyük ihtimalle sınırlı bir süre sıkılmadan ve dikkat dağılmadan izlenebilir. O yıllara ait fotoğrafların ve video kayıtlarının kullanılmasıyla daha kuvvetli başka bir duygunun ortaya çıkması muhtemeldir.

Belgesel film yapım sürecinde, filmin konusu ile ilgili yapılacak olan araştırma için arşivlerde bulunan materyallere ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca filmin ortaya çıkarmak istediği duygu için de arşivlerden elde edilen görsel – işitsel materyallerin kullanımı etkili olabilmektedir. Tarihi olayların anlatıldığı veya biyografik bir belgesel çalışması yürütülüyorsa, belgeselcinin arşivlerde bulunan materyallerden mutlaka faydalanması beklenir. Arşivlerde bulunan kaynaklar belgeselciler için farklı kullanım amaçları doğrultusunda gerekli olabiliyor olsa da bu kaynaklara erişim veya kaynakların kullanımı sırasında bazı güçlükler ile karşılaşılabilmesi muhtemeldir.

Türkiye’de arşivlere ulaşmak ve arşivlerin kullanımı sırasında karşılaşılabilecek güçlükler

Türkiye’de belgesel filmcilerin kullanımına açık ulusal bir arşiv merkezi bulunmamaktadır. Hatta yasal zorunluluk gereği, belirli bir süre kurum arşivlerinde bulundurulması gereken birtakım evrakların saklanması için oluşturulan arşivleri saymazsak, birçok kurumun kendisine ait bir arşivi bulduğundan bahsedilebilmesi de çok mümkün değildir. Mevcut arşiv kaynakları farklı kurumlarda, günümüze kadar ulaşabildiği kadarıyla saklanmaktadır. Her ne kadar oldukça zengin bir kültürel geçmişe sahip olsak da Türkiye’de yerleşmiş bir arşivcilik kültürü olduğundan bahsedebilmemiz oldukça zordur. Ethem Özgüven’e göre;

(...) bizim gibi ülkelerde arşiv bilinci çok yüksek değil. Var olan görsel kayıtlar çok iyi değil, zamanında elde edilenler de çok iyi korunmamışlar. Bu nedenle birçok konuda arşiv kayıtlara ulaşmak birkaç fotoğraf dışında ne yazık ki mümkün değil. Mesela Bozcaada ile ilgili çok uzun zamandır bir şeyler yapıyoruz. En iyi kayıtlar karşıdaki Dalyan köyüne (Bozcaada'nın karşısı) gelen Fransız bir aileye ait. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti o yıllarda bir hastalıkla ilgili Fransız bir veterineri ülkeye davet etmiş, veterinerin eşi filmciymiş. O yıllarda buralarda çekimler yapmış. Görüntülerin çoğu Dalyan'dan ama bir günlüğüne Bozcaada'ya da gelmişler. Görüntülerde on beş yirmi kiloluk balıkları avlayan gençler falan var. O zamanlar her taraf balık dolu falan. Onun dışında buralara ait neredeyse hiçbir çekim yok (Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 30 Ağustos 2023).

Oysa film arşivlerinin oluşturulması özelinde ilk girişimler Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar uzanmaktadır. Savaş yıllarında ve sonraki dönemde çekilen filmlerin saklanması amacıyla ilk arşiv oluşturma çalışmaları yapılmış olsa da çıkan yangınlar, mevcut filmlerin gümüş elde etmek için eritilmesi, filmleri saklamak için uygun mekânların bulunmaması, taşınmalar, siyasi darbeler gibi nedenler sebebiyle geçmiş yıllarda çekilmiş olan filmlerin çoğu günümüze kadar ulaşamamıştır (Saydam, 2021, s. 225). Hasan Özgen, geçmiş yıllarda Suha Arın'ın da Cumhuriyet arşivinin güvenli bir şekilde saklanabilmesi, hatta bir anlamda "kurtarılabilmesi" için çalışmalar yaptığından bahsetmektedir:

Bir Cumhuriyet arşivimiz yok. Suha Arın Cumhuriyet arşivinin kurtarılmasıyla ilgili bir rapor hazırladı. O raporun hazırlanmasında ben de bir asistan olarak hoca ile beraber çalıştım. O rapor hala duruyor, önemli bir şeydir o. Şuradan hareketle hazırlanmış bir rapordur o: Biliyorsunuz film döneminde yanmaz tabanlı film çok zor. Cumhuriyet dönemi arşivi yanar tabanlı dediğimiz bir malzemenin üretiliyor ve onun saklanması çok özel olmak durumundadır. Kutulara koyduğunuzda, durup dururken bile yanabilen bir şeymiş. Ben de o zaman bu çalışmada öğrendim bunları. Rapor hazırlandı ve İş Bankası'na başvuruldu. Fakat sonuç alamadı. O zaman öğrendik ki bu Cumhuriyet arşivi Türk Tarih Kurumu gibi, Türk Dil Kurumu gibi Atatürk'ün önemseydiği kurumların zemin katlarında saklanıyormuş. Ben bizzat gidip görmedim ama bu bilgi bende var. O proje gerçekleşmeyince, arşivlerin durduğu yerde alev alarak yandığını öğrendik. O filmler zamanında yatırım yapıp, yanmaz tabanlı filmlere aktarılmış olsaydı, muhtemelen bugün elimizde Cumhuriyet ile ilgili çok ciddi bir arşiv olacaktı. Kurumsal bir yapının etrafında arşivlerin birikmemiş olması, tasniflenmemiş olması ve kimliklendirilmemiş olması Türkiye için çok önemli bir kayıptır (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Söz konusu belgesel film yapımı olunca akıllara ilk gelen kurum Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) arşivleridir. Çünkü yayın hayatına başladığı 1968 yılından itibaren siyaset, spor, sosyal yaşam, sanat gibi yaşamın her alanına temas eden çok fazla sayıda içerik üretilmiş ve bu içeriklerin en azından bir kısmı kurum arşivlerinde muhafaza edilerek günümüze kadar ulaşabilmiştir. Hasan Özgen'in arşivlerin "kurumsal bir yapının etrafında birikmemiş olması" ifadesi TRT arşivlerini de akla getirmektedir. Oldukça uzun sayılabilecek bir süredir yayın hayatına devam eden TRT'nin normal şartlarda çok zengin bir görsel

arşivinin olması beklenir. Çünkü Özgen’in belirttiğine göre film yapımı ile ilgilenen insanların büyük bir bölümü ellerinde bulunan görüntüleri TRT’ye teslim etmiştir:

TRT elindekileri çok uzun yıllar iyi koruyamadı. Mesela ben TRT’de haberci olarak çalıştım. Suna Arın ile dört tane belgesel yaptık. Film dönemi, 16 mm. O filmlerden bugün tek bir kare yok ortada. Oysa Suha Arın önemli bir yönetmen. Onun hakkında da doğru dürüst bir şeyler yapmak lazım. TRT’nin elinde Suha Arın’ın yaptığı filmler ile ilgili bir tane görüntü yok. Var olan filmleri kesip kesip kullanıyorlardı (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Yıllar içinde birçok kurumun var olan arşivlerinin yok olduğunu –ya da yok edildiğini– düşündüğümüz zaman (Boz, 2021, s. 154), arşivlere ulaşmak ve arşivlerin kullanımı konusunda karşımıza güçlüklerin çıkması olasıdır. *Belge Üzerine* isimli bildirisinde Şehbal Şenyurt, arşiv görüntülere yer verilen belgesel filmlerin bir kısmında sürekli aynı görüntülerin kullanılıyor olmasından duyduğu rahatsızlıktan bahsetmektedir (2001, s. 241):

Arşive yaslanan bir dolu belgeselde görürsünüz, hep aynı bombalar patlar, hep aynı gemiler geçer, aynı fotoğraflar defalarca kullanılır. Ben İzmir yangını çekimini en az beş ayrı filmde, beş ayrı yangın olayı için kullanıldığına tanık oldum. Hatta Birinci Dünya Savaşı anlatılırken, İkinci Dünya Savaşının görüntüleri bile kullanılmıştı.

Belirli bir tarihi olayı konu edinen veya otobiyografik bir çalışmada, daha önce başka çalışmalarda kullanılmış olan arşiv belgelerinin tekrar karşımıza çıkıyor olması şaşırtıcı değildir. Neticede bir olay yaşanmıştır ve kaydedilmiştir, tekrarı da mümkün değildir. O konuya temas eden bir belgesel filmde, “o an”a ait görüntülerin kullanılması gerekebilir. Sınırlı bir arşiv kaynağının bulunduğu böyle bir ortamda bazı görsellerin tekrar karşımıza çıkıyor olması da muhtemeldir. Şenyurt’un ifade ettiği gibi burada sorun olarak ortaya çıkan konu, arşivlerden elde edilen belgelerin herhangi araştırma yapılmadan gelişigüzel, ne olduğunun saptanmadan kullanılıyor olmasıdır.

Hasan Özgen belgesel filmlerde arşiv kullanımı konusunda karşılaşılabilecek güçlüklerden bahsederken “ulusal arşiv merkezi” gibi bir kurumun olmadığından bahsetmektedir. Özgen’e göre bu durum, belgeselcilerin veya diğer bütün araştırmacıların bu konuda karşılaştıkları sorunların en önemli nedenleri arasında yer almaktadır. Özgen’in dikkat çektiği bir diğer konu ise, var olan arşivlerin sistemli bir biçimde oluşturulmamış, düzenlenmemiş olmasıdır:

Var olan arşivlere girdiğiniz zaman size çok kaba dokümanlar veriyorlar, arşivin iç sistematüğini siz bulmak zorundasınız. Fotoğraf ve video arşivlerinden bahsediyorum. Zaten ses anlamında benim karşıma çıkan çok az. Türk Tarih Kurumu’nda biraz olmakla birlikte, bu arşivlerin hiçbirinde kimlikleme yapmamış. Yani karşınıza bir takım hareketli görüntüler çıkıyor. Mesela Mustafa Kemal’in birtakım görüntüleri var, bir grup ile birlikte yürüyor bir yerlerde. İki ya da üç kişiyi tanıyorsunuz, birisi İnönü diyorsunuz birisi başka birisi. Kimlikleme yapılmadığı için kim kimdir, nerededir bilmiyoruz (Hasan Özgen, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Özgen, bu dokümanlarda “kimlikleme” işlemlerinin sistemli bir şekilde yapılmamış olmasından da kaynaklı olarak, mevcut belgeleri herkesin işine geldiği gibi kullanıyor olmasından duyduğu rahatsızlıktan da bahsetmektedir. Mevcut koşullarda dolaşıma sokulan bazı içeriklerin ne olduğunun tam olarak bilinemiyor olması, içeriğin güvenilirliği açısından da bir sorun teşkil edebilmektedir. Bu ya da buna benzer başka durumlarda araştırmacının bilgi birikimi ve kaynakları doğrulama alışkanlığı çok daha önemli bir hal kazanır. Hakan AYTEKİN arşivlerde bulunan her bilgi ve belgelerin mutlak bir doğruluğa sahip olmayabileceğinden bahsetmektedir. Arşivlerden faydalanmak isteyen bir belgeselcinin arşivlerden elde edilen bilgilerin kullanımını esnasında hata yapılabilme olasılığına da dikkat çeker: “(...) arşivdeki bilginin birebir doğru olması anlamına da gelmiyor. Orada sizin bilgi dağarcığınız veya birikiminiz sizin tetikte tutmak zorunda. Yani her materyal arşiv değeri taşımaz. Doğrulandığı sürece o bir arşiv değeri taşır” (Hakan AYTEKİN, kişisel görüşme, 24 Ağustos 2023).

Türkiye’de arşiv kayıtların kullandırılması konusunda her kurum ve kuruluşun uygulaması farklılık göstermektedir. Örneğin TRT kurumu için izlenmesi gereken yollar ve maliyetlerin ne olabileceği büyük oranda bellidir.³ Arşiv kaynaklarının kullandırılması konusunda herhangi bir düzenlemesi olmayan kurum ve kuruluşların talepleri farklılıklar göstermektedir. Söz gelimi bir dernek, belgeselin konusunun “ilgi çekici” olduğunu düşünüp, ele alınan konunun kendi faaliyet alanlarına temas ettiğini de görürse belgeselin sonunda bir teşekkür ve/veya derneğin logosunun kullandırılması koşuluyla belgeselciye arşivlerini açabilmektedir. Bunun için herhangi bir ücret talep etmeyeceği gibi mümkün olan desteği vermeleri de muhtemeldir. Bu durum herhangi bir belediye, üniversite veya başka kurum için de geçerli olabilmektedir. Bu durumda, arşivlerden faydalanacak olan kişinin kim olduğu, filmin hangi konuya eleştiri getirdiği, nerelerde gösterileceği, kim tarafından finanse edildiği gibi kriterler olumlu yahut olumsuz yönde belirleyici olabilmektedir. Bu konuda belirli bir standart uygulamanın olmaması belgeselcilerin arşivleri kullanıp kullanamayacağı konusunda bir belirsizlik sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda en önemli sorunlardan biri de Özgen’in belirttiği gibi, mevcut olan arşiv kayıtlarının ne olduğunu tam olarak bilmiyor olmamızdan kaynaklanmaktadır (Hasan ÖZGEN, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Arşiv kaynakların kullanımını konusunda belgeselcinin karşısına maddi kaynaklı engeller de çıkabilmektedir. Örneğin TRT, arşivlerinden faydalanmak isteyen belgeselcilerden bir ücret talep etmektedir ve bu ücret kullanılacak olan

³ Örneğin TRT, arşivlerinde bulunan kayıtlardan faydalanmak isteyen kişileri e-Devlet sistemi üzerinden başvuru yapmaya yönlendirmektedir. Kuruma arşiv kayıtları için başvurmak isteyen kişiler için diğer bir seçenek de posta yoluyla bir dilekçe gönderilmesidir. Kurum, başvuru için hangi kayıtların, hangi amaçlar için kullanılacağı gibi bazı bilgilerin dilekçede belirtilmesini istemektedir. Bu bilgileri de içeren dilekçenin kuruma ulaştırılması neticesinde bir değerlendirme yapılmakta, “talep edilen kayıtların telif hakları açısından uygun olması durumunda”, “ücreti karşılığında” kullandırılması mümkün olabilmektedir.

görüntülerin süresi üzerinden hesaplanmaktadır. Türkiye’de belgesel filmlerin genel olarak düşük bütçelerle –hatta çoğu zaman bütçesiz– ve kısıtlı olanaklarla yapıldığını düşündüğümüz zaman, talep edilen ücretlerin karşılanmasının oldukça zor olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Dolayısıyla bu durum, kurumun arşivlerinden faydalanmak isteyen belgeselcinin önünde aşılması gereken önemli bir engel oluşturabilmektedir (Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 30 Ağustos 2023).

Hakan Aytekin 1988 yılında Türkiye’de yakın zamanda yaşanan depremler üzerine bir belgesel film çalışması yürüttüğünden bahsetmektedir. Aytekin tarafından o yıllarda arşiv materyallerine erişebilmek için Kültür Bakanlığı, Basın – Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, TRT gibi kurumların olduğunu belirtilmektedir. Ancak o yıllarda mevcut görüntülerin kullandırılması konusunda kurumlar tarafından hazırlanmış bir protokolün bulunmuyor olması, materyallerin hangi şartlarda kullandırılabilceği konusunda sorunlar ortaya çıkarmıştır. Aytekin’in belki de daha önemli bir sorun olarak paylaştığı diğer bir konu ise, o yıllarda belgeselcilerin mevcut arşivlerden faydalanabilmeleri için, tıpkı günümüzde olduğu gibi, mali güce sahip olması gerekliliğidir. Aytekin’in aktardığı deneyimden de anlaşılacağı üzere, kurumların arşivlerinden faydalanmak isteyen belgeselcilerin önünde duran iktisadi engeller uzun yıllardan bu yana süregelmektedir (Hakan Aytekin, kişisel görüşme, 24 Ağustos 2023).

Belgeselcilerin film çalışmalarında kullanmak için başvurduğu önemli kaynaklardan biri de kişisel arşivlerdir. Kişisel arşivlerden ne derece istifade edilebileceği ancak arşive sahip olan kişiler ile kurulan ilişkiler üzerinden belirlenebilmektedir. Sadece gerekli izinlerin alınması konusunda değil, var olan kişisel arşivlerin kimlerde bulunduğunu öğrenebilmek için de kişiler ile ilişkiler kurulmalı ve araştırmalar yapılmalıdır. Bazen belgeselin bir karakteri, ailesinden miras kalan bütün kişisel arşivini belgeselcinin kullanımına sunabilmektedir. Bazen de ele alınan konuyla ilgili birtakım bilgiler ve belgeler kendiliğinden belgeselcinin karşısına çıkabilmektedir. Burada “kendiliğinden” ifadesi ile kastedilen “şans eseri” olma olasılığı değildir. Çünkü belgeselcinin gündeminde neredeyse her zaman ele aldığı konu vardır. Günün büyük bir bölümünde o konu üzerine düşünür ve etrafına o gözle bakar. Belki de bu sayede işine yarayabilecek kişiler ve bilgiler ile karşılaşması kaçınılmazdır. Özgüven, bu tür bir “rastlantı” üzerinden ulaşabilmiş olduğu arşiv kaynağını şu cümleler ile aktarır:

Ben belgesel için Bergama’ya gittiğimde orada bir arşivin olduğundan habersizdim. Fakat işin içine girince bir kişinin orada her şeyi çektiğini ve bir arşiv oluşturduğunu gördüm. Bütün arşivini çok büyük bir sevinç ile paylaştı bizimle. Bir başka tarihte Bozcaada ile ilgili bir belgesel üzerine çalışırken herkes durup durup “Fransızın CD’sini gördün mü?” diye sorup duruyordu. Bir şekilde çekilmiş olan görüntülerin kaydedildiği bir CD’nin varlığından bahsediliyordu. Herkes CD falan derken dedim ki “getirin de bir bakalım ne var içinde”. CD’nin içine bir baktım ki akıl almaz bir malzeme. O zamana kadar o kadar basit anlatılıyordu ki “CD’yi

gördün mü, CD'yi gördün mü?" diyerek. Fakat 1960'lı yıllarda müthiş çekilmiş ve müthiş kurgulanmış bir malzeme ile karşılaştım. Görüntülerde doğa görüntüleri, çekimleri yapan kişi ile köylüler beraber kavun yiyor, yemek yiyor, eşeğe biniyorlar, köpek balığı avlıyorlar falan. Köylüler de o yıllarda ilk deniz gözlüğünü ve zıpkını bu aile ile beraber görmüşler (Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 30 Ağustos 2023).

Gurbet isimli belgesel çalışmasında yönetmen İsmet Yazıcı da benzer bir "rastlantı" ile karşılaşır:

Açıkçası bir hayal kurmuştum ve hayalini kurduğum o tasarımı malzemesini bulamayıydım zaten proje hiç başlayamazdı. 1960'lı yıllarda yaşanan Türkiye'den, başta Almanya olmak üzere Avrupa ülkelerine doğru yaşanan işçi göçünü anlatmak istiyordum. Ama bunu, onların kullandığı nesnelere, yazdıkları mektuplar, pasaportlar, fotoğraflar vb. üzerinden yapmak istiyordum. Bu hayali kurduğumun aynı günü bir isme rastladım; Gökhan Duman; konuyla ilgili iki kitabı vardı, ilk adım için bu harikaydı benim için. Ama tabii ki bir belgesel yapmak üzere yola çıkacağımız için görüntüde kullanacağımız malzemeye ihtiyaç vardı; yoksa proje hayata geçemezdi. Hayalim mi nesnelere çağırıyor; nesnelere varlığı mı bana bu hayali kurdurdu bilemem. Ama bildiğim şeydi ki hayalin kuruluşuyla birlikte malzemeler de bana ulaştı. DiasporaTürk isimli bir organizasyon, on beş yıldır, o giden işçilerimizden malzemeler topluyormuş ve de o organizasyonun temsiliyetinde olan Gökhan Duman'la hızlıca yollarımız kesişti. Dolayısıyla hayalin hakikatiyle mucizevi buluşması gerçekleşmiş oldu. Ve ben o rahatlıkla projeye başladım (İsmet Yazıcı, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023).

Zaman zaman da çalışmaya çok büyük fayda sağlayacak olmasına rağmen arşiv sahibi kişiye ulaşmak mümkün olmayabilir. Telefon aramaları yahut her türlü yazışma yanıtız kalabilmektedir. Kimi zaman da arşiv sahibi elinde bulundurduğu arşiv üzerinden bir çalışma yapacağını belirterek, araştırmacıların arşivinden faydalanma taleplerini geri çevirebilir ya da çok kısıtlı bir paylaşımında bulunabilmektedir. Bazen de sahip olduğu arşiv üzerinde çok korumacı olduğu için, herhangi bir bölümüne zarar gelebileceği düşüncesiyle paylaşmak istemeyebilir. Böyle bir durumda belgeselcinin başka kaynaklara yönelmekten fazla pek bir seçeneği kalmaz (Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 7 Eylül 2023). Belgeselcinin arşiv materyallerini kullanımı esnasında karşılaşılabileceği diğer bir güçlük de filmde kullanmak üzere temin ettiği belgelerin teknik olarak yetersiz veya uygun formatta olmamasından kaynaklanmaktadır.⁴ Hakan Aytekin, teknolojik gelişmelerden kaynaklanan ve özellikle arşivlerde yer alan materyaller ile çalışan belgeselcilerin karşılaştığı bir güçlüğü kendi film yapım deneyimi üzerinden açıklar:

Teknik formatların çok hızlı değişimine tanık oluyoruz. Ben mesleğe 35 mm format ile başladım, şu anda filmimi 4K çekiyorum. Bu arada bir sürü format eskittik. Şu sıralar bir film üzerine çalışıyorum, filmi 4K

⁴ Örneğin teknik özellikleri bakımından film içinde kullanmak için uygun olamayacak belgelere örnekler şunlar olabilir: Eski kayıt teknolojileri kullanılarak kaydedilmiş olan her türlü görsel-işitsel materyal; yırtık, okunaklı olmayan, solmuş, yıpranmış belgeler; ham filmler, video kasetler, ses bantları; internet ortamından kaydedilmiş düşük bitratee sahip, düşük çözünürlük ve uygun olmayan ekran çerçeve oranına sahip (4:3, 12:9, 15:9 gibi) görsel içerikler...

yapıyorum. Arşiv materyallerine ihtiyacım var, buldum. Bulduğum materyal 4K çerçeve içinde sekizde bir oranında küçük kaldı. Şimdi ben o arşiv materyalini büyütürüm görüntü kalitesinden ödün vererek mi kullanayım, yoksa kendi formatında kullanıp öylece 4K’nın içine mi yerleştireyim? Yoksa ikisinin arasında, biraz ondan biraz bundan taviz vererek mi kullanayım diye düşünüyorum. Formatta bizim hiçbirimizin suçu olmayan ama teknolojinin gelişmesi değişmesi nedeniyle bizim ayağımıza dolanan bir başka olumsuz faktör (Hakan AYTEKİN, kişisel görüşme, 24 Ağustos 2023).

Belgesel film yapımında kullanılacak olan her türlü görsel – işitsel içeriğin teknik özellikleri yönünden birbirleriyle uyumlu olması ideal olmalıdır. Bir projeye hangi teknik standartlarda başlandıysa projenin sonuna kadar o standartlarda devam edilmesi önemlidir. Ancak belge değeri taşıması ve hikâyeye önemli katkılar sağlaması nedeniyle arşivlerden elde edilen materyal film içinde kullanılırken bu standartların bütünlüğünden vazgeçilebilmektedir. Hal böyle olsa da teknik olarak uygunsuz, yetersiz olan her türlü materyalin esteteze edilerek kullanılması gerekmektedir.

Sonuç

Türkiye’de belgesel sinemada arşiv kullanımı konusu üzerine temellendirilen bu çalışmada, arşivlerde bulunan materyallerin belgesel film çalışmaları için önemi, var olan materyallere erişim ve bunların kullanımda ne gibi zorlukların ortaya çıkabileceği gibi konular ortaya konulmuştur. Arşiv kaynakların kullanımı, belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi ile ilişkilendirilmiş, bu nedenle katılımcı yönetmenlerin konu hakkında görüşleri de alınarak belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi tartışılmıştır.

Çalışmada elde edilen bulgular, arşivlerde bulunan materyallerin, belgeselcinin ele aldığı konu üzerine araştırma yapabilmesi, doğru bilgiye ulaşabilmesi ve çalışmasını derinleştirebilmesi için oldukça gerekli olduğunu göstermiştir. Arşivlerde bulunan materyallerin önemi sadece belgesel filmin araştırma süreci ile sınırlı değildir. Her türlü arşiv materyali film içinde kullanılabilir ve bu sayede filmin düşüncesine paralel kimi duyguların harekete geçirilebilmesi sağlanabilmektedir. Arşivlerde yer alan çeşitli materyallerin belgesel filmlerde kullanılması, izleyiciyi anlatılanlara ikna etmesi bakımından da önemli bir araç olabilmektedir.

Arşivlerde bulunan materyaller belgeselciye çeşitli olanaklar sunuyor olsa da Türkiye’de arşiv kaynaklarına ulaşmak konusunda belgeselcinin karşına birtakım güçlükler çıkabilmektedir. Ortaya çıkabilecek olan güçlükler sadece arşivlere ulaşmak ile sınırlı olmayıp, aynı zamanda ulaşılabilen kaynakların kullanımını da içerebilmektedir. Tarihin belirli dönemlerinde arşiv oluşturma girişimlerinde bulunmuş olursa da farklı nedenlerden dolayı kayıtların çok önemli bir kısmı

günümüze kadar ulaşamamıştır. Arşivlerin yok olmasındaki ana nedenlerden bir tanesi filmlerin uygun koşullarda saklanmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Öte yandan, geçmiş dönemlere ait pek çok film kaydı, üzerlerine başka kayıtlar yapılarak yok edilmiştir. Var olan arşivlerin kullanılması konusunda her kurumun kendi özel uygulamaları mevcuttur. Kişisel arşivlere ulaşmak konusunda da belgeselcinin yapacağı çalışma neticesinde insanlar ile kuracağı iletişim önem arz etmektedir. Günümüze kadar ulaşabilen belgeler farklı kurumların bünyesinde, dağınık olarak saklanmaktadır. Bu kurumların çoğunda mevcut belgelere ilişkin herhangi bir dokümantasyon yapılmamıştır. Bu nedenle materyallerin ne olduklarına dair başlıklar belirtilmiş olsa da içlerinde tam olarak ne olduğu detaylandırılmamıştır.

Bu durum, arşiv materyallerinin gelişigüzel kullanılması da dâhil olmak üzere olmak üzere pek çok başka sorun ortaya çıkabilmektedir. Arşiv kaynaklarının tek bir merkezde olmamasından kaynaklı olarak, mevcut olan kayıtların tam olarak ne büyüklükte ve hangi konular ile ilgili olduğu bilinmemektedir. Buraya kadar aktarılanlar belgeselcinin arşiv materyallerine ulaşmak konusunda karşılaşılabileceği güçlükler ile ilgilidir. Bunlarla birlikte belgeselci erişebildiği materyalleri kullanmak konusunda da bazı güçlükler ile karşılaşabilmektedir. Bu güçlüklerden bir tanesi iktisadi koşullarla ilgilidir. Türkiye’de belgeselciler çok büyük oranda sınırlı ya da hiç olmayan bütçelerle filmlerini yapmaktadırlar. Bazı kurum ve kuruluşların arşivlerinde bulunan materyalleri kullanırmak için talep ettikleri ücretler, belgeselcinin çoğu zaman karşılayamayacağı büyüklüktedir. Öte yandan teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan başka güçlükler de bulunmaktadır. Arşivlerde yer alan materyaller endüstrinin kullanmayı tercih ettiği ve yaygın olarak kullanılmakta olan güncel görüntü işleme ve gösterim teknolojinin gerisinde kalmıştır. Kullanılması düşünülen materyallerin güncel formatlar ile uyumlu olacak biçimde dönüştürülmesi; en-boy genişlikleri, renk, ses gibi teknik özellikleri bakımından bazı kararlar alınıp, estetize edilerek kullanılması gerekmektedir.

Bugün kayıt altına alınan her türlü görsel-işitsel materyal, kaydedildiği an itibariyle bir arşiv değeri taşımaktadır. Belgeselciler de yıllar içinde ele aldıkları konular ile ilgili bir arşiv oluşturmaya başlarlar ve bunların da kişisel arşivler olduğundan bahsedebilmemiz mümkündür. Bir belgeselin yapım sürecinde çoğu zaman elde edilen görüntülerin sınırlı bir bölümü tamamlanmış filmin içinde yer almaktadır. Geri kalan birçok görüntü hiç kullanılmadan depolanmakta ve bir yerlerde bekletilmektedir.

Çalışma kapsamında elde edilen bulgulara istinaden, Türkiye’de belgesel sinemada arşiv kullanımına yönelik olarak aşağıda belirtilen hususlar önerilmektedir:

- Belgesel sinemacıların kullanımına açık bir ulusal arşiv merkezi oluşturulabilir.
- Oluşturulacak olan arşiv merkezi tarafından belirlenecek olan ücret politikasının, belgesel sinemacıların film üretim koşullarına uygun olarak belirlenmesi önem arz etmektedir.
- Benzer şekilde mevcut olan arşivlerin de belirlemiş oldukları ücret politikalarını, belgeselcilerin mevcut üretim koşullarını dikkate alarak gözden geçirmesi önerilmektedir.
- Farklı kurumların bünyesinde saklanan mevcut arşiv kaynaklarının neler olduğunu görünür kılmaya yönelik olarak bir çalışma yapılabilir. Bu çalışma neticesinde belgelerin hangi kurumlarda ve içeriklerinde neler olduğu (belge tipi, konusu, tarihi, uzunluğu, teknik bilgileri vb.) gibi konular ortaya çıkarılabilir.
- Oluşturulabilecek veya hâlihazırda kullanımda olan arşivlere uzaktan erişimin sağlanabilmesi, bu arşivlerde yapılacak olan çalışmaları kolaylaştırıp ciddi bir zaman kazanımı sağlayabilir.
- Halen dijital ortama aktarımı yapılmamış olan her türlü arşiv belgesinin ivedilikle dijital ortamlara aktarılması gerekmektedir. Zira çalışmada da bahsedildiği üzere mevcut arşiv kaynakların sınırlı olmasının en önemli sebeplerinden biri, geçen yıllarda belgelerin uygun koşullarda saklanmamış olmasından kaynaklanmaktadır.
- Belgeselcilerin ele aldıkları konular üzerine çalışırken elde ettikleri materyallerden uygun olanları, diğer belgeselciler ve araştırmacılar tarafından erişilebilir hale getirilebilir. Bu sayede hiç kullanılmamış –veya belgeselcinin tercihinine göre kullanılmış olanların da– materyaller başka projelerin içeriklerini zenginleştirebilmek adına dolaşıma sokulabilir. Materyale sahip olan belgeselcinin tercihinine bağlı olarak belirlenecek makul orandaki ücretler neticesinde, belgeselciler sundukları içeriklerden gelir elde edebilir ve bu sayede film yapmak için gerekli olan bütçeye katkı sağlanabilir.
- Kişisel arşivlerde neler bulunduğu bilinmemektedir. Kişisel arşivlerde bulunan materyallerin neler olduğunu görünür kılmak amacıyla bir internet platformu oluşturulabilir. Arşivlere sahip olan kişiler ellerinde hangi materyallerin bulunduğunu ve bu materyallerin içeriklerinde neler olduğunu bu platform üzerinden paylaşmaya teşvik edilebilir.
- Arşiv konusunda daha duyarlı olabilecek bir toplum, arşivlerin korunması ve zenginleştirilebilmesi için oldukça önemlidir. Topluma yönelik olarak arşivin önemini ve işlevini anlatmak amacıyla çalışmalar yürütülebilir ve bu sayede zaman içerisinde arşiv bilinci oluşturulabilir.

Öte yandan belgesel sinemada arşivlerin kullanımı belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisi ile ilgilidir. Ancak çalışmada tartışıldığı üzere, belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisinin bazı sınırlamaları vardır. Belgesel film yapımı her şeyden önce bir tür yorumlama işidir. Belgeselcinin asıl çıkış noktası her ne kadar ele aldığı konu ile ilgili salt gerçeklere ulaşmak olsa da “gerçek olanın ne olduğu” oldukça tartışmalı ve bağlamı da bir o kadar geniştir. Bu nedenledir ki belgeselci mevcut gerçekliğin içinden bir bölümü alıp, onu kendi “süzgecinden” geçirerek, estetik kaygılar ile birlikte yeniden inşa etmektedir.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Çift taraflı kör değerlendirme

Double-blind evaluation

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Andrew, D. J. (1976). The major film theories (1. baskı). Oxford University.
- Andrew, D. J. (1984). Concepts in film theory (1. baskı). Oxford University.
- Aristoteles. (1987). Poetika (1. baskı) (Çev. İ. Tunalı). Remzi.
- Armes, R. (2011). Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme (1. baskı) (Çev. Z. Özen Barkot). Doruk.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel sinemacı bir Parrhesiastes olabilir mi? "Hakikatı söylemek" üzerinden Türkiye'de belgesel sinema tarihine bir bakış. SineFilozofi, 3(5), 45-66. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.418937>
- Barnouw, E. (1993). Documentary: History of the non-fiction film (2. baskı). Oxford University.
- Boz, E. C. (2021). Türkiye'de arşivcilik alanının bilimsel bir disiplin olarak gelişimi. Lamre Journal, 2(2), 146-155. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2181231>
- Cereci, S. (2022). Belgesel yapımı (1. baskı). İksad.
- Clarke, J. (2012). Sinema akımları: Sinema dünyasını değiştiren filmler (1. baskı) (Çev. Ç. E. Babaoğlu). Kalkedon.
- Çelikcan, P. (2020). Türkiye'de belgesel sinemanın kısa bir tarihçesi. Türkiye araştırmaları literatür dergisi, 18(36), 529-542. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1452936>
- De Sica, V. (Yönetmen). (1948). Bicycle Thieves [Film]. Produzioni De Sica.
- Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1922). Nanook of the North [Film]. Pathé.
- Gündeş, S. (1998). Belgesel filmin yapısal gelişimi (1. baskı). Alfa.
- Gündeş, S. (2003). Film olgusu: Kuram ve uygulamaya yaklaşımları (1. baskı). İnkılap.
- Güney, Y. ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1982). Yol [Film]. Güney.
- Karakaş, S., Rukancı, F. ve Anameriç, H. (2009). Belge yönetimi ve arşiv terimleri sözlüğü.

https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/genel-mudurluk-yayinlar/belge_yonetimi_ve_arsiv_terimleri_sozlugu.pdf

- Kracauer, S. (1960). Theory of film: Redemption of physical reality (1. baskı). Oxford University.
- Kracauer, S. (2014). Tarih: Sondan bir önceki şeyler (1. baskı) (Çev. T. Birkan). Metis.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1987). Full Metal Jacket [Film]. Warner Bros.
- Lumière, L. ve Lumière, A. (Yönetmen). (1895a). La Sortie de l’usine Lumière à Lyon [Film]. Société Lumière.
- Lumière, L. ve Lumière, A. (Yönetmen). (1895b). L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat Ciotat [Film]. Société Lumière.
- Mamber, S. (1974). Cinema verite in America: Studies in uncontrolled documentary (1. baskı). MIT.
- Murch, W. (1995). In the blink of an eye: A perspective on film editing (1. baskı). Silman-Lames.
- McLane, B. A. (2012). A new history of documentary film (2. baskı). Continuum.
- Nichols, B. (2017). Introduction to documentary (3. baskı). Indiana University.
- Özgen, H. ve Özgen, K. (Yönetmen). (2023). Anne Türkler Geliyor: İki Tarih Arasında [Film]. Nöbetçi Ajans.
- Parker, A. (Yönetmen). (1988). Mississippi Burning [Film]. Orion pictures.
- Rotha, P. (2000). Belgesel sinema (1. baskı). İzdüşüm.
- Saydam, B. (2021). Türkiye’de film arşivlerinin gelişim süreci ve TSA örneği. Türkiye araştırmaları literatür dergisi, 19(37), 223-242.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1610627>
- Şenyurt, Ş. (2007). Belge üzerine. E. Seyhan (Ed.), Belgesel Sinema (1. baskı) (s. 238-241). Belgesel sinemacılar birliği.
- Teksoy, R. (2005). Rekin Teksoy’un sinema tarihi (1. baskı). Oğlak.
- Vertov, D. (1968). “Sinema-göz”cülerin devrimi (Çev. N. Özön). Türk dili: Aylık dil ve edebiyat dergisi: Sinema özel sayısı, 17(196), 295-298.

Yazıcı, İ. (Yönetmen). (2022). Gurbet [Film]. TRT Türk.

Extended abstract

For documentary filmmakers, archives are very important research sources. The documentary filmmaker often refers to these sources during the research process related to the subject of the film, and sometimes during the editing process to expand the narrative possibilities. However, as discussed in the study, documentary cinema’s relationship with reality has some limitations. Documentary filmmaking is, first and foremost, a matter of interpretation. Although the main starting point of the documentary filmmaker is to reach the truth about the subject matter, the truth is quite controversial and its context is as broad. This study, which bases the use of archives in documentary cinema in documentary cinema on cinema’s relationship with reality, focuses on what archival resources a documentary filmmaker can use, the opportunities these resources can provide to a documentary filmmaker, and the difficulties that may be encountered in accessing these resources. Within the scope of the study, along with the literature review, in-depth interviews were conducted with documentary filmmakers.

The main reason for including these directors in the semi-structured interviews is that they consulted archive sources during the production of their films and included materials obtained from archives in their films. Four of the directors are documentary filmmakers, and two of them are also academics. During the interviews with the participant directors, the following questions were asked: 1) What are the main research sources of the documentary filmmaker? 2) What is the importance of archives in documentary cinema? 3) Why does the documentary filmmaker resort to archives? 4) What were the problems you encountered while obtaining archival documents? 5) How did you overcome the problems you encountered in the process of obtaining archival documents? 6) Did you encounter technical difficulties during the use of archival images? 7) How did you overcome the technical problems you encountered? 8) How do you evaluate the relationship between documentary cinema and reality?

The research findings show that the materials in the archives are important for the documentary filmmaker to research the subject, access accurate information and deepen his work. The importance of archival materials is not limited to the research process. All kinds of archive materials can be used in the film and thus emotions can be evoked by the idea of the film. Various materials in archives can be an important tool in convincing audiences of the narrative. Although archives are important resources for documentary filmmakers, it is not always possible to access archival documents and use them in the film when necessary. The filmmaker can only benefit from these resources if certain difficulties are overcome. Difficulties that may arise are not limited to access to archives, but may also include the use of accessible resources.

Although there have been attempts to create archives in certain periods of history, a significant part of the records have not survived to the present day due to various reasons. One of the most important reasons for destroying archives is that films were not stored under appropriate conditions. On the other hand, many film records from the past have been destroyed by overwriting other records. Each institution has its practices regarding the use of existing archives. The filmmaker’s contact with people is important for access to personal archives. The surviving documents are kept in different institutions. Most of these institutions do not have documentation of documents. For this reason, although the titles

of the contents are stated, their exact contents are not detailed. Therefore, many problems may arise, especially the indiscriminate use of archive materials. Since the archive resources are not located in a single centre, it is not known exactly how large the existing records are and what they are about.

What has been explained so far is the difficulties that documentary filmmakers may encounter in accessing archive materials. In addition, the documentary filmmaker may encounter some difficulties in using the materials available to him or her. One of these difficulties is related to economic conditions. Documentary filmmakers in Turkey mostly shoot their films with limited or non-existent budgets. The amounts that some institutions and organizations demand for the use of materials in their archives are too high for the documentary filmmaker to afford. On the other hand, other difficulties arise due to technological developments. The materials in the archives lag behind the current technology widely used in the film industry. It is necessary to adapt the materials to current formats and to make some aesthetic decisions.

