

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

**KENT İLE DOĞA ARASINDA KALMIŞ İNSANA,
DİREKT SİNEMA ÜZERİNDEN
FLANÖR BİR BAKIŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aybars Bora KAHYAOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim Fatih DELLALOĞLU

MAYIS - 2014

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KENT İLE DOĞA ARASINDA KALMIŞ İNSANA,
DİREKT SINEMA ÜZERİNDEN
FLANÖR BİR BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aybars Bora KAHYAOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Bu tez 06/05/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Besim F. Delleçli	Başarılı / 100	B. Delleçli
Doç. Dr. Sire Nere BAYDAR	Başarılı / 100	
Doç. Dr. Alev Erişli	Başarılı / 100	A. Erişli

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Aybars Bora KAHYAOĞLU

06/05/2014

ÖNSÖZ

Bu tezin çalışma aşamasında, belgesel bir film yaparak düşüncelerimi hareketli resimlerle ifade etmem konusunda beni yüreklendiren ve kaleme aldığı eserlerinin yanısıra yapıcı yorum ve rehberliğiyle, filmin düşünce yapısına zemin hazırlayan danışmanım, Prof. Dr. Besim Fatih Dellaloğlu'na bilgi, nezaket ve anlayışla yoğurulmuş değerli katkı ve emekleri sebebiyle, içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Yüksek lisans sürecinin ilk aşamalarında danışman olarak yardımlarını esirgemeyen Prof. Hayriye Koç Başara ve Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki tüm diğer hocalarıma da teşekkürlerimi borç bilirim.

Filmin yapımında özverili çalışmaları için Uğur Önver, Süleyman Korucu, Onur Şener, Selman Kılıçarslan ve su altı çekimlerini gerçekleştiren Dr. Hakan Öniz'e; fedakar yaklaşımları ve her zaman sevgi dolu olumlu motivasyonlarıyla bana güç veren babam Osman Kenan Kahyaoğlu, annem Firdevs Sevim Arslan, eşim Aytaç Kahyaoğlu ve oğlum Ömer Kahyaoğlu'na da şükranlarımı sunarım.

Aybars Bora KAHYAOĞLU

06/05/2014

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	iii
SUMMARY	iv
ESER METNİ.....	1
GİRİŞ	2
BÖLÜM 1: ESERİN PROBLEMİ VE AMACI.....	6
BÖLÜM 2: ROMANTİK VE FLANÖR BAKIŞ AÇISIYLA İKİ HAYAT	11
BÖLÜM 3: FLANÖR BAKIŞ AÇISI VE ROMANTİZM İLE ÖRTÜŞEN BİR BELGESEL DİLİ; "DIRECT CINEMA" VE UYGULAMAYA YANSIMALARI.....	16
BÖLÜM 4: ESER KURGUSU	23
BÖLÜM 5: PROJENİN GERÇEKLEŞTİRME AŞAMALARI VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ	26
5.1. Çekim Öncesi (Pre-Production)	26
5.2. Çekim (Production).....	27
5.3. Çekim Sonrası (Post Production)	27
5.4. Projenin Hazırlandığı Mekanlar	30
5.4.1. Uğur ÖNVER’le ilgili mekanlar	30
5.4.2. Süleyman KORUCU – “TELEMEN” ile ilgili mekanlar	30
5.5. Projede Kullanılan Ekipman	30
SONUÇ.....	32
KAYNAKÇA	38
EKLER.....	40
ÖZGEÇMİŞ.....	41

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1** : Nokia Reklam Spotu.6
Şekil 2 : Caspar David FRIEDRICH, Wanderer above the Sea Fog (1818).....8

Tezin Başlığı: Kent İle Doğa Arasında Kalmış İnsana, Direkt Sinema Üzerinden Flanör Bir Bakış

Tezin Yazarı: Aybars Bora KAHYAOĞLU **Danışman:** Prof.Dr. Besim F. DELLALOĞLU

Kabul Tarihi: 06.05.2014

Sayfa Sayısı: iv (ön kısım) + 42 (tez) 1 (ek)

Anabilimdalı: Güzel Sanatlar

Bilimdalı: Resim

Modern kent yaşamı, gün geçtikçe değişen mimarisi, kent planlaması ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle, doğanın üzerine inşa edilen ancak doğal olandan uzaklaşan bir görüntü sergiliyor. Günümüz metropollerinde yaşayan insana baktığımızda ortaya çıkan resim, doğal yerleşimlerin içinde romantik denilebilecek bir tavırla yaşamını sürdürmeye çalışanlardan farklı mı? Bize farklı bir anlam çerçevesi sunuyor mu?

Bir imgenin, zaman zaman bin kelimeye bedel olduğu, hatta kelimelerin ifade alanından aşkın bir anlatım uzayının varlığına imkan tanıdığı önermesini kabul edersek; metropol yaşamı ile doğal yaşamın bir karşılaştırmasını yapmak ve yukarıda yer alan soruyu araştırmak için imgeleri kullanmak da mantıklı bir yöntem olacaktır.

Bu bağlamda, mevcut çalışma “Hareketli Resim Kamerası” ile saniyede yirmidört kare olarak kaydedilen fotoğrafların/resimlerin, ard arda projekte edilmesiyle üretilen hareket algısıyla, resimden - hareketli resimlerin ifade alanına açılarak bir anlam aramayı hedeflemektedir. Bu anlam, üretilen belgesel film ile, ‘*Direct Cinema*’ - *Direkt Sinema* üzerinden, Flanör bir bakış açısıyla, iki farklı hayat üzerine doğrultulan kamera ile aranmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Hareketli Resim, Direkt Sinema, Flanör, Belgesel

Title of the Thesis: A Flaneur Look By Direct Cinema To The Man in Between
The Nature And The City

Author: Aybars Bora KAHYAOĞLU **Supervisor:** Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU

Date: 06.05.2014 **Nu. of pages:** iv (pre text) + 42 (main body) + 1 (appendixes)

Department: Fine Arts

Subfield: Art

Modern city life depicts a picture which is unnatural and superficial; yet life itself is built on nature expanding enormously through everyday changing architecture, urban planning and affect of various mass communication mediums. Is the picture of man living in metropolis different than the one who struggles for survival in a romantic manner within nature? Does it produce a different framework of meaning?

A picture is worth a thousand words... If this statement is taken into consideration as an axiom; and if we hold true that a picture's space of expression is transcendent to words'; to utilize the picture and the moving picture for a comparison of city life versus life in nature and investigate the question presented above will be considered logical.

Thus, within this context, this research aims at investigating a framework of expression and meaning by surpassing the picture towards moving pictures. The effect is achieved by recording pictures at a rate of twenty four pictures per second. When the recorded pictures are projected respectively, a perception of motion is achieved. Through motion pictures a framework of meaning from the comparison of two different lives is flourished and this approach is executed via a flaneur look through the lens of Direct Cinema.

Keywords: Picture, Motion Picture, Flaneur, Direct Cinema, Documentary.

ESER METNİ

ESER ADI	: ½ - BİR BÖLÜ İKİ
ESER TÜRÜ	: Belgesel Film
PROJE DANIŞMANI	: Prof. Dr. Besim Fatih DELLALOĞLU
YÖNETMEN	: Öğr. Gör. Aybars Bora KAHYAOĞLU
ESER FORMATI	: HD
ESER SÜRESİ	: 58 Dakika

GİRİŞ

“ 20. yüzyılın okuma yazma bilmeyen insanı, kalem kadar kameranın da cahili olacak.”
(Giannetti, 1996: ix)

1895 yılında, Lumiere Kardeşler tarafından gösterimi yapılan “L’Arrivee d’un train en gare”, “Motion Picture Camera”, yani “Hareketli Resim Kamerası” ile yapılan ilk kayıtlardan biri olarak izleyenleri hayrete düşürmüştü. (Cook, 1990: 11) O tarihe kadar öne çıkan sanat dalları arasından resmin ve hatta fotoğrafın sağladığı bakış açısını kabul eden göz, sabit, içinde hareketin olmadığı bir çerçeveye bakmaya alışkındı. Henüz, baktığı bir çerçevenin içindeki imgenin hareket edebilirliği üzerine tecrübesi yoktu. Geleceğin sinema seyircileri olacak toplumun büyük kesimi, hareketin kayıt edilebileceğinden bile haberdar değildi.

Resim ve fotoğrafın sunduğu çerçeve içindeki imge, kendi biçimi açısından hareketsiz, ancak ve sadece bakan gözün hayal uzayında hareketlenebilecek bir imkana sahipti. Fotoğraf ve resimde hareket, göze dışarıdan gösterilen bir olgu olmaktan çok, bakan kişinin zihninde, hayal dünyasında gerçekleşebilecek bir harekete öncülük eden, ışık tutan bir formdaydı. Her ne kadar Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio ve La Tour “ilk sinemacılar” olarak değerlendirilmiş ve konu edindikleri modelleri ve eşyaları uzayda özgürce yerleştiren, onlara hareket ve yön vermeyi ilk kez deneyen ressamlar olmuş olsalar da, hareket ancak sabit bir imge üzerinden üretilmeye çalışılan bir konuydu (Mükerrem, 2012: 14). Oysa “Resimli Hareket Kamerası”, tek kare, tek çerçeve içinde biçimlendirilen imgelerin yirmi dört tanesini, bir saniyede bir araya getirerek, hareket illüzyonunu üretiyor ve gerçekliğe meydan okuyordu. “Godard’ın deyişi ile, “Sinema, saniyede yirmi dört kere gerçeklik demektir. Ünlü Fransız Yönetmen Jean-Luc Godard, bu metaforik sözle, kuşkusuz, fiziksel değil sanatsal betimlenmiş gerçekliği kastediyordu. Ve Mükerrem’e göre Godard “Betimlenmiş gerçeklik, fiziksel gerçekliğin yirmi dört misline bedeldir” demek istiyordu. Sonraları, ünlü Rus Yönetmen Aleksandr Sokurov, “Betimlenmiş gerçeklik, fiziksel gerçeklikten kat be kat daha değerlidir” diyerek, bu sinema gerçeğini daha da pekiştiriyordu” (Mükerrem, 2012: 12-13)

Buna göre, gerçekliğin hareketli resim kamerası ile kayıt altına alınması ve hareketli resimler aracılığıyla pekiştirilmesi, insanın gören gözü açısından tarihi yeniden

yazıyordu. Bunun nasıl yeni bir tecrübe olduğunun en önemli işaretlerinden biri, cepheden hareketli resim kamerasıyla çekilmiş bir trenin görüntüsünü izleyen seyircilerin, trenin kendi üzerlerine geldiğini sanarak, gösterim yapılan salonun içinde sağa sola kaçışmalarıydı: "Bilinen meşhur olay şu ki, Parisli izleyiciler, projeksiyonu yapılan tren görüntüsündeki trenin kendi üstlerine geldiğini sanmış ve panik halinde kaçmaya, saklanmaya çalışmışlardı." (Cousins ve MacDonald, 2006: 3)

Lumiere kardeşlerin bu görüntülerini daha sonra izleyen Maksim Gorki de yeni tanıştığı bu teknoloji karşısında hayrete kapılmış, hatta endişelenmişti: "Dün akşam gölgelerin krallığındaydım. Bir şey aniden -klik- etti, her şey kayboldu ve perdede bir tren belirdi. Sana doğru tüm hızıyla geliyor! Dikkat et! Oturduğun karanlığın içine dalacakmış, seni parçalarına ayırıp, kemiklerini kırıp toz haline getirip; hatta kadınlar, şarap ve müzikle dolu, içinde bulunduğu bütün bu salonu ve binayı yıkacakmış gibi geliyor. Ama bu da, ancak gölgelerin treninden ibaret." (Ebert, 1997: 342)

İnsan gözü, daha sonraları hareketli resimlerin yaşattığı tecrübeye alışacak, olağan karşılayacak, kanıksayacak ve adeta kendi gözüyle gördüğü gerçekliğin yerine bile koyacaktı. Hareketli resim kamerasının hâkimiyeti altına aldığı hareket olgusu, resim sanatı ve sanata bakış açımızda da önemli değişikliklere sebep oldu: "Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim, seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası – ondan daha da çok sinema makinası- aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması, insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlere yansıtıldı. İzlenimcilere göre görünen nesnelere, kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı. (Berger, 2010: 18)

28 Aralık 1895'te, bilet parası ödeyerek ilk defa hareketli resimlerle tanışılmasının üzerinden, yüz on dokuz yıl geçti. Belki tarihin toplam hacmi içerisinde, bu geçen yıllar, uzun bir dönem olarak kabul edilmeyebilir; ancak teknolojinin değişimi ve kullanımı, adeta binlerce yıl geçmiş gibi hissettiriyor insana. Hareketli resimler, ard arda gelerek

yeni bir lisan oluşturan imgeler, hayatın her alanına girmiş ve zihnimizi kuşatmış durumda.

Şimdi artık bilgisayar ekranlarımızda, akıllı cep telefonu ekranlarımızda, üç boyutlu yüksek görüntü kalitesine sahip televizyon ekranlarımızda ve sinema salonlarımızda, hep hareket halinde olan; hareketi, kayıt edilmiş bir yaşanmışlık olarak bize deneyimleten görseller var. Sinemanın ortaya çıkışı ve televizyon sebebiyle, hareketli imgelerin hayatımıza âdeta yaşamın gerçek bir parçasıymış gibi girmesiyle, hayat algımız da büyük bir değişime uğradı. Bütün bu değişimin sorumlusu olan araç ismiyle müsemma idi: “Motion Picture Camera”, yani "Hareketli Resim Kamerası/Odası"... “Sinema kelimesinin kökü, Yunanca hareket kelimesinden gelir.” (Gianetti, 1996: 90) diye not düşülüyordu sinema kitaplarına. Hareketi kaydeden bu yeni medya ve sanat aracı, kendi adı ile örtüşür bir algı alanı açtı. McLuhan’ın dediği gibi, “Araç mesajın kendisiydi.” (McLuhan, 1999: 13)

Hareketli Resim Kamerası, sinema alanını açması ve ardından televizyonun evlerimize girmesiyle birlikte, bulunduğumuz mekanda gördüklerimizle edindiğimiz biricik algıların yanına, kamera ile kaydedilmiş görüntülerin ikinci elden algısını da hayatın bir parçası olarak eklememeye başladı. Artık kişi, sadece bulunduğu yer ve zamanda gördüklerine değil, hiç gitmediği coğrafyalar ve yaşamadığı zaman aralıklarına dair hareketli görüntülere de maruz kalıyordu. Üstelik bu görüntülerin hepsi yaşanmış gerçek olaylara ait değildi. Kamera, imgeler aracılığıyla yeni kurgular yapıyordu. Kurgulanarak bir dizi haline getirilen imgeler bizlere yeni öyküler, yeni bir tarih anlayışı ve yeni anlatım biçimleri teklif ediyordu.

Her ne kadar hareketli ve sesli olmasıyla resimden ayrılıyor gibi görünse de, sinema, kullandığı en temel dil olan görüntülerin dilini oluşturmak için sırtını yine resim sanatına ve sanat dünyasının ünlü ressamlarına yaslıyordu. Resim sanatı; bir filmin görsel dili için temel taşları oluşturan renk, kompozisyon, perspektif alanlarında hacimli bir tecrübe ve birikim sunuyordu. Sinemanın görüntü yönetmenlerinin, Leonardo da Vinci’nin önerdiği “Altın Oranı”nı kullanarak kadrajlarını belirlemeleri bir tesadüf değildi. "Bazıları filmlerin klasik sanat tarihinde yeri olmadığını hissetse de, şu bir olgudur ki; film yapanlar, işlerinin biçimini ve anlamını zenginleştirmek için resimleri kullanmaktadır." (Vacche, 1996: 1) Günümüze kadar olan dönemde, kameranın resim

sanatının birikimlerinden faydalandığı gibi, ressamalar da kameranın sunduğu imkanlardan ilham alarak tuallerinde yeni yaklaşımlar denemeyi sürdürdüler. Söz konusu anlatım imge üzerinden oldukça, resim ve sinema arasındaki bu bağ, dönem dönem aksi iddia edilse de hiç kopmayacakmış ve birbirinden beslenecekmiş gibi görünüyor.

Bu sebeple, metropol yaşamıyla doğal yaşamı görsel bir dil üzerinden karşılaştırmak için resim ve fotoğraf sanatının kullanılması kadar, aslında hareketli resimlerden oluşan sinema sanatıyla konuyu değerlendirmek de disiplinler arası geçerli bir mantık barındırmaktadır. Dolayısıyla, hareketli resimlerden oluşan belgesel film formatı, eserin problemini ve amacını yansıtmak için uygun bir yöntem olarak tercih edilmiştir.

BÖLÜM 1: ESERİN PROBLEMİ VE AMACI

"Bilimlerin ve teknolojinin akıl almaz bir gelişme gösterdiği günümüzde, insan'ı kendi varoluşsal koşulları üzerinde düşünmeyi akıl edebilecek bir düzeye çıkmaktan alıkoyan çok sık bir kültür ortamı içinde yaşıyoruz".

(Oskay, 2013: 62)

Teknoloji öyle bir hızla geliyor ki, bir yeniliği analiz edip anlamlandırma fırsatını henüz bulamadan bir başka icat, iletişimin işleyişini değiştiriyor. Çok değil, on yıl kadar önce uzay filmlerinde gördüğümüz, birbirleriyle görüntülü konuşan insanlar, artık sokaklarda karşımıza çıkıyor. Yapılabilir olduğunu düşünmediğimiz, sadece bilim kurgu filmlerin ve fütüristik romanların malzemesi olduğunu düşündüğümüz iletişim teknolojileri, bizi git gide doğadan uzaklaştırıyor.

Kentte, internet bağlantısı sayesinde sürekli, olan bitene ve birbirimize bağlı görünüyoruz. Cep telefonlarından, akıllı televizyonlara kadar pek çok iletişim aracı "connected", bağlantılı olmak üzerinden reklamını yapıyor. Ünlü telefon markası Nokia'nın yıllardır sürdürdüğü reklamı gibi: Nokia... "Connecting People" - "İnsanları Bağlıyor."



Şekil 1: Nokia reklam spotu.

Kaynak: "Samsung outsells Nokia in Home Market of Finland, Plans to Open R&D Center too. (<http://www.digitaltrends.com/mobile/samsung-outsells-nokia-in-finland-for-first-time/#!zYOgN>), (29 Mayıs 2013)

Birbirimize bağlanmak, bağlı kalmak, kablosuz sanal ağlar kurmak için harcadığımız zaman, artık temel yaşam ihtiyaçlarımızı karşılamak için verdiğimiz mesailerden daha fazla görünüyor. Temel ihtiyaçlarımız için, eski günlerdeki kadar zaman harcamıyoruz. Sıcak suyumuz, her daim hazır. Yemek pişirmek için gerekli olan ateş, bir düğme kadar yakın. Pişirme imkânı olmayanlar için, cep telefonundan verilecek bir siparişle, hazır olan yemek ayağımıza kadar geliyor. Ancak bazı kolaylıkları elde ederken, bunların bedellerini de trafik, kalabalık, uzun mesai saatleri ve teknoloji ağıyla kurulan dünya içinde var olmak için yaşadığımız stresle ödüyoruz.

Temel ihtiyaçlarını doğa içerisinde, doğadan karşılamak, eskiyen bir yöntem oldu. Alarmlı saatlerin değil de güneşin ve dünyanın hareketlerine göre günü yaşamak unutuluyor. Çoğu zaman plazalarda ve ofislerde, günün ne zaman başlayıp ne zaman bittiğini bile farketmiyoruz. Eskiden Çinlilerin yaptığı gibi, zamanı kedinin gözlerine bakarak anlamaya ihtiyacımız yok. “Geceyi saatlerimize bakarak anlıyoruz.” (Özel, 1990: 58). İnsanın öyküsü, kutsal metinlere göre bahçede başladı, ama şimdi şehirlerde sonlanıyor; yaşam kaynağı doğayı tüketerek ve onun sunduğu ritimden gittikçe uzaklaşarak...

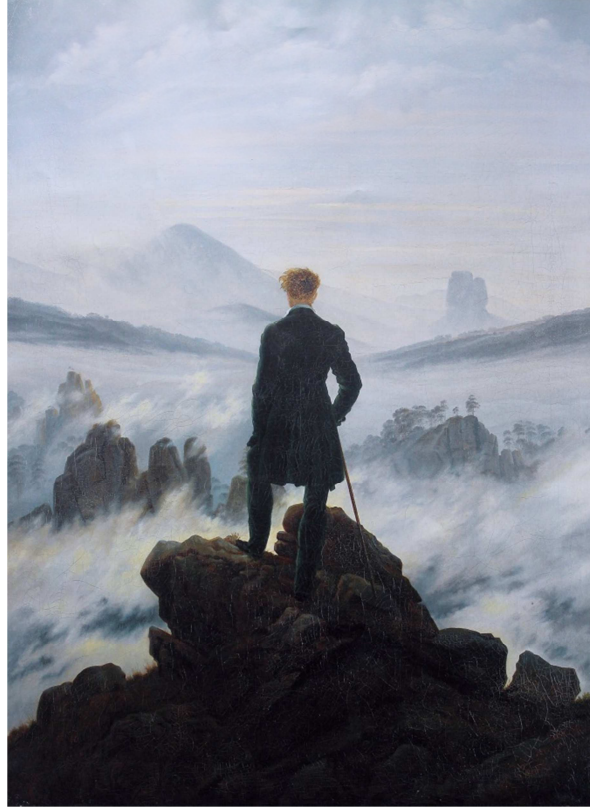
İnsan işini, ofisini ne kadar sevse de; her türlü kolaylığı sunan ve gittikçe daha da “akıllanan” binalarda ne kadar konumlanmaya çalışsa da, doğa içinde yaşamak fikri, yine de zaman zaman hatırladığımız bir anı veya neden sürekli gördüğümüzü bilmediğimiz bir rüya oluyor.

Klasikleşmiş ve maalesef klişe hâline gelmiş olan “emekli olduktan sonra bir sahil kasabasına yerleşip, hayatını yaşamak” fikri, sık dile getirilen, ama hep ertelenen ve ertelendikçe de vazgeçilen, unutilan bir *leitmotif* oluyor.

İnsanın en verimli ve sağlıklı olduğu yıllarını kent yaşamı içinde tüketmesinin sonuna konan rahat bir emeklilik hayali, genellikle doğal yaşamın güzellikleri ve nimetleri arasında resmediliyor. Metropolde ömrünü tüketen insana, bu tüketimi anlamlı kılacak bir hayal, bir hedef satılıyor. Bireysel emeklilik sigortaları, devlete bağlı sigorta maaşlarının garantili olarak sürekli devam edeceği algısı ve bunlarla beraber çalışmaya ihtiyaç duyulmayacak bir yaşam... Tercihen deniz kenarında; sakin, organik gıdaların bulunabileceği, havası temiz bir yer... İnsanın, böyle bir yaşamı ömrünün son

döneminde istiyor olmasına rağmen, neden yaşı ve sağlığı müsait iken önceden tercih etmediği ise, bir muamma...

Yine de her şeye rağmen, ara sıra bu cesareti gösterip, şehirdeki hayatını terkeden, taşı tarağı toplayıp küçük bir sahil kasabasına yerleşenler de yok değil. Onların öyküleri ise, âdeta büyük bir holdingin CEO'sunun başarı öyküsü kadar heyecanlı bir anlatımla dergilerde, gazetelerin hafta sonu eklerinde yer bulabiliyor. Böyle radikal bir kararı uygulamaya koyamayanlar için ise, küçük ve daha az riskli emeklilikler satılıyor. Biz buna şehir dilinde, "tatil" diyoruz. Bütün bir yıl çalışmanın karşılığında, genellikle on beş gün olarak tasarlanan tatiller için, kitle iletişim araçları rengârenk reklamlarla dolu. Erken rezervasyonlar, kampanyalar, kredi kartlarına taksitler derken, doğal ve dingin bir ortamda yaşamak da satılan bir ürün, bir meta oluyor. Uğruna bütün bir yıl çalışıp yaşanan, fotoğraflarının çekilerek sosyal medya hesaplarında paylaşıldığı, bir gün hep öyle yaşanacağını hayalinin kurulduğu tatiller.



Şekil 2: Caspar David FRIEDRICH, Wanderer above the Sea Fog (1818)

Kaynak: Caspar David Friedrich, Wanderer Above the Sea Fog, 1818,
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/rom_fri_wand.html

Caspar David FRIEDRICH'in, "Wanderer above the Sea Fog" (1818) tablosundaki gibi, teknolojinin bize vadettiği o yüksek bilgilenmenin doruklarında aşağıda kalan sis tabakasından denizi, dünyayı görmeye çalışıyoruz. Bizden önce gelenlerin çıkamadığı dağlara çıktığımız, teknolojide göreceli yükseldiğimiz aşkar... Peki bu göreceli yükseliş bize ufka dair vadettiği kadar temiz, berrak bir resim sundu mu? Yoksa, romantik dönemin önemli eserlerinden biri olan Friedrich'in tablosunda yer aldığı gibi, durduğumuz noktadan ileri baktığımızda gördüğümüz ancak bir belirsizlik, bir sis bulutu mu?

Teknolojinin iliklerimize kadar işlediği kent yaşamıyla, doğa içinde hâlâ klasik bir yaşam biçimini tercih etmenin görsel karşılıklarını hareketli hâle getirerek, yani "Motion Picture Camera"nın gözüyle görerek, yeni sorular sormak veya aniden karşımızda bulduğumuz sis bulutunun arasından ufku görmek bir an için bile olsa mümkün olabilir mi? Bizi harekete geçiren, hareketli resimleri bir araya getirerek bir belgesel yapmaya doğru iten fikir bu... "Bir resim, film makinesiyle yeniden canlandırıldığında ister istemez film yapımcısının savını doğrulayan bir malzeme olup çıkar. Bir resmin çeşitli imgelerini yeniden canlandıran bir film, seyirciyi resmin içinden geçirerek, film yapımcısının istediği sonuçlara götürür. Resim, film yapımcısının buyruğuna girmiştir. Çünkü zaman içinde yayılır, oysa resim yayılmaz. Filmde bir imgenin öbürünü izleyişi, imgelerin art arda sıralanışı, tersine çevrilmeyecek bir deyiş biçimi kurar. (Berger, 2010: 26)

Kent ve doğa içindeki yaşamı, hareketli resimler olarak kayıt edersek, nasıl bir sonuçla karşı karşıya kalırız? Film, bir araya gelen resimlerin hareket illüzyonundan ibaret olduğuna göre; yaşanan resimleri, hareketli algısını üretecek biçimde ekrana yansıtırsak ne ile karşılaşırız? Arada kalma duygusunun daha sağlıklı analiz edilebilmesi için, kent ile doğa yaşamı içindeki iki insanın hayatını, hareketli resimler olarak yana yana koyar, iç içe geçirirsek, bu yöntem bazı sorulara yanıtlar bulmamıza vesile olabilir mi?

Bu soruların, bir belgesel formatında sorulabilmesini mümkün kılan ilk aşama, söz konusu hayatların, gerçek yansımalarını bulmaktır. Kent içinde yaşayan kişinin, kentli insanın hayatını her alanda meşgul eden medya dünyasında üretim yapan, bir başka deyişle, televizyonda medya içeriği satan biri olması, medyanın kendisine de eleştirel bir bakış getirmemizi sağlayabilir diye düşündük. Doğa içinde yaşayan kişinin

üzerinden ise, onun doğayla ilişkisini göstermenin yanısıra, kendisinin medyaya daha ne kadar direnebileceğine ilişkin meraklı bir soru işaretini de, alt metine koymayı amaçladık. Doğayla kucak kucağa, kentten uzak, dingin bir hayat yaşamının hayalini kuran insanın, teknolojinin kendisine hiç isabet etmeyecekmiş gibi devam etmesinin pek mümkün olmadığını da gözler önüne sermek istedik. Yine de sürprizlere açık tavrımızı ve uygulama sırasında önceden tahmin edemeyeceğimiz sonuçların ortaya çıkacağı ihtimalini de hiçe saymadık. Amacımıza uygun kişileri bulduktan sonra, onların hayatlarını hareketli resim kamerasıyla gözlemlerken, yani kaydederken, seyirciyi de yaşananların içine katacak bir bakış açısına ihtiyacımız vardı. Flanör bakış ve romantizm bu noktada devreye girdi.

BÖLÜM 2: ROMANTİK VE FLANÖR BAKIŞ AÇISIYLA İKİ HAYAT

"Flaneur'un sanatının başarısı, görünmeden gözlemlemeyi başarısında yatmaktadır."

Tandaçgüneş (2012: 103), Tester'ın (1994: 141) görüşlerine katılarak.

Eğer söz konusu olan; iki farklı yaşamı kurgulamak değil de, o yaşamları mümkün olduğu kadar gerçekliğine yakın bir şekilde seyircinin tecrübesine sunmak ise, filmi yapanın, hem seyirciye görünmez olması, hem de konu edindiği kişilerin yanında bir kamerayla dolaştığını onlara elinden geldiğince hissettirmemesi gerekir. Flanör bir bakış açısı ve tavrıyla böyle bir belgesele girişmek; görünmeden gözlemlemeyi ve kendini kenara koyarak, seyirciye birebir gözleme imkânı sunmayı amaçlamaktadır. Elbette ki belgeselin çekimi ve kurgusu sırasında yönetmen tarafından yapılan tercihler dikkatlice bakan göz için belirgin olacaktır. Yönetmen de gözlemin bir parçasıdır. Bunun yanı sıra, yönetmen her ne kadar kendi varlığını, konu edindiği kişilere çekim sırasında unutturmaya çalışsa da, yaşamları kayıt altına alınan kişilerin, kameranın varlığı sebebiyle yüzde yüz doğal, yani kendileri gibi olmadıkları anlardan da söz edilebilir. Fakat yine de, kamera önündeki kişilere ne yapacaklarını söyleyen, kurgulayan, sürekli kendini hatırlatan bir tavır yerine, sokaklarda kendini kalabalığın içine bırakıp kendini unutturan ve sürekli gözlemleyen bir flanör tavrı benimsemek, belgeselin doğallığına katkı sağlayan bir yaklaşım olarak kabul edilmiştir.

"Batı kültürel manzarasının en büyüleyici figürlerinden biri olan flanör, belirip kaybolan gezgin bir kent gözlemcisidir." (İpek, 2012: 339). Flanörlük kavramı, Walter Benjamin'in "Pasajlar" yapıtının da anahtar kavramlarından biridir. Flanörlük şehrin karmaşasının üstesinden gelmenin bir yoluyla başlangıçta. Ancak sanayileşmenin ardından başıboş ve amaçsız gözlemlerin yerini, flanörün modernizm içinde kendi konumunu anlamlandırma gayreti aldı. Hatta modernizmin kasvetinden kurtulmanın tek yolu olarak ortaya çıktı. Flanör ne tam anlamıyla modern bir kent bireyi, ne de modern hayatın iş bölümlerini kabul eden bir figür... Aslında onun işi, mesleği; gezip dolaşıp gözlemlerde bulunmak ve bunu yaparken normal yaşam akışının dışında durmaktır. O, kalabalıklar içinde olan, ama tek başına salınan biridir. Bunu yaparken, kente dair

izlerin peşinden gider, gizli anlamları açığa çıkartmaya çalışır. Yeni deneyimler kazanıp yeni algulamalar geliştirmeye gayret eder. (İpek, 2012: 339-341)

Modern kent kurgularının yükselişiyle birlikte, geniş kaldırımların yerini, taşıt trafiğine tahsis edilen yollar alınca, flanörün caddelerdeki rahatlığı da son bulur. Hareket alanı gereksinen ve rantıye hayatından da ödün vermeyen flanör, evvela araçların manzarasından uzak kalabileceği pasajlara yönelir. Bu yapılarda dilediği şekilde ağır ağır ilerleyen flanörün bir sonraki durağı ise büyük mağazalar, departman mağazalar olur. Pasajlar, flanörün bakışında caddenin somut bir görünümüyken, büyük mağazalar iç mekânın çöküş dönemindeki dışlaşma biçimidir. Başlangıçta flanör için caddeler birer iç mekânken, yeni düzenlemelerle beraber iç mekânlar caddeye dönüşür. İpek (2012: 342), Benjamin'in (2009: 148-9) görüşlerine katılarak.

Belgesel için seçilen ilk kişi, ulusal ve uluslararası yayın yapan büyük bir medya kuruluşunda çalışan bir spor spikeridir. Adı, Uğur Önver... Uğur'un kişisel hayatını takip ettiğimiz kadar, onun peşine, tıpkı Edgar Allen Poe'nun "Kalabalığın Adamı" hikâyesindeki gibi takılarak, yeni iç mekanlara "Pasajlara" ulaşmak da mümkün olmuştur. Uğur'un çalışma alanı, adeta kendi başına bir kent meydanı gibidir. Milyonlarca izleyicisi olan medya kurumunun binası, flanör bakışla hareket eden kamera için hazine değerindedir. Uğur'un maç anlattığı stadyum ise elli bin taraftarın, spor ve basın camiasının bir araya geldiği koca bir departman mağaza gibidir. Burada satılan ürün futbol maçıdır. Maçın oynandığı mekanda bulunanlar olduğu gibi, kameralar, kablolar ve uydu yayını aracılığıyla maçın izlenme alanı televizyon ekranlarına uzanmakta ve milyonlarla ifade edilmektedir.

“Toulouse-Lautrec, Paris sokaklarını arşınlayıp, kalabalıkları ya da olayları gözlemleyip eleştirmek, bu gözlemlerini Baudelaire gibi yazıya dökmek yerine resimlemeyi, afişlemeyi tercih etmiştir.” (Kalay, 2012: 212). Biz de bu belgeselde, kent ve medya yaşamını, Uğur Önver'in peşine takılarak, kameramızla bir flanör gibi gözlemlemeyi ve hareketli resimler olarak bir araya getirerek gizli anlamları ortaya çıkarabilmeyi amaç edindik. Ne de olsa, sokaklarda dolaşarak tecrübe edilen flanörlük, artık günün teknolojisinin sunduğu sanal alanlarda gerçekleşiyor. Hareketli resim kamerası sayesinde, flanör eylemin kaydını yapmak ve kitle iletişim kanallarıyla paylaşmak mümkün oluyor. “Editörlüğünü Keith Tester'in yaptığı The Flaneur adlı kitabın The

Artist and the Flaneur: Rodin, Rilke and Gwen John adlı bölümünü yazan Janet Wolff, bir kadın ressam olarak Gwen John'un Paris'teki kent yaşamına ve kentin kendi sanatına yaptığı katkıya ilişkin saptamalarda bulunurken, John ile birlikte Rodin ve Rilke'nin de sanatlarındaki görünimleri ele almaktadır. Wolff, araştırmasında şöyle bir saptamaya yer vermektedir: Stüdyo sokağın bir parçasıydı, sokak da stüdyonun. Gerçekten de 19. Yüzyılda yaşamış olan ressamların stüdyo dışındaki yaşantılarının yapıtlarına konu olması önemlidir. Toulouse – Lautrec tüm zamanını Moulin Rouge'da ya da bir kafede geçirirken aslında resimlerini yapıyordu. Çünkü resimlerini oluşturan dansçılar, fahişeler, tiyatro ve kabare sanatçıları, kalabalıklar oradaydı.” Kalay (2012: 239), Tester (1994: 111) görüşlerine katılarak.

Uğur'un üzerinden takip edilen kent yaşamının diğer tarafında ise, paralel olarak gösterdiğimiz oldukça farklı bir coğrafya var: Akdeniz sahilinde bulunan, Üçağz isimli balıkçı köyü. Motorlu kara araçlarının ulaşabildiği yolun bile on sene önce asfaltlandığı, deniz ulaşımına açık, yakın zamana kadar çok az kişinin bildiği ve uğradığı bir köy. Burada yaşayan insanlar, kentin modern imkanlarına sahip olmadıkları için, yaşamlarını doğanın içinde doğal yöntemlerle çözmeyi öğrenmişler. Bunların en tipik örneklerinden biri de Süleyman Korucu. Küçükken ismini dilindeki pelesenklik sebebiyle tam söyleyemediği için adı Telemen'e dönüşmüş. Ekmeğini doğadan çıkartmak için küçük yaşta denize dalmayı, sünger avlamayı, balık tutmayı öğrenmiş. Babası aslen keçi çobanlığı yapıyor. Telemen, Üçağz Köyü'nün en iyi deniz adamlarından. Akdeniz'in neresinde hangi midye, hangi ahtapot, hangi cins balık var hepsini biliyor. Rüzgarı, akıntıları tanıyor. Doğadaki her imkanı kendisinin ve ailesinin yaşamını sürdürmek için kullanıyor. Son yıllarda evinin bir bölümünü de pansiyona çevirerek, tatilcilere tatil satmaya da başlamış. Ancak tatilcilerin ondan talep ettikleri doğal yaşamı onlara tanıtmaması olduğu için, Telemen hala kendi bildiği yaşamı sürdürüyor. Nakit paranın her yerde deva olmadığı köyünde, öncelikle kendi sofrası için ve gerekirse satarak para kazanmak için avlanmaya devam etmek zorunda.

Telemen'in hayatını Hareketli Resim Kamerası ile gözlemlerken, tabii ki flanör tavrı sürüyor; ancak kent sokaklarının yerini alan doğa sebebiyle, romantik bir bakış açısı da devreye giriyor. Bu romantik bakış, Uğur'un ve Telemen'in temsil ettiği yaşam biçimlerinin algısını da derinden etkiliyor. Her iki kişi üzerinden yapılan gözlemler,

paralel bir kurgu anlayışıyla ard arda ve iç içe dizildiğinde, gizli anlamlar ortaya çıkıyor. Ve hatta gözlemlenen iki hayatın iç içe geçerek çarpışmaları, modernizmin sunduğu gerçeklik algısına meydan okuyor.

Belgeselde, bir yanda doğa içinde yaşamını sürdüren Telemen ile diğer yanda kentin en hareketli alanlarından birinde, ulusal bir medya kurumunda çalışan Uğur'un hayatı iç içe veriliyor. Eş zamanlı olarak, metinlerarası bir yaklaşımdan yola çıkarak, hayatlar arası bir anlatım tercih ediliyor. İki yaşamın iç içe ve ard arda gelmesiyle, insan hayatında tekrarlanarak yer alan uyumak, yemek yemek, işe gitmek vb. gibi rutinler flanör bir sergilemeye dönüşüyor. Sağlıklı olmak adına fitness salonunda, sınırlı ve kısıtlı alanda diğer insanlarla birlikte yüzmeye çalışan Uğur ile, kendini doğada tek başına Akdeniz'in geniş sularına bırakan Telemen'i birlikte iç içe görmek, hangisinin doğru olduğuna veya çözüme dair mutlak bir öneri sunmasa da, bu hayatlararası gözlemeleme, ironik bir bakış açısı geliştirmekten kendini alamıyor.

"... İroni, söylenmiş olanı, söylenmemiş olanı dolaylı olarak ifade etmekte kullanılır. Romantik ironiyse, görünür olanı, görünmez olanı ima etmek için kullanılır." (Dellaloğlu, 2010: 38) Görünen olan, kayıt altına alınan her plan, görünmez olanı ifade etmek için göz önüne seriliyor. Uğur'un fitness salonunda kendi kas gelişimi egzersizlerini yaptıktan sonra terasa çıkarak, suni halı çimlerin üzerine serilmiş şezlonglara uzanması ve binalar arasında, hatta binalara karşı güneşlenmeye çalışması, ironik bir ifadeyi betimleyecek şekilde kullanılıyor. Görünen; kent yaşamındaki bu karakterin güneşleniyor olduğu, ama görünmeyen anlatımda, bu güneşlenmenin ona hayat değil, aslında ölüm sunması var. Planın açısı, Uğur'u güneşin altında değil de, adeta binaların, kent yaşamının altında güneşleniyor gibi gösteriyor. Beyaz havlusunun üzerinde hareketsiz şekilde gözleri kapalı yatıyor olması, sanki kefene sarılmak üzere taşa yatırılmış bir ölünün resmini veriyor bize. Görünen, daha sağlıklı yaşamak üzere güneşlenen biri; ancak görünmeyen üzerinden kurulan ironi, bu eylemin aslında onu öldürdüğü: 'Modern, özne için hem bir rahim, hem bir tabuttur.' (Dellaloğlu, 2010: 48)

Uğur'un yaşamı modern yaşamı gözlerimizin önüne sererken, Telemen bizi doğal yaşamla tanıştırıyor. Uğur'un yaşamında, modernliğin insanı içine alan sıkıntıların geniş bir çerçevesi, medyanın geniş ağları da dışarıda bırakılmadan kuruluyor. Uğur Şampiyonlar Ligi'nde bir Türk futbol takımının kazanacağı milyon euroları,

Şampiyonlar Ligi'nin markalaşmış müziği eşliğinde heyecanla anlatırken, teknesinde doğanın ortasında tek başına yattığı uykusundan uyanan Telemen'in esnemeleri ve umarsız gerinmeleriyle karşılaşırız. Huzur ile para, doğanın ritmiyle önerilen kentsel başarının ritmi çarpışıyor.

Bütün reklamlar huzursuzluk duygusunu işler. Her şey paraya dayanır; parayı ele geçirmek huzursuzluğu yenmektir. Reklamın dayandığı temel huzursuzluk şu korkudan doğar: Hiçbir şeyin yoksa sen de bir hiç olursun. Para yaşamdır. Parasız açlıktan öleceksiniz demek değildir bu. Kapitalin insana, başka bir sınıfın tüm yaşamı üzerinde egemenlik sağlaması demek de değildir. Paranın, her türlü insan yeteneğini gösterir bir şey, bunlara giden yolu açan bir anahtar olması demektir. Para harcama gücü, yaşam gücüyle bir tutulur. Reklamlarda anlatılan masallara bakılırsa, para harcama gücü olmayanları gerçekten kimse sevmez. Para harcama gücü olanlarsa sevilir." (Berger, 2010 :143)

BÖLÜM 3: FLANÖR BAKIŞ AÇISI VE ROMANTİZM İLE ÖRTÜŞEN BİR BELGESEL DİLİ; "DIRECT CINEMA" VE UYGULAMAYA YANSIMALARI

1960'lı yılların başında ortaya çıkan, kamera ve ses kayıt cihazlarıyla ilgili bir dizi teknolojik gelişme belgesel film alanında yepyeni bir çığır açtı. O zamana kadar ağır ve hareket ettirilmesi güç 35mm. Hareketli Resim Kameraları kullanılıyordu. Fakat 1960'lı yılların başında daha hafif, taşınması ve hareket ettirmesi daha kolay olan 16mm. kameralar üretilmeye başlandı. Bu kameralar sayesinde profesyonel film yapımcıları daha hareketli, daha akıcı filmler yapmaya başladılar. Aynı zamanda kullanılan filmlerin hızının artırılması, bir başka deyişle ışığa hassasiyetlerinin artırılması, daha az ışıklı ortamlarda çekimi de mümkün kılmaya başladı. Hatta oradan oraya taşınan ışık malzemelerinin yerine, doğal ışık tercih edilir oldu.

Kameranın yanısıra, ses kayıt cihazındaki yenilikler de belgesel filmlerin önünü açtı. Bir İsveç firması tarafından yapılan, sinema tarihinin klasik araçlarından biri olan, taşınabilir ses kayıt cihazı "Nagra", kameranın girebildiği yerde ses kaydını profesyonel bir şekilde yapmayı mümkün kıldı. Nagra'dan önce kullanılan ses kayıt cihazı neredeyse bir koltuk kadar büyüktü ve kamera önündeki insanlar çevresinden dolaşmak zorunda kalıyorlardı.

Yukarıda belirtilen gelişmeler, daha önce Amerika ve Kanada'da "Direct Cinema", Fransa'da "Cinema Verite" olarak bilinen belgesel yapım ekolünün önünü öyle bir açtı ki; ortaya çıkmaya başlayan filmler, kapakları açılmış bir barajdan fişkıran sular kadar çoğaldı.

"Cinema Verite" ile "Direct Cinema" aslında pek çok alanda birbirinden farklıydı. Yine de paylaştıkları önemli ortak noktalar vardı. Her ikisi de yakınlığı, herhangi bir aracı unsuru kullanmamayı ve gerçeği önemli buluyordu. Her ikisi de o dönem sinemasının önemli bir ögesi olan parlak, ışıltılı sinema görüntüsünü gereksiz kabul ediyordu. Gerekirse görüntüler netlik dışı, bulanık ve sallantılı bile olabilirdi. Hatta bu tip hatalar ve eksiklikler, kayıt edilen görüntünün gerçekliğini garanti eden unsurlar olarak önemseniyordu.

"Cinema Verite" ile "Direct Cinema"nın ayrıldığı nokta, filmi yapanın müdahalesinde kilitleniyordu. Fransızlar, sosyolog Edgar Morin ve antropolojist Jean Rouch'un liderliğinde Dziga Vertov'u kendilerine örnek alıyorlardı. Vertov, kameranın mükemmellikten uzak olan gerçek bir gözün göremediklerini kaydedebileceğini ve daha derinde yatan bir doğruyu ortaya çıkarabileceğini iddia ediyordu. Fransız ekolünde bunu başarmanın önemli bir yolu olarak, belgeseli çekilen kişilerle sürekli ve uzun röportajlar, mülakatlar yapılması tercih edildi. Dziga Vertov'un "Kino-Pravda"sı birebir tercümeyle "Cinema Verite" olarak adlandırıldı. Diğer yanda ise, Time-Life dergisi muhabirlerinden Robert Drew'ün önderliğinde Amerikan ekolü geliyordu. Bu ekolün yaklaşımına göre kamera önündeki insanlarla konuşmak, onlara uzun sorular sormak, derinde yatan doğruyu ortaya çıkarmıyor, tam tersine örtüyordu. Drew az sayıdaki ekibi ve hafif malzemeleriyle, belgesel filmini yaptığı kişilerin hayatlarını, onlara mümkün olduğu kadar az müdahale ederek ve doğal akışı bozmadan kaydedebileceğini düşünüyordu. (Cousins ve Macdonald, 2006: 249-51)

Gerek Fransız ekolünü, gerek Amerikan ekolünü savunanlar, söylediklerini sadece teorik düzlemde bırakmamış, önerdikleri prensipleri kullanarak sinema tarihine geçmiş önemli yapımlara imza atmışlardır. İki ekolün hakkıyla bir karşılaştırmasını yapmak, şüphesiz bir başka araştırmanın konusudur. Burada belirtmek istediğimiz şu ki, bu projenin konusuna, seçilen kişilere ve flanör bakış açısına uygunluğu sebebiyle, biz bu belgeselde "Direct Cinema" - Direkt Sinema - ekolüne yakın durmayı tercih ettik.

Her şeyden önce, flanörün kendini göstermeden gözlemlene yapma durumu, sürekli filmin ve konu edilen hayatların içine girerek sorular sormaya ters düşecekti. Buna ilave olarak, Uğur ile Telemen'in sorulara cevap vererek hayatlarını anlatmalarının, işi bazı alanlarda kameraya göre anlatmak ve oynamaya dönüştürebileceğini, doğal hallerine zarar verebileceğini düşündük. İlerleyen satırlarda açacağımız gibi, bizim için onların ne anlattıklarından çok, ne yaptıklarını göstermek önemliydi. 1970'lerde daha ön plana çıkmasıyla birlikte, "Cinema Verite" ismini de kendilerine adapte eden Direkt Sinemacıların önemsedikleri diğer prensiplere de baktığımızda, bu belgeselin Direkt Sinema ya da sonraları dönüşerek "Cinema Verite" olan tarzına ne kadar yakın olduğunu görmek mümkün. Direkt Sinema anlayışı şu prensiplerin altını çizmektedir:

Prova yapma, röportaj yapma, yorum ve metin kullanma, set ışığı kullanma, herhangi bir olay sahneleme, olayları kaydetmek için kurgulama.

Elbette bu belgesel film, yalnızca Direkt Sinema'nın katı kurallarına sıkı sıkıya bağlanarak üretilmiş bir eser değildir. Üslup, biçim ve tavrında özgürdür. Çünkü nihayetinde bu filmin yapımı kendi içinde bir arayış, bir araştırma eylemidir. Ancak eserin bütünlüğü, konunun getirdiği açılımlar, çekim öncesi yapılması gereken tercihler ve kurguda belirli bir vizyonu korumak bakımından seçilen yöntem, Direkt Sinema Belgesel Film ekolüne yakın durmaktadır. Bunda şüphesiz, iki binli yıllarda daha da küçük hale gelen video kamera ve ses ekipmanlarıyla, ışığın çok az olduğu yerlerde bile çekim yapılabilmesinin mümkün olması da etkilidir. Küçük, kolay taşınır ekipmanla ve sayıca az bir ekiple, kaydedilen hayatlara en az oranda müdahil olma şansı da diğer bir artı değerdir.

Genel anlamda belgesel formatı, içerik ve biçim bağlamında gerçeğe yaslanan bir görsel anlatım dili. Belgeselin gerçeği anlatma iddiasında olması veya gerçekten yola çıkması ise, onun sanat olmayacağı anlamına gelmiyor. “Sanat, sanatçının metafizik değer yargılarına göre gerçekliği tekrar yaratmasıdır. İnsanın metafizik soyut yaklaşımlarını somutlaştıran içine nüfuz edilebilir hale getiren bir eylemdir. Sanatçının, hayat algısının sesidir.” (Rand, 1975: 22) Rand’ın söylediği gibi sanatın, sanatçının metafizik değer yargılarına göre, seçici davranarak, yeniden yarattığı bir gerçeklik olduğunu kabul edersek, belgeselin gerçek olanı kaydetmesi, her şeyin birebir yaşandığı şekliyle yansıtıldığı anlamına da gelmiyor olur. Zaten kaydedilenin, kaydedenin düşünce dünyasından bağımsız olarak üretildiğini iddia etmek, sinema teknikleri açısından da mantıklı değil. Kayıt yapan kişi, kameranın durduğu yerden görsel çerçevenin içinde kalanlara, ışığın kullanımından kadraj içi hareketleri nasıl yansıttığına kadar, sürekli olarak seçim yapar. Bilinçli veya bilinçsiz de olsa, kameranın neyi nasıl gösterdiği, kamerayı kullananın inisiyatifindedir. O, önünde yaşanan gerçekliğin ne kadarını veya hangi kısmını görmek istiyorsa, o bölümlerde kayıt düğmesine basar. Bununla da kalmaz, kayıt etmeyi seçtiği gerçekliğin nasıl kayda geçeceğiyle ilgili, forma ilişkin bir dizi seçim yapar. Kameranın nerede duracağı, ışığın ve renklerin kullanımı, adeta bir ressamın fırçasıyla boyarken verdiği kararlarla eşdeğerdir. Ressam kanvastaki çerçeveye sığdırmayı hayal ettiği dünyayı, yeniden yorumlayarak üretirken, belgesel

yapımcısı da elindeki teknik imkanları kullanarak, gerçekliğin görüntüsünü yorumlar. İş bununla da bitmez. Kurgu aşamasında planların dizilimi, kullanılan müzik, eserin uzunluğu gibi pek çok temel yapım aşamasında, gerçekliğin yeniden yorumlanarak yaratılmasına ilişkin önemli seçimler yapılır. “Bir sanatçı gerçeğin sahtesini üretmez, onu stilize eder. Metafizik olarak varlığın önemli olduğunu düşündüğü şeyleri seçer. Bunları ayırarak, altını çizerek, önemsiz ve kazara olanı dışarıda bırakarak, kendi varlık görüşünü ortaya koyar. Sanatçının konseptleri gerçeğin olgularından ayrılmış değildir - olguları ve olguların metafizik değerlendirmesini iç içe geçirmektedir.” (Rand, 1975: 26)

Romantik yapıtın ironiye açık olması ve ironik konumun seçememekle ilgili olması da bu belgeselde kullanılan ve “Direkt Sinema” ile örtüşen diğer önemli noktalardan biridir. Şehir ile doğa arasında sürekli gitgeller yaşayan modern insanın açmazı, belgeselin tümüne hakim biçimde, iki hayat arasındaki gitgeller üzerine inşa edilmiştir. Belgeselin adının "Bir Bölü İki" olması da bölünmüşlüğü, gitgellerin ve bu ironik konumun ifadesidir. “İronik konum, sürekli bir seçememe durumudur; ne olacağına karar verememe durumudur. Bu karar verememezlik özgürleştirici bir uğraktır. Ancak, ironik hiçbir uğraktan uzun süre kalamaz. İşte romantik konum tam da budur. Hiçbir yerde uzun süre kalamama durumudur. Her yerde, bir başkasını özleme halidir.” (Dellaloğlu, 2010: 95)

İnsanın gitgellerinin artması, aslında sahip olduğu veya olduğunu düşündüğü seçeneklerin çokluğuyla da ilgilidir. Seçeneklerin çoğalması ve modern yaşamın imkanları bir zenginlik gibi görünse de, ironik olarak aynı zamanda insanı kaldıracabileceğinden fazla seçenek arasında paralize etmekte, hareketsiz bırakmakta ve sonunda, çoğunluğun tercih ettiği yolu seçmeye mecbur bırakmaktadır. Oysa, insanın seçeneklerinin az olması, onu seçim yapmak ve talepkar olmamak konusunda eğiten, mecbur kılan bir durumdur. Elinde kısıtlı imkanlarla yaşayan insan, durumunu değiştirebileceğine inanmakta zorluk çeker. İnanıp gayret ettiğinde durumunu değiştirebilen nadir örneklerle rastlansa da, tarih başaramayanları diğerleri kadar büyük harflerle not etmez. Seçenek ve imkanların az olduğu bir yaşam, talepkar olmamayı zamanla kabul ettirir.

Ulaşamayacağı şeyleri hayal etmek, istemek, özneyi mutsuz etmektedir. Zamanla durumu kabullenmeyi ve mevcutlar içinde elinden geleni yapmaya yönelir insan. Oysa “Global Village” tanımıyla (McLuhan ve Powers, 1992: ix) bize çizilen dünyada, istemek, başarmanın yarısıdır. Küresel Kasaba’da her yere gitmek mümkündür. Her şeyi yapmak mümkündür. Seçenekler çoktur. Yeter ki insan istesin... Bu tavır, daha iyisini yapmak ve seçeneklerini artırmak için insanı motive ederek yenilik ve gelişimlere açılan yolların inşasını sağlasa da, beraberinde, başaramayanlar için ağır bir suçluluk duygusunu getirir. Seçeneklerin sonsuz olduğu ve her şeyin isteyince yapılacağına inanılan bir dünyada, kısıtlı, sınırlı ve durumunu kabul ederek yaşayan insana büyük bir başarısızlık hissi yüklenir. Bu başarısızlığın tek sorumlusu ise, yine insanın kendisidir. Yapamamıştır, çünkü yeteri kadar çalışmamıştır. Başaramamıştır, çünkü beceriksiz davranmıştır. İnsan hep daha iyi bir hayatın peşinden koşarak, bu suçluluk duygusundan kurtulmak istercesine çalışır, didinir. Kent hayatının sıkıntıları içinde yaşarken, daha dingin ve doğayla iç içe bir yaşamın arayışı da bir karşı alternatif olarak insanın zihninde yer etmeye başlar. Kent içinde, bize doğanın dinginliğini verecek, göreceli olarak kentin stresinden uzak sitelerin, yapay mahallelerin reklamları gazeteleri süslese de; günümüzün sık rastlanan yaklaşımına göre kentte çalışılır, para kazanılır ve ardından mümkün olduğu kadar erken emekli olunarak, doğayla iç içe bir yere taşınılır. Kentte yaşayıp, bir gün her şeyin daha iyi olacağını hayal ederek sıkıntılara katlanmakla, dingin bir sahil kasabasında doğayla iç içe hayatını stresten uzak sürdürmek arasında gitgeller kaynağını bu kararsızlıktan almaktadır.

Belgesel, Küresel Kasaba’da yaşanan ve yukarıda belirtilen gitgeller’in de izini sürmek derdindedir. Hangi ülkede yaşarsa yaşasın, kentteki başarı hiyerarşisinin en üst katlarına çıkmak için sabredip çalışmak mı; veya doğayla iç içe bir yaşama kendini bırakmak mı?

Doğanın içinde yolunu ve huzuru bulabilen bir insan olan Telemen’in karşısına, Uğur’un yerine belki daha rutin hayatı olan bir insan da konulabilirdi. Haftanın beş veya altı günü sabahtan akşama kadar mesai yapan, sabahın erken saatlerinde servisiyle işe giden, sıkıcı bir ofis ortamında çalışan biri. Uğur’un bu belgeselde seçilmesi, bilinçli bir tercihtir. O, kentin karmaşık yapısı içinde, girilmesi çok zor, sınırlı sayıda insanın çalıştığı, prestijli bir medya kurumunda çalışmaktadır. Görülmektedir ki kazancıyla ilgili bir sıkıntısı yoktur. Kendi sağlığına dikkat edecek imkanlara sahiptir. Milyonlarca

insanın rutin mesaipleri onun için işlemez. Toplu taşıma araçlarını kullanmaz. Eğlenceli görünen, lüks sayılabilecek bir çalışma ortamı vardır. Pek çok kişinin ilgi duyduğu spor alanında sesiyle ve yüzüyle tanınmaktadır. Kısacası Uğur, kent yaşamının zorlu mücadelesinden genel bir kabule göre başarıyla çıkmış biri olarak kabul edilebilir. Kendisinin yerinde, milyonların olmak isteyeceği bir adamdır o. Kent içinde boşa mücadele veren, elinde fazla imkanı olmadan uğraşıp didinen biri değildir. Başarıyı ve “istersen olabilir” felsefesini temsil etmektedir.

Telemen ise, doğa içinde sıradan yaşayan birinden ziyade, doğada yaşamın ustası olmuş bir karakter. Balık tutacağı yeri, su içinde nasıl hareket edeceğini, uyunacak zamanı, ateş yakıp yemek pişirmeyi bilen biri o. Yani her iki karakter de, iki farklı zeminde yaşamın ustası, profesyoneli olmuş insanlar. Yaşamı kayıt altına alınan bu iki kişinin hayatlarındaki ustalıklar arasında bir uçurum değil, bir denge var. Bu, iki hayat arasında seçememe, ikisini de isteme, ama ikisine de ait olamama durumunun altını daha güçlü bir şekilde çiziyor. Telemen’in sandalında süregelen deniz, balık, uyku üçgeninden; medyanın pırlıtlı ve hareketli yaşamını özleyerek, doğadan uzaklaşma isteğini ortaya çıkartmak. Ya da kentin stresi karşısında, huzurlu bir an için Telemen’in sandalına dönmeyi istemek.

Kent ile doğanın sunduğu hayatlar arasında gidip gelen insanlık gibi, belgeselde de iki hayat arasında sürekli gidip geliyoruz. Hiçbirine ait olmadan ve hiçbirinin mutlak doğru yaşam olduğunu ileri sürecek mesajlarla yorulmadan. Ne Telemen’in sandalında, ne de Uğur’un spiker kabininde fazla kalmadan bunu yapmak önemli belki. Fazla kalmamak derken, “seçmem gerekseydi, bu hayatların hangisini bir ömür yaşadım?” sorusuna, izleyeni sürekli yaklaştırmaktan da çekinmiyoruz. İzleyiciye, “Peki senin, bir ömür yaşamaya razı olduğun hayat ne? Seçiminden mutlu musun?” diye fısıldamak. Hatta seyirciye gizliden gizliye “hayatını değiştirmek ister miydin?” diye teklifte bulunmak, ama cevabı vermemek. Yine de iki farklı hayatın dışarıdan ve uzaktan bakıldığında görünmeyen gizliliklerini ortaya çıkartmaya gayret etmek: Gökyüzüne özlem duyan binalar içinde bir yaşam ve gökyüzü ile deniz arasındaki doğa.

“Aslında kendini – gizleyen yeryüzü ancak dünyanın açıklığında kendini gösterebilir. Yeryüzü yapıtta kendini gösterir. Çünkü yapıtt önümüzde bir dünya açar. Dünyanın yapıttaki açıklığı sayesinde yapıtta kullanılan “malzemeler” kendilerini şey-lik

özelliğiyle ortaya koyar. Heidegger yeryüzü ile dünya arasındaki ilişkiyi çatışma diye nitelendirir: Biri öbürüne üstün gelmeye çalışır; dünya yeryüzünde yükseldiği için ona egemen olmaya uğraşır. Dünya kendini – açan bir şey olduğu için kapalı şeylere katlanamaz. Anlam ufka olduğu için doğanın saydamlığını gidermeyi hedefler. Yeryüzü (doğa) kendini – gizleyen olduğundan dolayı, “her zaman dünyayı kendi içine çekip orada tutmaya çalışır... Hakikat sanat yapıtında olur, çünkü sanat yapıtı dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmayı bünyesinde barındırır. Öyleyse dünya ile yeryüzünün mücadelesinin hakikatle ne ilgisi vardır? Heidegger’e göre, hakikatın özünde gizlilikten – çıkmak vardır. Geleneksel hakikat kavramı hakikatı, bir anlaşma ya da benzeşme ilişkisi gibi görür: Hakikat öncelikle varılan yargıyla ya da bulunulan ifadeyle ilgilidir. (Önermesel Hakikat): Hakiki bir yargı, olayların gerçek durumuyla uyuşan yargıdır. Heidegger bu hakikate her şeyin doğru temsil edilmesi bakımından doğruluk der. Ama bir yargının ya da ifadenin olayların durumuna uyması için bu durumun gizlilikten çıkması gerekir. Yargının ya da ifadenin uyuştığı şey kendini göstermelidir, gizlilikten kurtulmalıdır. Doğruluk anlamında hakikat ancak, varlıkların gizlilikten çıkması anlamında hakikat temeline dayanabilir. Gizlilikten çıkmak bir durum değil, bir oluşturma. Yaptığımız bir şeyden çok, olan bir şeydir.” (Murray, 2012: 185)

“Romantik bilinç sürekli sınırdaki olan, sınırları zorlayan bir bilinçtir. Ancak, bu sınırları zorlayan bilinç, mutlaka bir devrim ya da yeniden yaratım şeklinde ortaya çıkmamıştır. Romantik düşünce, bir şeyi bitiren ve başka bir şeyi başlatan bir dönemeç olmamıştır. Bu açıdan romantik tavır Heidegger’in metafizik eleştirisine benzer: Mevcut metafiziklerin temellerini sorgulamak; ama onun yerine yeni bir temel koymamak. Aksine, romantik bilinç, gelenek ile ilerlemenin imkansız birliğini aramıştır. Romantizm, mutlak bir özgünlük peşinde de değildir. O, her zaman, taklidin, tekrarın, ironinin, parodinin, metinlerarasılığın peşindedir. Ancak bu yaklaşım kesinlikle bir hakikat duygusu yokluğuyla suçlanmamalıdır. Romantizm, bir anlamda, hakikatin ancak böylesi bir zeminde aranabileceğinin kabulüdür. Dolayısıyla belki de hala romantiklerin açtığı bir çağda yaşıyoruz. Romantizmin hikayesi bitmemiş, belki de hiç bitmeyecek bir hikayedir. Habermas’ın modernlik için kullandığı “bitmemiş bir proje” nitelemesi romantizme çok yakışır. Bu nedenle romantik düşünce, bir anlamda, modernlik ile onun sonrasının tartışılabileceği verimli bir zemin sunar. Hatta belki de postmodernizmin panzehri romantizmdir.” (Dellaloğlu, 2010: 18)

BÖLÜM 4: ESER KURGUSU

Belgeselde tercih edilen kurgu yapısı, Direkt Sinema'nın temelleriyle de ilişkili olarak; Eisenstein'in montaj teorisiyle örtüşen bir mantık sunmaktadır. Eisenstein'in montaj teorisi $A+B=C$ olarak özetlenebilir. (Eisenstein, 1977: 30) Birbiri ardına getirilen farklı ve bağımsız planlar, dizilim ve sıralama mantığına göre, ortaya, her iki planla da ilgisi olmayan bir yorum çıkartabilir. Buna örnek olarak sinema tarihi içinde Kuleshov Efekt olarak bilinen montaj kullanım tekniğine bakalım: “Kuleshov tamamen ifadesiz bir yüzün edit edilmemiş ham çekimini aldı ve bunu motivasyonu yüksek üç obje ile iç içe kurguladı: bir kase sıcak çorba, tabutta yatan ölü bir kadın, ve oyuncak ayıyla oynayan bir kız çocuğu. Rastgele seçilmiş seyircilere bu kurgu gösterildiğinde, seyirciler oyuncunun yüzüne, sanki iç içe geçen her farklı objeye göre doğru duyguyu veriyormuş gibi tepki verdiler. Pudovkin'in hatırladığına göre: Seyredenler oyuncunun oyununa bayıldılar. Oyuncunun çorbaya bakarken gözlerindeki mütefekkir dalgınlıktan, ölü kadına yöneltilen bakışlardaki derin hüzünden ve oyun oynayan kız çocuğunu izlerken belli belirsiz ortaya çıkan hafif tebessümden övgüyle bahsettiler. Ama biz her üç durumda da yüz ifadesinin aynı olduğunu biliyorduk’ Kuleshov bu durumdan, planın veya sinematografik işaretin iki önemli değeri olduğu sonucuna vardı: 1) Her çekim kendi içinde fotoğrafik bir gerçeği barındırır ve 2) Ve bu gerçek diğer çekimlerle bir araya getirilmesinin ilişkisine göre ortaya çıkar. Bir diğer deneyde Kuleshov gülümseyen bir oyuncuyla bir silahın yakın planını iç içe geçirdi. İkinci bir çekim olarak da oyuncunun korkmuş ifadesine yer verdi. Seyirciler, bu sekansın korkaklığı anlattığını ifade ettiler. Fakat Kuleshov iki çekimin yerini değiştirdi, tersine bir yorum yaptılar. Buradan çıkan sonuç, bir karenin anlamının, ardından gelen diğer kareyle değişebildiğiydi. Bu etki, ‘Kuleshov Effect’ - Kuleshov Efektisi olarak adlandırıldı. Art arda getirildiğinde, ikinci karenin nereye neyin ardından kurgulandığı sonsuz seçenekli sinematografik bir anlam yelpazesini mümkün kılıyordu. Sinemanın anlamı, kaydedilen gerçeğin değil, film şeridinin fonksiyonundaydı; ve bu anlam karelerin dizilişinin nasıl aranje edildiğiyle belirleniyordu. Griffith, tabii ki bu prensibi ilk ve en iyi kullanan yönetmenler arasındaydı, fakat bu kullanımın teorik olarak ifadesi Kuleshov’a aitti. (Cook, 1990: 146)

Sinema sanatının icrasında temel taşlardan biri olan montaj, $A+B=C$ formülünde aslında ortaya çıkan C yorumunu görünen bir plan üzerinden değil, görünen diğer iki planın çarpışmasından veya kavuşmasından yapar. Kuleshov'dan alınan ilhamla, bu belgeselde; birbirinden habersiz ve bağımsız iki hayat “planlarına ayrılıyor”; parçalara bölünüyor ve sonra bu parçalar arasında yeni bir sıralama, çarpıştırma, yan yana getirme, yani bambaşka bir dizilim yapılıyor. Bu dizilimin amacı, görünmeyen, hiçbir parçada/planda ifade edilmeyen varoluş muammasını izleyiciyle birlikte aramak, soruşturmak, flanör bir tavırla etrafında dolaşmak.

Direkt Sinema'nın yöntemlerinden faydalanılan belgeselde, üslup olarak hayatı anlatılan kişilerin ne düşündüğü, ne bildiğiyle ilgili yapılmış herhangi bir röportaja yer verilmiyor. Tam aksine, kişilerin seyirciye ne bildiklerini anlatacakları her türlü kapı daha başından kapatılmış durumda. Kamerayla takip edilen her iki kişi de bu kayıt sırasında, seyirciyle konuşma haklarının olmadığı bilincinde. Bunun sebebi, daha çekimler başlamadan, yönetmenin konu edindiği kişilere bu terciğini anlatmış ve bir sözleşme yapmış olması: “Ne olursa olsun kameraya dönüp konuşmayacak, röportaj vermeyeceksiniz. Ben de hiçbir şekilde size karışmayacağım, soru sormayacağım”

Böyle bir anlaşmanın ardından, kamerayla hayatları takip edilen her iki kişi de tek başlarına oldukları zaman bile, kamera arkasındakilerle konuşma arzuları olsa da bunu gerçekleştirecek özgürlüğe sahip değillerdi. Bir süre sonra buna alışınca, kamera arkasındakileri yok sayarak kendi hayatlarını, yalnız başlarına kaldıklarında nasıl yaşıyorlarsa öyle yaşamaya başladılar. Hatta bunun o kadar doğal hale geldiği anlar var ki, kameraların takip ettiğini bile bile uyumaya başlıyor, başkaları görür diye endişe edildiğinden normalde yapılmayacak eylemleri yapmaya kadar gidiyorlar. Artık her iki karakter de söyledikleriyle değil, eylemleriyle konuşuyorlar. Dolayısıyla, kurguda iç içe geçen röportajları veya anlattıkları değil, eylemleri oluyor. İç içe kurgulanan eylemler, sinematografik dizilimde başka bir gerçekliği ortaya çıkarıyor.

Onların işlerine ve hayata dair ne bildiklerini de eylemlerini izlerken öğreniyoruz. Telemen'in su altında ne kadar rahat hareket ettiğini, balıklara nasıl yaklaştığını, gözlüğü buğulanmış diye hangi hileleri kullandığını görüyoruz. Uğur'un, sesini milyonlar duysa da hiç kimseye açmadığı ve göstermediği maç anlatma kabinine giriyor, onun maç anlatımına nasıl hazırlandığının tüm detaylarını görüyor, ekran

başında kimselere göstermediği heyecanına tanık oluyoruz. Belgeseldeki her iki karakter de eylemci özne olarak anlatımın merkezinde yer alıyorlar... “Fichte’ye göre insan yaşamı düşünümsel bilgiye bağlı değildir. Yaşam eylemle başlar. Bilgi bir araçtır. Bilgi, nasıl yaşayacağını bilmektir. Ona göre, bildiğimiz için eylemeyiz, eylemek için biliriz. Bilgi, edilgen bir duruştur.... Ben yiyecek için acıkmam. Ben acıktığım için nesne yiyeceğe dönüşür. Ben, doğanın sunduklarını bir zorunluluk içinde kabul etmem; ben öyle istediğim için kabul ederim. Ben hedefler tarafından belirlenmiş değilim, hedefler benim tarafımdan belirlenmiştir...” (Dellaloğlu, 2010: 32)

BÖLÜM 5: PROJENİN GERÇEKLEŞTİRME AŞAMALARI VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

5.1. Çekim Öncesi (Pre-Production)

Projenin çekim öncesinde, ortaya çıkacak eserle ne anlatılmak istendiğine ilişkin kapsamlı bir çalışma yapılmıştır. Eserin ortaya koyduğu sorular ve beslendiği kaynaklar belirlenmiştir. Doğa içinde yaşayan insan ile kent yaşamında mücadele eden insanın karşılaştırmalı olarak görsel ifade edilebilmesi için gerekli kaynaklar teorik olarak taranmış, proje danışmanı ile değerlendirilmiştir.

Bir gün içinde yaşanan iki farklı hayatı kurgulanmış şekilde ortaya sunacak belgesel için bu yaşamları yansıtabilecek iki kişi seçilmiştir. Bunlardan biri İstanbul'da yaşayan ve D-Smart ile CNNTURK'te spor spikeri ve istihbarat şefi olarak çalışan Uğur Önver'dir. Diğer kişi ise, Antalya'nın Demre ilçesine bağlı Üçağız Köyü'nde doğmuş ve büyümüş, hayatını balıkçılıkla kazanan ve aynı zamanda küçük bir pansiyon işleten Süleyman Korucu, köylünün bildiği adıyla Telemen'dir.

Bu iki kişinin, kameraya kaydedilmek suretiyle hayatlarının izlenmesine dair gerekli kişilerle konuşulmuş ve her iki kişiden de izin alınmıştır. Belgesel içinde yer alan Uğur ile Telemen'e belgesel ile ne yapılmak istendiği anlatılmış, çalışma şartları belirlenmiş ve çekim günleri için gerekli takvim oluşturulmuştur.

Çekim yapılacak kişilerle anlaşmanın sağlanmasının ardından, projenin diğer aşaması için gerekli ekip oluşturulmuştur. Bu bağlamda hem organizasyon hem de çekimlerde yardımcı olabilecek şekilde iki yönetmen asistanı seçilmiştir. Bu kişilerle de belirtilen çekim takvimi için çalışma şartları belirlendikten sonra, teknik malzemenin hazırlanmasına geçilmiştir.

Yönetmen asistanlarının da sürece dahil olmalarıyla birlikte, teknik malzeme listesinde belirtilen çekim için gerekli tüm cihazlar, çekim takviminde kullanıma hazır olacak şekilde bir araya getirilmiştir. Bunun yanı sıra çekimlerde gerekli olacak ulaşımı sağlamak için ulaşım araçlarının temin edilmesi ve şehir dışında gidilen yerlerde konaklamanın sağlanması için gerekli çalışmalar yapılmıştır.

5.2. Çekim (Production)

Çekim için yapılan takvimde, her şeyi bir güne sığdırmak mümkün olmadığı için Uğur Önver'in hayatı, üçe bölünerek çekilmiştir. Uğur'un iş yeri olan Kanal D binasındaki çekimler, maç sırasındaki çekimler ve evini de kapsayan özel hayatının çekimleri ayrı ayrı yapılmıştır. Maç gününe ilişkin hazırlıkları konu alan iş yerindeki çekimler, devamlılığı sağlamak adına, stadyumdaki maç gününde gerçekleştirilmiştir.

Uğur'dan bağımsız olarak şehir görüntülerinin ve ayrıntı çekimlerin yapıldığı bir iş günü de çekim takvimine dahil edilmiştir.

Telemen'in, Üçağz köyünde yapılan çekimleri için ekip ve teknik malzeme on saatlik bir yol sonrasında mekana götürülmüştür. Telemen'in yaşamının, farklı zamanlarda yaşadıklarının ve Üçağz Köyü'nün ayrıntılı çekimleri için, üç gün bu köyde konaklanarak çekimler yapılmıştır.

Su altı çekimlerinin yapılması için gerekli olan özel cihazlara sahip bir ekip ile anlaşma yapılarak, Telemen'in su altındaki çekimlerinin belgeselde yer alması için ayrıntılı bir organizasyon yapılmıştır. Bir belgesel için; zorlu ve pahalı bir prodüksiyon gerektiren bu çekimler üzerinde hassasiyetle durulmuştur. Çünkü, Telemen'i su altında görmek, belgeselin üzerine kurulduğu teorinin önemli kilit taşlarından biridir. Su altı, onun iş alanıdır.

Telemen'i su altında görmenin, belgesel için teoride çok önemli olduğunun bilincinde olduğu için, bir belgesel için zorlu ve pahalı bir prodüksiyon olmasına rağmen, sözü geçen çekim üzerinde hassasiyetle durulmuştur.

5.3. Çekim Sonrası (Post Production)

Çekilen görüntüler kamera kartlarından Final Cut Pro X programına aktarılmıştır. Öncelikli olarak kullanılabilir görüntüler seçilmiş, kullanılmayacak görüntüler ayıklanmıştır. Kullanılacak görüntülerin listesi yapılarak, kurgu tercihleri, teorik olarak anlatılmak istenilenlere göre tekrar değerlendirilmiştir.

Belgesel çekiminde her şey kurgulanmadığı ve yaşandığı şekliyle kaydedildiği için, çekimlerden sonra ortaya çıkan görüntülerin ne olduğunun anlaşılması kritik bir aşamadır. Elde edilen görüntülerin nasıl ard arda getireceği, nasıl bir ritm, nasıl bir

renk, nasıl bir ses montajı tercih edileceği, kurguya başlamadan önce karar verilmesi gereken konulardandır.

Kurgu biçiminin belirlenmesi için burada kılavuz olan; eserin çekimine başlamadan önce yapılan araştırmalar, not alınan görüşler ve belgeselin teması için belirlenen önermelerdir. Kurguya başlamadan önce, görüntülerin, başlangıç önermelerine uygunluğu tekrar değerlendirilmiştir. Çekim öncesi düşünülen ve anlatılmak istenen ile çekimde elde edilen görüntülerin tutarlılığı bir kez daha gözden geçirilmiş, kurgu için genel bir strateji belirlenmiştir.

Belirlenen stratejiye göre kullanılacak görüntülerin sıralamasının kaba dökümünün belirlendiği PAPER EDIT (Kağıt Kurgusu) yapılmıştır. Kağıt Kurgusu, görüntülerin kağıt üzerinde listelenerek, nasıl bir akış ve anlam ortaya çıkacağına provasının yapılmasıdır. Kağıt Kurgu'nun sağladığı öngörü sonrasında, görüntüler İlk Taslak Kurgu için biraraya getirilmiştir.

İlk taslak kurgunun ortaya çıkmasının ardından, eserin kurgulu şekliyle ne önerdiği ve görüntü akışının ifade olanakları değerlendirilmiştir. Daha eleştirel ve editoryal sayılabilecek bu izleme ve incelemenin ardından, alınan notlar doğrultusunda İlk Taslak Kurgu revize edilerek, tekrar kurgulanmıştır.

Görüntü kurgusunun tamamlanmasının ardından, ses kurgusuna geçilmiştir. Öncelikle kullanılabilir temiz sesler, parazitli veya kullanılamayacak diğerlerinden ayrılmıştır. Sorunlu olan bazı seslerin düzeltilmesi için ses efekt düzeltmeleri yapılmıştır. Bunun ardından, eldeki seslerin hangi bağlamda, görüntülerdeki hangi anlamın altını çizmek için kullanılabileceği teorik olarak değerlendirilmiştir. Bir görüntüye ait olan bazı seslerin ve diyalogların, kendine aslında ait olmayan diğer görüntülerin üstüne düşürülerek temanın anlatımın nasıl güçlendirilebileceğinin imkanları değerlendirilmiştir.

Teorik olarak yürütülen bu çalışmanın ardından uygulamaya geçilmiş ve görüntü kurgusunu takiben, ses kurgusu da tamamlanmıştır.

Görüntü ve ses kurgusunun revize edilerek son haline getirilmesinin ardından belgeselde kullanılacak müzik seçenekleri değerlendirilmiştir. Müziğin neyi ifade etmesi gerektiği, hangi duyguların altını çizmesinin istendiği, teorik olarak ele alınmıştır

ve çeşitli seçenekler ortaya çıkarılmıştır. Bu seçeneklerin, uygulamada gerçekliklerinin sağlanması için müzik bestecisi ile bir dizi görüşmeler yapılmıştır. Müziğin hangi tonda, hangi formda, hangi enstürmanlarla seslendirileceğinin belirlenmesinden sonra, müzik bestecisiyle denemeler ve çalışmalar yapılmıştır. Kullanılacak özgün müziğin bestelenmesi bitince, müzik, besteci tarafından notaya geçirilmiştir. Özgün müziğin çalınması ve kaydı için farklı enstürmanları çalan farklı müzisyenlerle temasa geçilmiş ve kendileriyle anlaşma sağlanmıştır.

Özgün müziğin stüdyo kaydı için stüdyo kiralanmış ve müzisyenlerin bir araya getirilmesi organize edilmiştir. Yönetmen ve bestecinin gözetiminde iki günlük bir çalışmanın ardından stüdyo ortamında çalınan müzik kayıt edilmiş, temizlenmiş ve filmin kurgusunda kullanılmak üzere hazır hale getirilmiştir.

Kayıt edilen özgün müzik eserlerinin yanısıra, telifi kullanıma açık olan, önceden kayıt edilmiş bazı diğer müzik eserlerinin de taraması yapılmıştır. Bunlardan kullanılabilir olanlar tespit edilmiştir.

Elde bulunan müziklerin ton, duygu ve süre bağlamında listesinin çıkarılmasının ardından yapılan kurgu tekrar izlenerek, hangi sahnelere hangi müziklerin yerleştirilebileceğinin ayrıntılı bir çalışması yapılmıştır. Kağıt üzerinde oluşturulan listenin ardından, ses kurgusuna yeni bir kanal açılarak, müzik de bu kanala yerleştirilmiş ve temizlenmiştir.

Müziğin de yerleştirilmesinin ardından, bir kanalda bulunan aktüel sesle, diğer kanalda bulunan müziğin birleştirilmesi için MIX'e girilmiştir. Mix işlemi sırasında, müziğin ve aktüel ses kanalının seviyeleri belirlenmiş, her iki kanal bir araya getirilmiş ve tek bir kanal olarak MIX edilmiştir.

Görüntü, ses ve müzik kurgusunun bir arada tamamlanmasının ardından, görüntülerin renk ayarlarının yapılması, renk değerlerinin belirlenmesi için belgesel COLOR olarak adlandırılan işleme sokulmuştur. Bu işlemde her sahnenin renk değerleri VECTORSCOPE üzerinden tespit edilerek, sahnelerin renkleriyle, anlatılmak istenen bağlamda görsel değişiklikler yapılmıştır. Bu işleme, çekim sırasında oluşan hatalı pozlamaların düzeltilmesi de dahildir.

Belgesel artık gösterime hazırdır. Kalan son işlem ise, jeneriklerin yazılmasıdır. Ön jenerik olarak adlandırılan yazılı grafikler hazırlanmış, kurgulu ve mix'li eserin başı ile sonuna, yine kurguda yerleştirilmiştir. Biten işin tek bir parça halinde, gösterim yapılacak medyaya aktarılması, eserin gösterimi için tamamlanmış olması anlamına gelmektedir.

5.4. Projenin Hazırlandığı Mekanlar

Projenin hazırlandığı mekanlar, çekimi yapılan iki kişinin hayatlarında günlük olarak buldukları mekanlardan seçildi. Belgeselde yer alan mekanları bu bağlamda ikiye ayırabiliriz:

5.4.1. Uğur ÖNVER'le ilgili mekanlar

- Uğur Önver'in evi.
- Sağlıklı yaşam için gittiği Fitness salonu.
- Ofisinin bulunduğu Kanal D binasındaki D-Smart ve CNNTURK departmanı.
- Kanal D binasında çalışanların ortak kullanımına açık olan kafeterya, bahçe ve diğer alanlar.
- Fenerbahçe Şükrü Saraçoğlu stadyumu içi ve dışı ile belirli kişilerin girebildiği spiker ve yayın kabini.
- İstanbul sokakları.

5.4.2. Süleyman KORUCU – “TELEMEN” ile ilgili mekanlar

- Telemen'in pansiyonu.
- Telemen'in evi.
- Telemen'in sandalı.
- Akdeniz/Sualtı.
- Maç seyretmek için kullanılan kafe.
- Üçağz köyü dış mekanlar.

5.5. Projede Kullanılan Ekipman

Projede kullanılan ekipman çekim ve çekim sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır. Çekim sırasında kullanılan ekipmanlar aşağıda şekilde sıralanabilir:

1. Kamera: Çekim için tercih edilen kamera FULL HD, 1920'ye 1080 kalitesinde görüntü kaydeden SONY, NXCAM HXR-NX5E kameradır. Bu kameranın tercih edilme sebebi, yüksek kalitede görüntüyü, ekonomik bir şekilde SD kartlara kaydedebilmesinin yanısıra, profesyonel ses kaydına da imkan tanıyan XLR girişlerine sahip olması ve hepsinden önemlisi, kullanılan kurgu programına görüntü aktarımını bu kartlar üzerinden okuyarak kolay bir şekilde sağlayabilmesidir.

Kamera, otomatik kayıt tercihlerine sahip olmasının yanısıra, kullanıcı tarafından kontrol edilebilebilir MANUEL imkanlara da sahiptir. Eser sahibinin tercihlerinin çekimlere yansması için bu daha sık kullanılan bir özellik olmuştur. Manuel kullanım, inisiyatife göre ışık pozlama, netlik ayarları ve hareketin manipüle edilebilmesi bakımından pek çok seçenek tanımaktadır.

2. Tripod: Aktüel, yani kameranın herhangi bir desteğe bağlanarak sabitlenmeden yapılan çekimlerin yanı sıra, durgun ve sabit çekimlerin de gerçekleşmesi için tripod kullanılmıştır. Kullanılan Tripod Manfrotto'dur.

3. Ses: Ses kaydının temiz bir şekilde yapılabilmesi için kameranın üstündeki dahili mikrofon kullanımından uzak durulmuştur. Ortam sesinden çok, gördüğümüz kişilerin konuşmalarını ön plana çıkararak kaydetmek için, tek yönlü, SHOTGUN olarak tabir edilen RODE NTG3 mikrofon kullanılmıştır. Ortam sesinin çok yüksek olduğu durumlarda, kablosuz SENNHEISER marka mikrofonlardan ikinci bir kanala kayıt yapmak suretiyle kullanılmıştır.

4. Kayıtların yapılabilmesi için Toshiba SD kartlar tercih edilmiştir. Bunun yanısıra, çeşitli ışıklar ve bütün ekipmanın birlikte uyumlu çalışmasını sağlayabilecek kablolar ve elektrik aksamı da çekim içinde kullanılmıştır.

5. Kurgu: Kurgunun yapılması için MAC bilgisiyarlarda bulunan, IOS işletim sistemiyle çalışan FINAL CUT PRO X 10.1 kurgu yazılımı tercih edilmiştir. Görüntülerin kurgulanmasının ardından, ses kanallarının temizlenmesi ve müziğin döşenmesi için uygulanan MIX işlemi de aynı program içinde yapılmıştır. Renklerin düzeltilmesi veya çeşitli efektler için üzerinde oynanmasını içeren COLOR işlemi de yine FINAL CUT PRO X programının sunduğu teknik imkanlarla gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

“Romantiklere göre modernlik insana, kazandırdığından çok kaybettirmiştir. Benjamin’in diliyle söylersek, modern dönemde insan halesini yitirmiştir. İnsan teki, özgünlüğünü, biricikliğini kaybetmiştir. Mekanik yeniden üretim çağında her özne bir diğerinin aynısıdır. Aynı şeyleri yiyen, aynı şeyleri içen, aynı şeyleri dinleyen, aynı şeyleri seyreden özneler aynı şeyleri düşünmeye, aynı şeyleri hissetmeye başlamıştır. Herkes aynıdır. Herkesin aynı olduğu yerde kimse kalmamıştır. Özne bitmiştir, tükenmiştir...” (Dellaloğlu, 2010: 47) Uğur, milyonlarla ifade edilen insanların seyrettiği bir spor organizasyonuna ses veren, heyecan katan, onu anlatan isim. Temsili olarak o, kentte yaşayanların da sesi ve resmi. Marketten alınmış bilinen markalarla kurulan kahvaltı sofrası, sağlıklı yaşam için hayatın bir parçası haline getirilmeye çalışılan fitness salonu, mesailerimizin yüce patronu şirketler, o şirketlerin kafeteryalarında herkesle birlikte demir tepside yenilen yemekler, markalı arabalar, tanıdık kıyafetler.

Milyonların seyrettiğine sunuculuk yapan birinden farklı bir şey beklemek de herhalde yanlış olur. O, milyonların nabzını tutuyor. Yirmi iki tane adamın bir topun peşinden koşmasını, Roma’nın efsanevi gladyatör çarpışmalarını anlatırcasına aktarıyor. O, ünlü olmak isteyen, tanınmak isteyen pek çok kişinin hayalini gerçekleştirmiş kişi. Sesiyle ve görüntüsüyle ekranlardan tanıdık. Artık yüzüyle, sesiyle, giyimiyle kamunun malı. Seyircinin istediği gibi yaşamak zorunda olan biri. Patronlarını ve seyircisini memnun etmek için yaşaması gereken bir medya yüzü. Peki Benjamin’in bahsettiği haleye ne kadar sahip? Biricikliğini, özgünlüğünü, kendi suretini ve sesini tekrar üreterek kamuya, topluma, izleyiciye sunan bu kişi, seyircisinden ne kadar farklı? Yoksa o da onlardan biri mi? Aynı mı? Maçı anlattığı ana kadar sürüp giden yaşamına bakılırsa, maalesef evet. Ancak yine de her insan gibi, o aynılığın içinde halesini arayan, kaybolan biricikliğin ve özgünlüğün acısını hisseden, ama tarif edemedi, çözümü bilmeden kendini akışa bırakan biri. Bomboş koca bir stadyumda milyonlara yayın yapmak için beklediği sırada, kendi başına elmasını ısırırken, hepimiz kadar bizden biri.

Diğer tarafta, yediği, içtiği, yaşadıklarıyla halesini daha korur gibi görünen bir Telemen var. Kentli bir izleyicinin bakış açısından, onun yaşamı daha farklı görünür olsa da, günün sonunda arkadaşlarıyla birlikte Uğur’un sunduğu yayını gidip seyreden de yine o.

Belki Akdeniz'in şehirden uzak kıyılarında, adeta modernite öncesinden kalmış, daha romantik bir hayat resmediyor. Yaşamındaki hareket ritminin kent yaşamına göre daha yavaş/ağır olması, onunla ilgili çekimlerdeki bazı sahnelere, adeta bir resim karesi olduğu algısını kazandırıyor. Ne var ki tehlike uzak değil. Yediğini denizden çeken, kentten uzakta mesaisiz dilediğince çalışan bu adam da maç konuşuyor, işletmesinin hesabını yapıyor. Onun giydikleri üzerinde de yazılar, markalar var. Ne kadar kaçarsa kaçsın, uyumak için kendini kimsenin bilmediği kayadan koylara ne kadar atarsa atsın, aynı olmaktan ve ritmin hızlanmasından kaçamayacak. Öznenin tükenmesi, üç lira vererek küçük bir kahvede Şampiyonlar Ligi maçını seyredince kaçınılmaz oluyor.

“Talep etmek teslimiyettir. Özgür özneler talep etmeyenlerdir. Geceleri metro istasyonunda uyuyan özne, Kierkegaard'ın deyimiyle “onurlu yalnız”dır. (Dellaloğlu, 2010: 51) Kendini doğaya, Tanrı'nın kucağına bırakan birinin, kent düzeni içinde yaşayan diğerine göre daha az talepkar olması, daha özgür olmasını gerektiriyor. Kentin ve modernitenin, insanı gelişime, ilerlemeye doğru iten motivasyonu, doğa içinde kendine yettiği kadarıyla yaşayanlar için fazla bir şey ifade etmiyor.

Belgeselde yer almayan, fakat çekim sırasında Telemen'in seksen küsür yaşındaki babasının dile getirdiği önemli bir şey var. Kendisi, ilerleyen yaşına rağmen hala balık tutuyor. Küçük bir sandalla kıyıda açılıyor ve güneşin altında saatlerini geçiriyor. Bir gün, kendisiyle denizden dönerken karşılaştığımızda, çok balık tutup tutmadığını soruyoruz. Cevabı şöyle oluyor: “Yiyceeeeğimiz gadar duttuk.” Yiyebileceğinden, ihtiyacı olandan fazlasını talep etmeyen ve doğanın kendisine bu imkanı her zaman sağlayacağından da emin olan bu adamın cevabı, bir kentli için belki de çok avam kalacaktır. Oysa, Telemen'in babası, bu yorumuyla, onurlu bir yalnız olduğunu tescillemektedir. Oğlunun peşinde olduğu duruş da aslında budur. Bu duruş, kentin ve modern yaşamın kabul etmediği, görüldüğü yerde anında yok edilmeye çalışılan bir duruştur. Talep eden bireyin olmadığı yerde, talepleri karşılayacağını vaad eden sistem işlerliğini kaybeder. Bu yüzden, birey ne kendinin ne de gerçek ihtiyaçlarının farkında olmamalıdır. Ona reklamlar ve medya araçlarıyla neyi talep etmesi gerektiği sürekli fısıldanmalıdır.

O fısıltılar, kendi özgünlüğünü artık tamamen unutmuş ve kalabalıklar arasında kuşanacağı bir kimlik arayan bireyin rüyası olmalıdır. Rüyalar bile artık özgün değildir.

Haleyi kaybetmekten bahsediyorsak, rüyayı kaybetmekten de bahsetmeliyiz. Haleyi kaybetmiş olmanın en önemli göstergelerinden biri de artık kendi rüyalarımızı bile göremiyor olduğumuzdur. Reklamlar, filmler ve televizyon programları, bize rüyasını görmemiz ve peşine düşüp talep etmemiz gerekenleri en ince ayrıntısına kadar anlatıyor, renklendiriyor, gösteriyor ne de olsa... Talep edip, elde ettiğimizde bizi mutlu edeceğini düşündüğümüz pek çok suni istek, ona ulaştığımızda büyüsunü yitiriyor. Mutluluk için hep daha fazlasını, bir ileridekini talep etmek zorunda kalıyoruz. Telemen'in babasının deyişiyile "yiyeceğimiz kadar" tutmuş olmak, ihtiyacımız kadar kazanmış olmak yetmiyor. Daha fazla olanın peşinde koşan birey için, talep etmek bir alışkanlık, bir yaşam biçimine dönüşüyor. Karşılığında ödenen bedel ise, kompleks ekonomi parametrelerinin bile algılayamadığı bir şey: Daha fazla büyümeye ihtiyaç duymadan, elindekilerin kendine yettiğini düşünmek. Bu yüzden talepkar olmamak, özgür olmak. Kentin kalabalığının içinde bir yer edinmek değil de, onurlu bir yalnız olmanın mutluluğunu yaşayan birey haline gelmenin peşinde koşmak. Ancak ne var ki kitle iletişim araçlarının bütün coğrafyalara yayılan ağı, bireyleri de birer birer toplayıp, aynı kurmacanın kucağına topluyor. Bu kurmacayla anlatılan öykü, talepkar olmayı ve bu taleplere ulaşabilmek için itaatkar olmayı öneriyor.

Piksellerden kurulu yeni bir algı alanı, yeni bir uzay var artık sabah akşam ekranlarına uyandırdığımız. Bir aynadan yansıyan görüntü gibi, dört bir tarafa yayılan bir ağ bu. World Wide Web... Dünya Genişliğince Ağ... denmesi boşa değil: Medyanın yeniden üretimle üzerimize bıraktığı ağın içinde, Telemen'in usta zıpkını karşısındaki balıklardan bile daha çaresiziz. Telemen yiyeceği ve ihtiyacı kadar vuruyor. Fakat yeniden üretim yoluyla gittikçe yayılan aynılaştırmanın dev ağı, hepimizi tüketmek adına, yine bizi hedefe koyuyor: Yeniden üretim yoluyla, toplu tüketim. "Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır - bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenileşimini dile getirmektedir." (Benjamin, 2013: 55)

Yeniden üretim sürecinin en önemli ajanlarından biri olarak sinemayı gören Benjamin'in bu eleştirisi, günümüzde televizyon ve internet üzerinden yapılan yayınlara daha çok uygunluk göstermektedir aslında. Film yapımcıları arasındaki ayrışmalar da bunun önemli bir açılım alanıdır. Bir yanda sanat olarak sinemaya bakanlar olduğu kadar, diğer yanda işi bir ticaret alanı olarak görenler de var. Bu cepheler arasındaki görüş ve eylem farklılığı git gide artarken, televizyon ile internet, gittikçe içeriği sığlaşan kalitesiz işlerin yeniden üretim fabrikası haline gelmiş durumda.

Kaotik pozisyonu eksilmeden dönüşerek büyüyen, kontrolsüz bir şekilde yayılan kitle iletişim dünyası, algılama biçimlerimizi olduğu kadar, dünyamızı da değiştiriyor. Evlerin en büyük odaları kabul edilen salonlar, artık duvarlarımıza astığımız resimlere göre değil, televizyonların duracağı yere göre dekore ediliyor. İç mekanlar olduğu kadar, dış mekanlarda da öncelik artık hep ekranlara veriliyor. Reklamları, haberleri, bize sunulan dünya algısını her an seyretmemiz, her an bağlı olmamız isteniyor. Bir resmin karşısında dalıp gitmek, giderek daha nostaljik bir eylem halini alıyor. Ekranın olmadığı yerde, artık kullanılmaması garipsenen telefonlarımıza sürekli görüntüler indiriliyor. Tanrı'dan gelen ve yukarıdan aşağıya indiği kabul edilen vahiy yerine, artık kitle iletişim araçlarının uydularından "download" edilmiş yaşam fragmanları iniyor. Ekranlar aracılığıyla, kitleye sürekli bir "yükleme" yapılıyor.

Yine de biz, görsel sanatların gerek sanat olarak gelişmeye çalıştığı, gerek denge dışına kaçarak ticarileştiği ve meta haline geldiği bu çağda; her şeye rağmen film yapmayı sürdürüyor ve sinemayı anlam aramanın ve sanatın bir aracı olarak görüyoruz. Çünkü, "Sanatın temel amacı öğretmek değil; insanın doğasına ve evrendeki konuma dair somutlaşmış bir imgesini göstermektir." (Rand, 1975: 10) İnsan kendi hayat algısına göre bir takım hedefler belirler, seçimler yapar. Seçimlerinin ışığında ne sonuç alacağını, ileride nasıl biri olacağını görmek için uzun bir süre bekleyip mücadele etmek, sabretmek durumundadır. Sanatın amacı neyin doğru, neyin yanlış olduğunu öğretmek değildir. Ancak sanat, hele edebiyat ve sinema gibi kurgu üzerine dayalı sanat dalları, belli bir dünya algısına göre yaşayan insan modellerini gösterebilir. Seyirci gördüğü modelleri seyrederken, kendi içindeki soyut bir takım değer kodlarını da test etme, üzerine düşünme şansını bulur. İzleyenin derdi öğrenmek değil, önünde akıp giden karakterlerin kurgulanmış hikayelerini tecrübe etmektir. Belki bu tecrübe, ekran

veya sayfa üzerinden olduğunda biricik değildir, eksiktir. Yine de buna rağmen, izleyene kendi hayat algısıyla karşılaştırabileceği somut bir şey sunar.

“Sanatçı bir sanat yapıtı yaratırken çizgilerle, renklerle ve perspektifin derinliğiyle uğraşır. Bir sanatçının dünyayı yapıtına ne ölçüde aktarabildiği kendi bilincinin derinliğine bağlıdır. Derinlik algının, aynı zamanda kişinin, dünya ile uzaktan ne kadar iyi etkileşime gireceğini belirleyen birincil boyutudur. Dünyaya derinden bakmak onun önceden erişemediğimiz yüzlerinin farkına varmamızı destekler. Merleau-Ponty’e göre Descartçı düşünce görünümü zihinsel olarak dokunma duyusuna göre biçimlendirerek, görmeyi, dünyanın dokunmakla farkına varılmasıyla sınırlar. Merleau-Ponty’nin görüngübilimi görünümün, dokunmadan bağımsız olmasını sağlayıp dünyayı belirli bir uzaklıktan dolaşabilmesini ve bedeninin dünyanın çeşitli yüzleriyle etkileşime girebilmesini amaçlar.” (Murray, 2012: 238)

“Bir Bölü İki”de derdimiz, kent yaşamını ve doğa içindeki yaşamı, her iki hayatın merkezinde duran iki karakter üzerinden tecrübe ettirebilmektir. Yönetmen, izleyene, doğrunun hangisi olduğunu anlatma derdinde değildir. Hatta bu çekimler sayesinde, kendisine de iki farklı hayatı kameranın gözüyle tecrübe edebileceği bir alan açar. İzleyicinin de bu tecrübe alanına girmesini, filmin sonunda belli bir karar vermese de, gördükleri üzerinden kendi hayatına ilişkin fikirlerini daha iyi ifade edilebilir hale getirmesini talep eder. İfade edemiyorsa, izlediklerinin onda yoğun bir duygu oluşturmasını ister. Bunu bir sanat olarak yaparken biçime, üsluba yönelik farklı bir stil oluşturmaya çalışır. Bir hayatı gösterip sonra diğerine geçmek yerine, her iki hayatın ortak gibi görünen ve günün aynı zaman dilimlerinde gerçekleşen parçalarını bir araya getirmeye, parçadan bütüne doğru gitmeye çalışır. "Sonuç olarak yeniden canlandırma, resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanısıra, başka imgelerin gösterdiği bir şey de olur. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır." (Berger, 2010: 29)

Film bittiğinde, mükemmel olan yaşam biçiminin ne olduğuna dair net bir resim çizmiyoruz. Çünkü romantik bakış açısıyla, mükemmel olanın hiçbir zaman elde edilemeyeceğine, tecrübe edilemeyeceğine inanıyoruz. Asıl olan, bütün içinde mükemmele yakın parçaları zaman zaman tecrübe edebilmektir. Dolayısıyla, belgesel,

yönetmenin kafasındaki farklı yaşam biçimlerine ilişkin hissettiği soyutları ifade eden, algılanabilir somut resimler peşine düştüğü bir laboratuvara, bir kanvasa, bir sahneye dönüşmektedir. Sonunda net bir cevap çıkmayacak olsa da, iki farklı yaşamı iç içe hissetmek ve tecrübe etmek, tecrübenin ta kendisidir.

“... bütünlük sağlandığında, seyirci, kendini perdeye yansıyan dünyanın bir parçası olarak duyumsar ve “oyuna katılır”. Gösteri bittiğinde akmaya başlayan yazılar, film boyunca kurulan samimi birlikteliğin ardından, yönetmenle seyircinin vedalaşması gibidir. Yazılar akarken, izleyiciler yaşadıklarını hızla yeniden düşünür. Sinemada geçirilen sürenin izleyici üzerindeki etkisi, ya yaşanmış bir mutluluk, bir hoşluk olarak, uzun süre, hatta hayat boyu silinmeyecek şekilde belleğe nakşedilir, ya da bir kabustan kurtulmuş olmanın verdiği rahatlıkla çabucak silinip gider. Aslında, filmler de dahil olmak üzere her sanat eseri biçimiyle karşılanır, içeriğiyle uğurlanır...” (Mükerrem, 2012: 11)

KAYNAKÇA

- BENJAMİN W. (2013). *Pasajlar*. A. Cemal. (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- BERGER J. (2010). *Görme Biçimleri*. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1972).
- COOK D. (1990). *A History of Narrative Film*. Amerika Birleşik Devletleri: W.W.Norton and Company.
- COUSİNS M. ve Macdonald K. (Ed.). (2006). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. England: Mackays of Chatham.
- DELLALOĞLU B. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EBERT R. (1997). *Roger Ebert's Book of Film: From Tolstoy to Tarantino, the finest writing from a century of film*. Amerika Birleşik Devletleri: W.W. Norton and Company.
- EİSENSTEİN S. (1977). *Film Form*. Amerika Birleşik Devletleri: Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich.
- GIANNETTİ L. (1996). *Understanding Movies*. Amerika Birleşik Devletleri: Simon and Schuster.
- İPEK, Ö. (2012). Amerikan Bağımsız Sinema Geleneğinde Flanörün Ayak İzleri. H. Köse (Ed.) *Flanör Düşünce* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, 339-360.
- KALAY, A. (2012). Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse - Lautrec. H. Köse (Ed.) *Flanör Düşünce* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, 211-258 .
- KÖSE H. (Ed.). (2012). *Flanör Düşünce*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MCLUHAN M. (1999). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Amerika Birleşik Devletleri: MIT Press.
- MCLUHAN M. ve Powers B., (1992). *The Global Village: Transformations in world life and media in the 21st century*. Amerika Birleşik Devletleri: Oxford University Press.
- MURRAY C. (hızl.). (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. S. Öncü (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2009).
- MÜKERREM Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- OSKAY Ü. (2013). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

- RAND A. (1975). *The Romantic Manifesto*. Amerika Birleşik Devletleri: New American Library.
- TANDAÇGÜNEŞ, N. (2012). Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: “Gözlemleyen Özne” Olarak Flanörü Yeniden Okumak. H. Köse (Ed.) *Flanör Düşünce* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, 97-136.
- VACCHE A. (1996). *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Amerika Birleşik Devletleri: University of Texas Press.

EKLER

Ek 1: Flash Disk içinde, ‘‘MPEG-4’’ dosyası olarak; ‘‘1/2’’ isimli belgesel film.

ÖZGEÇMİŞ

Aybars Bora Kahyaoğlu, 1975 tarihinde İstanbul'da doğdu. *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari*'nda yarı zamanlı Klasik Gitar eğitimi gördü. *Kadıköy Anadolu Lisesi*'nden mezun olduktan sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan *Southwest Missouri State University*'de, Medya alanında lisans eğitimine başladı. Uzmanlaşmak istediği sinema alanında çalışmalarını sürdürmek üzere, yine aynı ülkenin Chicago kentinde bulunan *Columbia College Chicago*'ya transfer oldu. Bu üniversitenin "Film Yönetmenliği" bölümünden "With Honors" / Şeref Derecesi'yle mezun olarak, güzel sanatlar alanında "Bachelor of Arts" lisans diplomasını aldı.

1997 yılında *Sakarya Üniversitesi*'nde *Okutman* olarak bir yıl ve ardından; *Yıldız Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video* bölümünde *Araştırma Görevlisi* olarak bir yıl çalıştı. "TÜRVAK" ve "Akademi İstanbul" gibi özel medya okullarında film yapım dersleri verdi. 1999 yılında üniversitedeki görevinden istifa ederek, sinema ve televizyon sektöründe çalışmalara başladı. "TV8" Haber Merkezi'nde iki yıl, "CNNTURK"te bir yıl ve "NTV"de bir yıl olmak üzere toplam dört yıl *Haber Editörlüğü* görevini yürüttü. Bu süre içinde çeşitli savaş bölgelerinde haber yapmasının yanısıra, uluslararası üst düzey diplomatik ve kültürel röportajlara imza attı. *Noam Chomsky* ile Türkiye televizyonlarında yayınlanan ilk canlı röportajı gerçekleştirdi. A.B.D ile Türkiye Cumhuriyeti arasında gerçekleşen Beyaz Saray'daki görüşmeleri, kritik dönemlerde *Dış Politika Editörü* olarak yerinde takip etti ve özel haberler yaptı.

2004 yılında, televizyon dizileri için senaryo yazarı olarak çalışmalara başladı. *Sinegraf Film Yapım Şirketi*'nde Osman Sınav ve *FilmaCass Yapım* firmasında Mine Vargı ile toplam yüz bölümün üzerinde televizyon dizisi ve iki sinema filminin senaryo yazarlığını yaptı. Ulusal kanallarda en yüksek reytingleri alan diziler arasında; "Acı Hayat", "Pusat", "Cam Kırıkları", "Pars Narkoterör", "Doludizgin Yıllar" sayılabilir.

Acı Hayat dizisinde *Yönetmen Yardımcılığı* ve Sakarya Fırat dizisinin ilk sezonunda *Yönetmen* görevini üstlendikten sonra, belgesel yapımcılığına devam etti. İstanbul 2010 Kültür Ajansı Sponsorluğunda "İstanbul'un Şehirleri" isimli üç farklı kıta ve on üç farklı şehirde çekilen on dokuz bölümlük belgeselin yönetmenliğini yaptı. *TRT*'de yayınlanan belgeselin canlandırma çekimlerinde *Çetin Tekindor* rol aldı.

A.B.D'nin önde gelen film pazarlarından *American Film Market*'a iki kere katıldı. Uluslararası projeler için çalışmalarda bulundu. *Cannes Film Festivali*'ne yapımcı/dağıtımçı sıfatıyla katıldı ve Avrupa sinema pazarıyla ilgili geliştirilen projeleri yerinde takip etti.

2010 yılında *Sakarya Üniversitesi*'ndeki görevine, *Öğretim Görevlisi* olarak yeniden başladı. *SAU Güzel Sanatlar Fakültesi*'nde bir dönem "Dijital Fotoğraf" dersi verdi. *SMYO*'da üç yıl boyunca "Basın Yayın" bölümünde çeşitli derslere girdi. Adı geçen şehirlerin Valiliklerine bağlı olarak; *Akademi Mardin, Akademi GAP, Akademi Dilovası, Akademi Edirne ve Akademi Rumeli* çalışmaları kapsamında, yüzlerce lise öğrencisinin katıldığı sinema ve senaryo atelyelerinde, üç yıla yayılan süreçte eğitimlik yaptı. Rektörlüğe bağlı olarak çalıştığı bir yıl içinde, *Sakarya Üniversitesi* fakültelerinin tanıtım videolarının yapımını üstlendi. 2013 yılında *Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi*'nde görevlendirdi.

Ayrıntıları burada verilmeyen kitap çevirileri ve çeşitli ödülleri de olan Aybars Bora Kahyaoğlu evli ve onbir yaşında bir çocuk babasıdır.