



Yarına Ne Kaldı

BSB Belgesel Sinema Eser Sahipleri Meslek Birliği

Yeni yönetim göreve başladı

Bahriye Kabadayı Dal Yönetim Kurulu Başkanı oldu

BSB 14. Genel Kurulu 28 Ekim 2023'de Şişli Belediyesi Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Evi'nde gerçekleşti. 2021-2023 dönemi hesapları müzakere edildi ve oylandı.

BSB arşivine operasyon yapılacak

Mekansızlık, arşivi bakımsız ve düzensiz bıraktı

Beşiktaş-Fulya, Kadıköy Sinematek ve Beyoğlu'ndaki mekanlarımızı bir araya getirecek çalışmalar başladı. Mekanlar hızla denetlenerek envanter çıkarılıyor.

Üyelik ve yetki belgeleri için çalışmalar

BSB'nin şu anda 241 üyesi olduğu görülüyor

BSB Genel Kurulunda hazurun çetvelinde 241 üyenin olduğunun görülmesinden sonra, "Nerede bu üyelere?" sorusu akıllara geldi. Bir kısmını yitirmiştik ama kalan sağlar neredeydi ?

BSB'nin 25'inci yaşgünü için hazırlık



BSB'nin ilk adımları Feriye Karakolu salonunda yapıldı

BSB, yola çıktığı 1997 yılından itibaren belgesel sinemanın gelişmesi, yaygınlaşması, benimsenmesi ve öğrenilmesi amacıyla kurs, seminer, konferans ve festivaller düzenleyerek; ülkemizde sinema sanatının - başta Belgesel Sinema olmak üzere - bütün alanları ve türleriyle eşit ve bilesik gelişme olanaklarını yaratabildiği ölçüde gelişebileceğini vurgulayarak faaliyet gösterdi.

Aradan tam 25 yıl geçti. Çok başarılı işlere imza attı Belgesel Sinemacılar Birliği... Ara sıra tadımızı kaçırın şeyler olmadı değil. Olacak tabii, yaşadığımız ülke malum...

Sinema Genel Müdürlüğü Belgesel Film Desteđi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü- Belgesel Film Yapım Desteđi türü için Projeler 2024 yılı mart ayı içerisinde tek dönemde değerlendirilecek.

Çevrim içi buluşmalar devam edecek

Ümit Kıvanç, üyemiz yapay zekanın hayatımız etkileri konusunda etkileyici örneklerle sunduğu buluşma gerçekleşti. Katılan üyelerimize çok teşekkürler. Buluşmalar devam edecek.

Üyemiz, Orhan Tanakıncı'yı Ebediyete Uğurladık

TRT'nin, Marmara İletişim Haber Ajansı'nın, Belgesel Sinemacılar Birliği'nin ve İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin çok değerli emektarı; onlarca kameramanın, yüzlerce sinema öğrencisinin öğretmeni, meslektaşımız, dostumuz Orhan Tanakıncı; ebediyete uğurladık.

Yolu aydınlık olsun.
Özleyeceğiz



Belgesel Sinema, gerçeklik arayışının estetiğidir.

İnsanlık mirasını ve kendi duruşunu, sahip olduğu etik değerlerle korurken, bilimi ve sanatı buluşturduğu noktada, kendi estetiğini kurar.



Mustafa Savaş Güvezne
BSB Yönetim Kurulu Üyesi

Köşe Başı

Aylık olarak bir bülten çıkararak haberleşmemizde yeni bir sayfa açmak istiyoruz. **“YarımaNeKaldı”** adını taşıyacak bülten 16-20 sayfa olacak. Digital ortamda yayınlanacak bu bülten bir deneme... Uzun ömürlü olmasını dilemek istiyoruz. Şartlar uygun olursa **“ömür”** konusunu başarırız. Maddi yükü sadece bültenin hazırlanmasını sağlayan uygulama programlarının yıllık telif ücreti. Onun dışında hazırlayan kişinin boş zaman bulması ve üyelerimizin destek vermesi ile bu bülten hayata geçecek.

BSB'nin mekan sorunuyla birlikte artık üyeler birbiriyle yüz yüze görüşemiyor. Hele İstanbul'da yaşayan üyelerimizin bir araya gelmesi o kadar zor ki... Kent büyüdükçe ulaşım zorlaşıyor. Bu devasa kentte bir araya gelmek hem maddi bir yük hem de zaman ayırmayı zorluyor. Bu birlikteliği sağlayacak olanaklardan biri dijital dünyanın nimetleri olabilir. Zoom toplantıları, WhatsApp, Telegram gibi haberleşme uygulamaları bizleri birbirimize daha yaklaştırabilir. Aylık olarak çıkarmayı hedeflediğimiz bu bültenin de bu konuda yardımcı olacağını umuyoruz. Yanılmamışızdır ya da yanılmayız inşallah...

Üyelerin bilgi ile beslenmesi onları örgüte bağlar. Peki bu bilgi ne olmalıdır? Kendilerinden, meslek örgütünden, sektörden, kural koyucu resmi

kurumlardan, üyeler için yaratılmış ve yaratılacak imkanlardan, üretimlerini gösterebilecekleri festivallerden söz eden bilgiler vermek beslenmeleri için yeterli mi? Hadi bunu biraz daha genişletelim. Bülteni çıkarırken elimiz rahatlasın, okuyan da sıkılasın. Bültenimizin içeriğinde; üyeleri bilgilendirmenin ötesinde, geçmişten, gelecekte, hayatın içinden yazılar da bulunacak. Belgeselci dostlarımızın ilgisini çekecek yazılar, fotoğraflar yer alacak bu bültende... Tabii üyelerimizden de bu konuda eleştiri, öneri ve içerik katkılarını bekliyoruz. Bülteni yayına yönetim kurulumuz hazırlayacak ve sorumluluğu üstlenecek.

Bu tür bültenlerde bilgi akışı çok oldu mu içerisi dağınık görünür. Tematik olması bize bir umut veriyor, içimizi ısındırıyor. Dedik ki; Belgeselin başlangıcı **“fotoğraf”**tır. Bu sayıda arşive bakarken fotoğraf bize ışık tutsun. Bir süreklilik olacağına bunu da anlatacak tema **“tren”** olabilir... Arayınca bulunuyor. Hepsinin sinema ile ilişkisini kurmaya çalıştık. Umarız gelecek sayılarda bu yaklaşımı yürütmek mümkün ve kolay olur. Beğenilerinizi bekliyoruz... Yok yok eleştirilerinizi esirgemeyin ki kendimizi toparlayalım.

Bir ay sonra yeni bir sayıda görüşmek dileğiyle...



BELGESEL SİNEMACILAR BİRLİĞİ

Kurumsal Yapı Değişimi Kısa Tarihçe

Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB), küçük bir grupla başlayan ve giderek kalabalıklaşan ve aylarca süren yoğun yaratıcı tartışmaların sonucunda Belgesel Sinemacı kimliklerin örgütlendiği sivil bir oluşum olarak 1997 yılında kuruldu. Kendisini, 1997 Mart ayında gerçekleştirdiği 1.Ulusal Konferans ile “Yarına Ne Kaldı?” sorunsalı- çağrısıyla ve “Yola Çıkarken” metninde ifadesini bulan yaklaşımı ile açıkladı; yapılanmasını bu doğrultuda güçlendirmek için mücadele verdi. Her yıl belirlenmiş bir tema üzerine gerçekleştirdiği konferanslarının (“tarihi kavramak”, “yaratıcılık”, “etik ve estetik”) ‘çağrı’ ve ‘sonuç’ bildireleriyle hedeflerini ve kimliğini adım adım biçimlendirdi.

“I. Ulusal Konferans”ın hemen öncesinde gerçekleştirilen “1001 Belgesel Film Festivali” de, ilk yıldan itibaren Konferans ile birlikte geleneksel olarak sürdürüldü. 2000 yılından itibaren “1001 Belgesel Film Festivali” ve “Belgesel Sinemacılar Konferansı” uluslararası nitelik kazandı. Üniversitelerden akademisyen belgeselcilerin, ulusal televizyondan uygulamacı belgeselcilerin, bağımsız belgeselcilerin ve Belgesel Sinemayı bir hayat tarzı olarak seçmiş öğrencilerin yer aldığı BSB, özveri ve gönüllülük temelinde birçok etkinliği hayata geçirdi.

BSB bütün faaliyetlerini, yola çıkış metinlerinde ve çağrılarında ifadesini bulan “eşitlerin aktif doğrudan demokrasisi” bakışının sonucu olarak çeşitli birimleri ve inisiyatifleri aracılığı ile yürüttü.

1997 Temmuz ayında Belgesel Sinemacılar ilk tüzel kişiliklerini “dernek” olarak kurdular: Belgesel Sinemacılar Derneği. Taksim- Sıraselviler Caddesi’nde bulunan dernek lokali çeşitli etkinliklerin gerçekleştirildiği mekân oldu.

Belgesel Sinemacılar, Dernek yapısı içinde de Genel Konsey ve çalışma birimleri şeklindeki örgütlenmesini sürdürmeye çalıştı. Fakat, o dönemde tabi olunan Dernekler Kanunu’nun, Belgesel Sinemacılar Derneği’nin belgesel sinemacıları bir araya getiren amaçları doğrultusunda faaliyet yürütmesi için arzu edilen koşulları sağlamaması ve genel olarak derneklerin İçişleri Bakanlığı’na



BSB’nin Yıldönümü 25 Yıl

2024 Yılında Yapılacak
BSB Kutlamalarına
Hazırlanalım

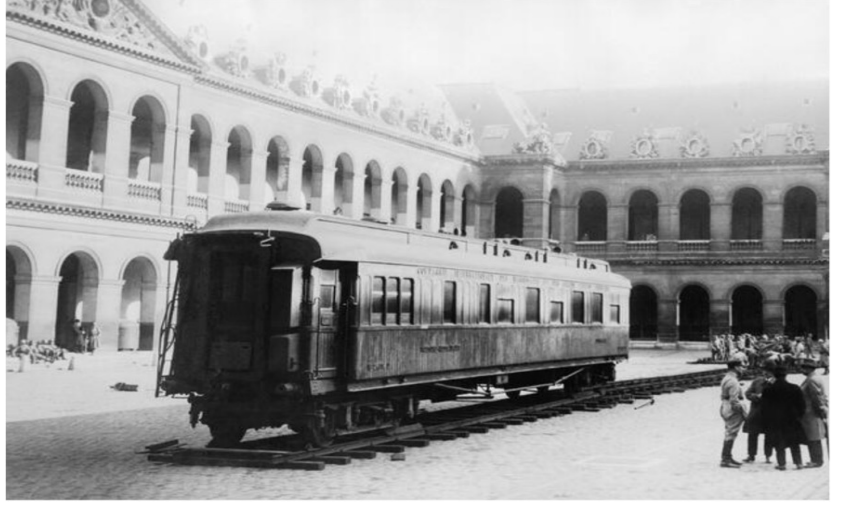
Bu konuda önerilerinizi bekliyoruz

Neler yapalım?
Nasıl yapalım?

bağlı kolluk kuvvetleriyle kurduğu ilişkilerin Belgesel Sinemacılar tarafından etik açıdan benimsenmesi zor olduğu için bir süre sonra dernek faaliyetlerine son verildi.

Türkiye’de sinema alanındaki ilk meslek birliklerinden biri olan, 29.12.1999 tüzel kişiliğini kazanan “BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği”nin ilk Genel Kurul Toplantısı ise 4 Haziran 2000 Pazar günü Galatasaray Üniversitesi Kemal Oğuzman Salonu-Ortaköy/ İSTANBUL’da gerçekleşti.

Dünya tarihinin önemli anlarına tanıklık yapan bir vagonun hikayesi



I. Dünya Savaşını sona erdiren mütareke, İtilaf Devletleri ile Almanya arasında Paris yakınlarında 11 Kasım 1918'ta Compiègne ormanında **Orient Express'inin 2419 numaralı vagonunda** imzalandı. Daha sonra bu vagon tarihi öneminden dolayı Fransızlar tarafından müzeye kondu.

II. Dünya Savaşı sırasında Almanya Fransa'yı işgal edince, Adolf Hitler Almanların I. Dünya Savaşında teslim anlaşmasını imzaladığı tarihi vagona bu defa Fransızların teslim anlaşmasını imzalamasını istedi.

Orient Express'inin 2419 numaralı vagonu, müzenin duvarlarını yıkarak müzeden çıkarıldı. Bu tarihi vagon da bu defa Fransa'nın teslim anlaşması imzalandı. 1918 yılında kibirli bir şekilde Almanları aşağılayan Fransız diplomatlar, 22 yıl sonra aynı vagona Nazilerin kendilerine söylediği her şeyi kabul ediyorlardı.

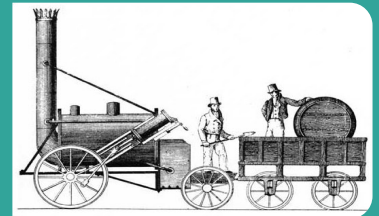
Bu vagon daha sonra Hitlerin emriyle Almanya'ya götürüldü. Berlin'deki Brandenburg Kapısı'nda sergilendi. 1945 yılında batıdan müttefik askerleri, doğudan Sovyet birlikleri Berlin'e ilerliyordu.

Almanya'nın teslim olmasından kısa bir süre önce bu vagon, Hitlerin emriyle bir SS birliği tarafından yakılarak imha edildi. Böylece Almanya üçüncü defa bu tarihi vagona anlaşma imzalama ihtimalinden kurtuldu.

Orient Express'inin 2419 vagonu önünde bekleyen Alman bürokrat ve Yüksek Askeri Komutası üyeleri. Soldan sağa doğru; Joachim von Ribbentrop, Wilhelm Keitel, Hermann Göring, Rudolf Hess, Adolf Hitler ve Walther von Brauchitsch

İlk Trenler

Stephenson's Rocket



Modern trenler, en eskisi Babililer tarafından MÖ 2200 dolaylarında inşa edilen taş arabalarda çalışan tekerlekli vagonların evrimleşmiş halidir. 1500'lerden başlayarak, madenlerden malzeme çekmek için vagon yolları kullanılmaya başlanmıştır.

Stephenson, 27 Eylül 1825 tarihinde yalnızca yolcu ve yük taşıyarak dünyanın ilk demiryolu taşımacılığını gerçekleştiren treni, İngiltere'de Darlington ile Stockton arasında kullanmıştır.



Ajit-tren

Sovyet iktidarının ilk yıllarında en acil ihtiyaçlardan birisi, devrimci mesajın kitlelere iletilmesiydi. Demiryolları tam da bu noktada kritik bir öneme sahipti. Bolşevikler, devrimci mesajlarını halka iletmek için, demiryollarını kullanmaya karar verdiler.

Sovyet Devrimin ilk aylarından başlayarak sanat çalışmalarıyla yaşam arasındaki bağlantı en canlı noktasına ulaşmıştı. Sanatçılar, bildiriler hazırlamaya ve "Ajit-tren" denen propaganda trenlerini resimleriyle süslemeye koyulmuşlardı. Yan tarafları bütünüyle resimlerle kaplanan bu propaganda trenleri, İkinci Dünya Savaşı yıllarında da ülkeyi baştanbaşa dolaşiyor, çarpışmaların sürdüğü bölgelere kadar uzanıyordu.

Kitaplar, filmler ve basılı malzemeler taşıyan bu trenlerde, sanatçılar, müzisyenler ve şairler bizzat etkinlik gösteriyorlardı. "Sanat halkın malıdır. İşçilerimiz, köylülerimiz tiyatro, sinema, opera, bale seyretmeye herkesten daha fazla layıktır. Gerçek sanat, büyük sanat onların hakkıdır" diyordu Lenin...

Sovyetlerde sinema, propaganda çalışmalarının en etkili metotlarından biriydi. Ajit-trenlerde film gösterimlerinin, sinemanın propaganda sürecindeki rolünü iyi kavrayan Lenin tarafından başlatıldı, böylece trenlerde sinema gösterimleri için film projeksiyonu da taşınmaya başlandı.

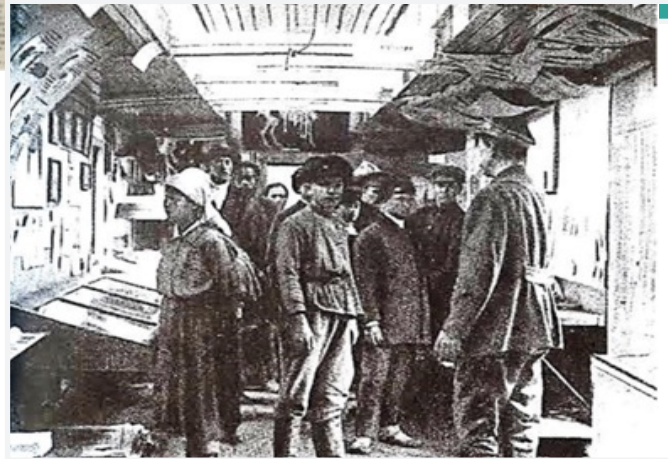
Karlyavina, 1919 yılında propaganda trenlerinde gösterimi yapılan filmler arasında din karşıtı içeriğe sahip iki ayrı belgeselden bahseder... Lenin tarafından çok beğenilen "Aziz Sergius'un Kalıntıların Açılması" adını taşıyan bu belgesel filmin ve tüm parti toplantılarında izletilmesini tavsiye etmişti.

Ajit-trenlerde sadece ilk iki yılda 1962 adet film gösterimi gerçekleştirildi ve tren ve filmler seyirci kitlesi tarafından büyük bir ilgiyle karşılandı.



"Sanat halkın malıdır. İşçilerimiz, köylülerimiz tiyatro, sinema, opera, bale seyretmeye herkesten daha fazla layıktır. Gerçek sanat, büyük sanat onların hakkıdır."

LENİN



1001 Belgesel Film Festivali

Deneyiminden Hareketle Film Festivalleri

**Enis Rıza,
Ebru Şeremetli**

1997 yılında, uzun toplantı ve tartışmaların sonuç kararı olarak, Türkiye'deki belgesel sinemacılara bir konferans çağrısı yapıldı... Yaklaşık bir yıl boyunca -önceleri her pazartesi, sonra salı toplantılarıyla- sinema, belgesel sinema, sinema eğitimi, dünyada sinema örgütlenmeleri, film festivalleri... Türkiye'de sinemanın/belgesel sinemanın durumu ve talepler masaya yatırıldı. Dört kişiyle başlayan bu süreç, halka halka belgesel sinemacıların dahil olmasıyla geniş katımlı bir toplu tartışma zeminini de hazırlamış oldu. Metinlerle somutlaşmaya başlayan düşüncelerin ışığında 'yola çıkarken' manifestosu kaleme alındı ve ortak kabul gördü. Ardından belirlenen gündemle ilk Belgesel Sinemacılar Konferansı gerçekleşti. Aslında hedef 'birbirimize dokunmak' ve 'ileriye dönük bir iletişim ağı oluşturmak' üzere belirlenmişti.

Ne ki, iki gün süren konferansın sonunda varılan 'örgütlenme' kararı, 'Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu' olarak bir harekete dönüşecek, çeşitli alt komitelerle (arşiv, araştırma ve kuram, iletişim, yayın...) ülke sinemasında ilk kez gerçekleşen yepyeni bir yapı ortaya çıkacaktır... Doğrudan demokrasi anlayışından ilhamını alan özgün kavramlarını ortaya atacak, eleştirel tutumuyla karar mekanizmalarını ve ilişki biçimlerini yeniden ele alacaktır.

Konferansa bağlı olarak üç günlük de bir Belgesel Film Festivali kararı oluşmuştu. Sloganımız "bir kişi için festival" idi. Çünkü bu içerikte bir festivale ancak birkaç kişinin ilgi göstereceğine dair görüşler vardı; bir kişi dahi gelse gösterimler yapılacaktı. Ne ki üç gün için tasarlanan belgesel festivali talep ve gördüğü ilgi üzerine önce bir haftaya, ardından on beş güne uzatıldı. Konferans, örgütlenme eğilimiyle sonuçlanırken, "1001 Belgesel Film Festivali" adı da kabul edilecek ve uluslararası nitelikte bir yapıya kavuşturmak üzere festival komitesi belirlenecekti.

"1001 Belgesel Film Festivali" ikinci yıl ulusal bir festival olarak hayata geçti. Amaç ülkede gerçekleşmiş belgesel filmlerin envanter olarak ortaya çıkmasını sağlamak ve kendine dönük eleştirel zemini oluşturmaktı. O yıl 400 film izleyici ile buluştu ve ilgiyle kucaklandı. Artık ülke belgesel sinemacılarının uluslararası sularda yeni

yolculuklara çıkma zamanı gözüküyordu. Ve de "Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali" Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu'nun temel yaklaşımı olan aktif ve gönüllü katılım ve emekle, **yarışmasız-biletiz-amasız** dayanışma ile 15 yıl boyunca gerçekleştirildi.

Belgesel film festivali ve/ya da festivallerde belgesel film bölümünden (kısa filmlerden de) söz etmek mümkün değildi o yıllarda. Dolayısıyla 1001 Belgesel Film Festivali türünde ilk olma özelliğiyle bir yerlere yazılmış olmalı; yapılması ve film seçme değerlendirme yöntemlerinin özgünlüğüyle birlikte... 1001'e başvuran filmler ulusal-uluslararası ayrımı yapılmadan değerlendirilirdi. Belgesel sinemacılar, belgesel sinema üzerine çalışan ve eğitim veren akademisyenlerden ortalama yirmi kişilik bir grup beş günlük bir kampa girerdi. Her film topluca izlenir, ardından tartışılır. Bu tartışmaların çok geliştirici olduğunu belirtmek gerekir. Sonunda, herkes, notlarıyla birlikte seçtiklerini sıralardı. Ve listeler birbiriyle çakıştırılarak gösterilecek filmler belirlenirdi. Belgesel kampında izlenememiş film kalırsa -ki başvuruların sayısı her yıl artıyordu- küçük gruplar hâlinde, toplu tartışmalarda netleşen anlayış ve ilkelere uygun olarak seçimler tamamlanırdı. Eleştirel değerlendirmeler alan filmler yönetmenin de katılacağı Festival Tartışma Odası'na taşınırdı. Bu süreç, Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu ve 1001 Belgesel Film Festivali'ni düzenleyen kolektif yapının sinema anlayışını geliştirmesine ve festival kimliğini oluşturmaya katkı sundu. Elbette 1001 olarak uluslararası festivallerde, 'pitching forumları'larında katılımcı ya da gözlemci olarak bulunulması, kurulan ilişkiler, dünyada neler olup bittiğini izlemek de bu kimliğin edinilmesinde besleyici oldu.

1001 Belgesel Film Festivali ile birlikte gerçekleştirilen tüm etkinlikler, 'belgesel sinemanın'ın bağımsız bir sinema türü ve yaratım alanı olarak dahi görülmediği günlerde, yokluğun herhangi bir mazereti kabul edilmeden öz kaynaklarla gerçekleştirildi. Tıpkı o günlerde belgesel filmlerin gerçekleştirildiği gibi.

1001 Belgesel Film Festivali'nin özelliklerinden biri de, konferansla birlikte her yıl belirlenen bir tema etrafında örülüyor olmasıydı; açılış da kısa bildiri-tema film ile yapılırdı. 1001'in misyonu arzı oluşturmak ve talebi karşılamak üzerinedi. 1001'in seçkileri, çok değil birkaç yıl içinde tüm Türkiye'de dolaşmaya başladı; üniversitelerde, ilkokullarda, kahvelerde, belediye etkinliklerinde belgesel film izleniyordu. Egemen akım medyaya karşın

alternatif gösterim olanakları yaratıldı. 'Uyumuyorum belgesel film izliyorum' sloganı da aynı yıllarda ortaya çıktı, RTÜK, TV kanallarına ceza olarak gece yarısından sonra belgesel film gösterim cezası verince!

O yıllarda ülkedeki sinema okulları ve eğitimi bir yana, festivallerin niceliği ve niteliği de hâlâ süren sorunsalları ile tartışma konusuydu. Bu arada parantez açıp, Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu'nun oluşumunun üniversitelerde belgesel sinema derslerinden belgesel film festivallerine, festivallerde belgesel film kategorilerinin yer almasına kadar ciddi bir mücadele verdiğini, bir başlangıç ve kıvılcım olduğunu, sinema alanında etkili varlık gösterdiğini ve belgesel sinema alanının dinamizmini yarattığını da eklemeli.

1001 Belgesel Film Festivali'nin son iki gününde geleneksel olarak 'Belgesel Sinemacılar Konferansı' düzenlenirdi. Belgesel sinemacılar, akademisyenler her yılın temasına uygun bildiri sunumları yaparlardı. Bu uygulama ile teoriyi düzenli olarak buluşturması, bağımsız sinemayı teşvik etmesi, yaratıcılığı ve özgünlüğü soruşturması, tartışma ortamı yaratması, belgesel film arşivini ve belgesel sinema üzerine düşün arşivini var edişyle Türkiye'nin ilkerinden olduğunu ve örnek oluşturduğunu da vurgulamak gerekir. Bağlı olarak tartışmalı filmler mümkün olduğunca seçki dışı bırakılmaz, atölye olarak düzenlenen tartışma odasına alınarak zihinsel sürece dahil edilirdi.

Film izleme kamplarından, gösterim ardından yönetmen katılımıyla yapılan söyleşilere kadar zenginleşen ve derinleşen bir düzlemde bu. Konferanslarda belgesel sinemacıların ele aldıkları her başlık dile geldi, bildirileri ve sonuç bildirgeleriyle yayımlandı... Toplum, kültür, tarih, siyaset ilişkileri. Dil, üslup, estetik. Okullar ve sinema eğitimi, ulusal film arşivi, gözlemevi, bir bütün olarak sinemanın üretimden gösterime yapılanma biçimleri, sinemanın gelişmesinde(!) televizyonların konumu, kaynaklar-fonlar (üretim mekanizmaları), senaristinden oyuncusuna ve tüm sinema çalışanlarına örgütlenme ve güvence olanakları, standartlar,



çıkış yolları, yasalar... ve nihayet bu çerçevenin ifadesi olan festivaller... Bu konularda uluslararası örnekler, uygulamalar araştırıldı. Çözüm önerileri geliştirildi. Sinema platformlarında tartışmalar, sunumlar gerçekleştirildi.

Özetlenmeye çalışılan bu çerçeveye bağımsız sinemanın ihtiyacı olan bir yapının unsurları. Ama bu bir başka iklimi de gerekli kılıyor...

*Özerk ve özgür bir zemin *Sinemanın bütün türleriyle ve eşit ilişkilenmelerle yol aldığı bir habitat.

Yaşanan zaafaların tarihsel birikimi de var... Her şeyden önce cumhuriyetin belirgin bir sinema politikasının olmadığını kabullenmek gerekir. Dağıtım ayaklarının belirlediği, içe dönük ve kapalı bir üretimin -bunu kıran örnekler bir yana- varlığı söz konusuydu. Üstelik bu tarih, her aşamada ağır, trajikomik, sansür ve kontrol hegemonyası ile de malül.

1970'lerin sonlarında ithal ikameci politikaların değişmesiyle, reklamcılık sermayesinin yarattığı altyapıyla -ki bu durum da dünyada sadece bize özgü bir örnek olsa gerek. Çünkü o günlerde Türkiye'deki sinemacıların hayallerini süsleyen tripodlardan, kameralardan, şaryolardan laboratuvarlara kadar yeni ekipmanlarla tanıştı piyasa. Ve sinema insanlarının yeni örgütlenme dinamikleriyle bir şeyler -üretimde de- değişmeye başlayacaktı. Ne ki kendini kuşatan zaafı da -ideolojik, yapısal- beraberinde taşıyacaktı. Bu noktadan hareket ederek, dünyadaki film festivallerinin tarihine ve niteliklerine kıyasla (örneğin Venedik 1932, Antalya 1964) değerlendirilmesi Türkiye film festivallerinin ipuçlarını verebiliyor.

Var olan/var olmayan kurumlardan yola çıkarak ilk soru şu olacaktır... Gerçek anlamda kurumsal olan, kurumsallaşmış ya da kurumsallaşma potansiyeli olan bir festivalden -ki bu üretim süreçlerini de kapsıyor- hangi kriterlerden yola çıkarak söz edilebilir... İkinci soru, var olan festivallerden topluma ve sinemanın kendisine akan nedir? Aslında festivaller ülke sinemasının yansımaları olsa gerek, devlet-toplum-sanat ilişkisinin düğüm noktası...

Elbette bu bağlamda sinemanın kendi iç hiyerarşisi de büyüteç altına alınması gereken başlı başına bir mesele. Bu konu Türkiye'de sinemanın ta baştan, festivalleriyle birlikte, sorunları çoğaltarak nasıl yürünüp geldiğini, kendini aşamadığını ve inşa edemediğini kavramak açısından geniş bir tartışma.

Bağımsız sinemanın türleri ve belgesel sinema ile ticari sinema ikileminde hegemonya-hiyerarşi konusunu tarihsel boyutlarıyla ele almak gerekir. Doğal olarak bu sorunsaldan yola çıkarak

sinema adına anlaşılacağı gibi dikkate alınması gereken bir derdi işaret etmeli: Sinema alanları arasındaki hiyerarşi-hegemonyanın festivallerdeki tezahürü. Hemen bir parantez açıp örneğin belgesel sinemanın hâlâ 'bağımsız ve yaratıcı sinema' olarak benimsenmesinden kaçınıldığını, festivallere de bu anlayışın yansımalarını not edelim.

Bu hâkim, yıkıcı ve yıkıcı anlayış, tüm açıklığıyla gözlerimizin önünde Yeşilçam zihniyetinde cereyan ediyor ve sinemanın öznel dilinin geliştiği alanlar olan festivallerde sarmal bir şekilde yeniden üretilerek görünür kınıyor. Sektör olamamanın da, kendi öznel sinema dilini yaratamamanın da cevabı orada.

Festivallerde şu ya da bu düzeyde beliren bir iktidar alanı olarak hiyerarşinin, ticari-egemen sinema/devlet bağlamında ideolojik ve fiili hegemonyadan ayrı düşünülmeceği de açık. Sansür, otosansür, yönetmelikleri ihlâl eden, yok sayan kararlar, yönetmeliklerin keyfi değiştirilmesi, politik nedenlerle filmlerin reddedilmesi, seçilmiş filmlerin programdan çıkarılması, tartışma yaratacak filmler nedeniyle 'ödül vermeye değer bir film olmadığı' gerekçeleri...

Bütün bu örnekler, ülke sinemasının aynası olduğunu düşündürmesi bir yana, festivalleri geliştirici/ufuk açıcı özelliklerinden de azade kılmakta.

Elbette kimi çabalar tenzih edilse de festivallerin sözü edilen hegemonik ve hiyerarşik ilişkileri kıramadığını tespit etmek konuşmaya başlayacağımız yeri işaret ediyor. Resmi protokolleriyle, 'seçim konuşmalarıyla', ev sahibinin(!) ve sponsorun damgaları ve sınırları ile... Film festivallerini bu bağlamda afiş ve duyurularından bile okumak mümkün.

Nitekim bir örnek olarak, 1001 Belgesel Film Festivali'nin, özgürce gerçekleştirilemediği için kendine ara verdiğini somut durumlardan biri olarak ifade etmeli.

Her şeyden önce Türkiye'deki en eski festivallerin dahi (tematik kimi festivaller ayrı bir tartışma konusu) kimliği olduğunu söylemek oldukça zor. "Festival nasıl bir sinema anlayışı üzerinden kendini inşa ediyor..." sorusu önem kazanıyor. Kimlik evet... Kastedilen özerk, bağımsız, özgür niteliklerle tanımlanabilir bir yapı. Dolaylı-dolaysız her türlü baskının sınırlarını zorlayan, ifade özgürlüğü-insan hakları-cinsiyet eşitliği, lgbtiq+ hakları gibi temel kavramları ve her türlü muhalif duruşu içselleştirmiş bir yapı.

Festivalleri kurumsal kılacak bir diğer konu da sinema anlayışı ve yaklaşımı. Ön jürilerden başlayarak jüriler, bir festivali festival yapan kavramlarla uyumluluğu/tutarlılığı ile belirlenmelidir... Yaklaşımıyla

bütünlük oluşturan sinemanın geleceği kaygılarıyla birlikte elbette.

Açık ki jürinin sinema duruşu, üslup arayışlarındaki izleği ve tercihi festival aracılığı ile sinema tarihine yazılır, çünkü jüriler aynı zamanda, festivallerin sinema anlayışlarını, festival kimliğinin belirleyici bir boyutu olarak temsil ederler.

Buradan hareketle her film, her film ekibi, ağırlamadan, gösterim koşullarından ödüllendirilmeye kadar eşit uygulama görmelidir.

Türkiye'de sinemanın içinde bulunduğu çıkmazın, her türlü eşitsizliğin, sanatı bir bütün olarak görmemenin, yüzleşme kültürünün olmayışının bir sonucu olduğunu ve bu coğrafyada var olan dinamiklere ve insan malzemesine rağmen özgün ve bağımsız bir sinema inşasının önünü kesen unsurların neler olduğunu sorgulamak durumundayız.

Jüri seçiminden organizasyona kadar her aşamada karşılaşılan bir durum bu. Ülke sinemasının dünyalı olmasının pusulası da uluslararası festivaller. Farklı ülke filmlerini göstermenin ötesinde kimlik ve temsiliyet kavramlarını bu çerçevede ele almak zaruri bir ihtiyaç. Özgünlüklerin sentezine ulaşmanın imkânı ve ufkuna öylece ulaşılabilir. Bu ise uluslararası sinema literatüründe ne düzeyde yer aldığıyla da açıklanabilir. Hangi festival, özgün sinema arayışını ve teşvikini gündem ediniyor ve bu yönde tartışmanın öznesi oluyor...

Bu bağlamda sinemadaki çatışmayı, görsel sanatların dinamiğini oluşturan bağımsız türler üzerindeki baskıdan okumak yerinde olacaktır. Üretim (kaynak bulma) ve gösterim (salon bulma) engelleriyle birlikte festivalleri bu kuşatılmışlıktan çıkarmak, farklı seçenekleri yaratma isteği ve yapabilme gücü ile doğrudan ilişkili.

En başta, bu ve benzeri organizasyonların bağımsız yapılmasına ihtiyacı olduğunu kabul etmek gerekir. Festivallerin her ne kadar sinemada var olan üretim biçimlerinin yansımaları olduğu dile getirilmiş olsa da kendini yeniden kurmanın olanakları hala bulunmakta.





Auguste & Louis Lumière Biraderler

Gara Giren TREN

Filmin tarihi, 19. yüzyılın sonlarında başlayan film teknolojileri kullanılarak oluşturulan görsel sanat formunun gelişimini anlatır. Filmin sanatsal bir araç olarak ortaya çıkışı açıkça tanımlanmamıştır. Ancak, Lumière kardeşlerin on kısa filminin halka açık gösterimi, projeksiyonlu sinema filmlerinde bir atılım olarak kabul edilebilir.

Sinematograf ile çekilen filmleri ile Lumière Kardeşler'i dünya çapında başarıya taşıyan ivmede; destek, dayanıklılık, şans faktörü vardı. Bu ilk filmler siyah beyazdı, bir dakikadan kısa sürüyordu, ses kaydı yapılmıyordu ve sabit bir kameranın tek bir çekiminden oluşuyordu.

Sinema filmlerinin ilk on yılı, filmin bir yenilik olmaktan çıkıp, tüm dünyada film yapım şirketleri ve stüdyolarının kurulduğu, yerleşik bir kitle eğlence endüstrisine dönüştüğünü de gördü. Film kurgusu, kamera hareketleri ve diğer sinema tekniklerinin filmlerin anlatımında belirli rollere katkıda bulunmasıyla birlikte genel bir sinema diline yönelik gelenekler de gelişti, yerleşti

1895'in ikinci yarısında Auguste ve Louis Lumière kardeşler, icatları Cinématographe ile bir dizi kısa sahne çektiler. 28 Aralık 1895'te kardeşler ilk ticari gösterimlerini Paris'te yaptılar. Gösterim 10 filmden oluştu ve yaklaşık 20 dakika sürdü. Programı esas olarak "Lumière Fabrikasından Ayrılan İşçiler" gibi gerçek dünyadan görüntüler oluşturuyordu; ancak gösteri aynı zamanda sahnelenen komedi "L'Arroseur Arrosé"yi de içeriyordu. İzleyicilerin deneyimini geliştirmek için bu sessiz filmlerde, bazı gösterilere orkestradaki canlı müzisyenler, tiyatro orgu, canlı ses efektleri ve şovmen veya makinist tarafından konuşulan yorumlar eşlik etti.

Film projeksiyonunun şimdiye kadarki en gelişmiş gösterimi olan



Cinématographe, 1896 Ocak ayı sonuna kadar günde ortalama 2.500 ila 3.000 frank getiren bir başarı elde etti. Lumière kardeşlerin öncelikli ticari çıkarları, film yapımı değil, katılımcılara kamera ve film ekipmanı satmaktı.

Efsanenin aksine, Lumières'in 28 Aralık 1895'te Paris, Fransa'da düzenlenen ilk halka açık film gösteriminde "La Ciotat istasyonuna bir trenin gelişi" gösterilmedi: o gün gösterilen on filmlik programda bundan hiç bahsedilmiyor. Bu filmin ilk halka açık gösterimi Ocak 1896'da gerçekleşti. Lumière No. 653 olarak indekslenmişti. Kısaca, bizim kullandığımız adıyla "Trenin Gara Girişi" ilk sinema filmi olarak adlandıramayız... Literatür bu film için Fransız Belgesel Sinemasının ürünü diyor. Demek ki ilk belgesel de değil...

Neyse biz biraz da filminden söz edelim; bu 50 saniyelik sessiz film, buharlı lokomotifin çektiği bir trenin, Marsilya yakınlarındaki Fransa'nın güney sahil kasabası La Ciotat'ın tren istasyonu olan gare de La Ciotat'a girişini gösteriyor. İlk Lumière filmlerinin çoğu gibi, L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat da günlük yaşamın bir yönünü, "gerçeklik" olarak bilinen bir film yapım tarzıyla, düzenlenmemiş tek bir görüntüden oluşturur. Kasıtlı bir kamera hareketi yoktur ve film sürekli, gerçek zamanlı bir çekimle sahnelenmiştir.

Efsanenin aksine, Lumières'in 28 Aralık 1895'te Paris, Fransa'da düzenlenen ilk halka açık film gösteriminde "La Ciotat istasyonuna bir trenin gelişi" gösterilmedi: o gün gösterilen on filmlik programda bundan hiç bahsedilmiyor.



Lumière Fabrikasından Ayrılan İşçiler



L'Arroseur Arrosé

Mehmet Tahir İlhan, sağır-dilsiz bir hamal... Mersin Sebze ve Meyve Hali'nde çalışırken katıldığı bazı eylemlerde “**terör örgütü propagandası yapmak**”, suçlarıyla yargılanan 8 yıl 4 ay hapis cezası alan sağır-dilsiz bir hamal.

Hakan Aytekin

Bilmenin önemli bir farklılık, neredeyse bir meziyet sayıldığı zamanlarda, yani çok değil 15-20 yıl önce yapılan sokak röportajlarında izleyiciler televizyonda en çok “**haber programları**”nı ve “**belgesel filmler**”i izlediğini; yani “**bilen olduklarını**” söyledi. Bu ifadelerin ne denli doğru olduğu o zamanlarda da tartışılır; toplumsal yaşamın diğer verileri bu ifadelerin pek doğru olmadığını gösterirdi. Yine de izleyiciler kendilerini böyle tanımlamaktan mutlu olur, “**bilmeyenler**”den farklılaşmak için çaba sarf ederdi. “**Biliyor gibi olmak**” da önemliydi...

Lakin artık “**bilmek**” değil, “**katılmak**” önemli. Bilginin iktidarını “**biliyor**” kabul ettiği kişilere rızayla devrederek bilme külfetinden kurtulanlar için en zahmetsiz davranış bilene katılmak. Egemen medyanın temel işlevlerinden biri de bu rızayı inşa etmek, süslemek ve sürdürmek.

Malum, egemen akım medya içerikleri çoğu zaman kitlelerin dış gerçekliğe tahammül gücünü artıracak biçimde düzenleniyor, sistemin işleyişini sorgulamayı zihinlerden çıkarıyor. Gelir geçer “**sorun**”ları öne çıkarıp toplumsal yaşamın temel dinamikleri perdelenirken, asli sorunlar adeta yerin dibine gömülüyor. Haberler, tartışma programları var ama egemen söylemi meşrulaştıran, kitleleri ayırıştırın, dilsizleştiren, bilmek yerine katılmak seçeneğini önceleyen “**haberler**” ve “**tartışmalar**”. Hiçbir zaman yayın yasağından nasibini almayan protokol, açılış, parti grup toplantısı, çatışma, şehit, kaza, magazin haberleri, algı inşa eden tartışmalar...

Eve dönecek olan ev ahalisine akşam yemeği olarak bir kaptan fazlasını hazırlamaya olanağı olmayan ev anneleri, belki de hiçbir zaman deneyimlemeyeceği tariflerin verildiği



Sessiz Çığlıktır Belgesel Sinema

yemek programlarını soluksuzca izliyor. Ev, kiraathane, kafe, lokal ve bilumum kamuya açık mekandaki ekranzedeler, tıkiş-tepiş bindikleri belediye otobüslerinde, öğrenci kantinlerinde, dersliklerde, işliklerde, işyerlerinde kaytarabildikleri an ve yerlerde, akıllı telefon ya da bilgisayar tuşlarını ses hızıyla yarışmasına kullanılan sosyal medya müdavimleri, evlenme “**yarış**”ına girenlerin yerine gelini-damadı seçiyor, kaynana-kayınbaba oluyor. Stüdyoda rezillikle vezirlik arasında arafta kalan ve stilistlerin haşın bakış ve “**dil**”leri altında aşağılandıkça parlayan yarışmacıların yerine giyiniyor; onların yerine “**evim evim güzel evim,**” nakaratıyla evini güzelleştirecek mimar ya da dekoratörün yolunu gözlüyor. İzleyiciler aşk, aldatma, ihtiras, rezidans, AVM, para, yalan, dolandan beslenen özet, geçen haftanın özeti, özetin özeti ve bizzat kendisiyle en az iki saat sürecek olan dizilerle gece seansını da geçirdikten sonra, kendilerini yeniden üretecek kıvama getirecek ve yarına doğuracak uykularına artık gönül rahatlığıyla girebiliyor. Ne mutlu!

Hal bu iken, Mehmet Tahir İlhan'ı acaba kaç kişi tanıyor?

Ya da medya aracılığıyla kaç kişi onun adını duymuştur? Bir web sitesinde verilen

bir haberden duymuştum bu adı, ama hafızamın kör karanlığında kaybetmişim. Bu adı anımsamam ve Mehmet Tahir İlhan'ın kim olduğunu öğrenmem ise bir belgesel filmle oldu.

Mehmet Tahir İlhan altı çocuk babası, sağır-dilsiz bir hamal... Mersin Sebze ve Meyve Hali'nde çalışırken katıldığı bazı eylemlerde “**örgüt adına suç işlemek**”, “**terör örgütü propagandası yapmak**”, “**görevi yaptırmamak için direnmek**” suçlarıyla yargılanan ve 2012 Ekim'inde 8 yıl 4 ay hapis cezası alan sağır-dilsiz bir hamal. Burada İlhan'a isnat edilen suçu ya da verilen cezayı yargılama sürecinin nasıl işlediğini tartışmak; bu kişinin söz konusu suçları işleyip-işlemeyeceği hakkında yargıda bulunmak niyetinde değilim. Derdim hem egemen akım medyada söz konusu vakaya ilişkin haber içeriklerine hem de belgesel sinemanın bu vakaya yaklaşımına bakmak. Arşivleri karıştırırsanız aralarında İlhan'ın da olduğu bazı kişilerin tutuklanması ve mahkûm olmasına neden olan bir dizi olay hakkında televizyon haberlerini bulabilirsiniz. Örneğin şöyle bir haber metniyle karşılaşsınız: “**BDP'nin sivil itaatsizlik kapsamında kurduğu demokratik çözüm çadırlarına dün gece eşzamanlı baskınlar yapıldı. Çadırlar söküldü, eylemciler dağıtıldı. BDP'liler operasyonu oturma eylemleriyle protesto etti. BDP'nin çadırı bir buçuk aydır Mersin**

Güneş Mahallesi'ndeydi. Polis çadıra çevresinde sürekli olay çıktığı gerekçesiyle gece baskını yaptı. Bin polisin katıldığı baskında çadırdaki eylemcilerden 15'i gözaltına alındı."

Mehmet Tahir İlhan bu çadırlardaki eylemler sırasında üç kez gözaltına alınır ve sonunda da tutuklanır. İlhan için 25 yıl hapis cezası istenir. Dava sürerken ilk aylarda herhangi bir avukatı olmadığından, kendisi de sağır-dilsiz olduğunda savunamaz kendini. Aynı davadaki başka bir tutukluyu savunan bir avukat durumu fark edince İlhan'ı da savunmaya başlar. İlhan bir türlü derdini anlatamaz, mahkeme heyeti onu anlayamaz, savunma tarafı işaret dili bilen bir çevirmen talep eder. Talep kabul edilir, ancak mahkemece görevlendiren işaret dili çevirmeni de İlhan'la anlaşamaz, aynı dili tutturamaz. Çünkü İlhan işaret dili eğitimi almamıştır! İlhan'ın diğer altı kardeşinden ikisi de sağır dilsizdir ve aile kendi içinde kendi geliştirdiği bir işaret diliyle günlük iletişim sorununu çözmektedir. Bu durum mahkeme için bir şey ifade etmez. Slogan atma yoluyla propaganda yaptığı iddia edilen sağır-dilsiz İlhan 8 yıl 4 aylık bir cezaya çarptırılır. Egemen medya için bu durum haber değeri taşımaz. Bir-iki muhalif gazetede ve birkaç internet sitesinde cılız bir haber olur...

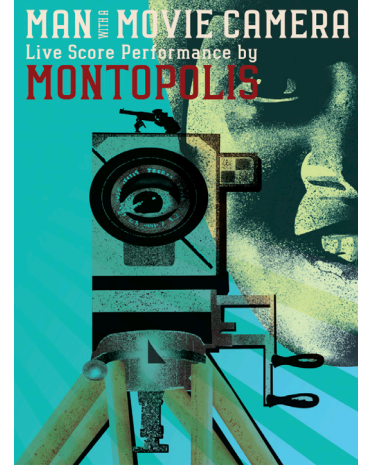
Yönetmen Ender Yeşildağ ise bu cılız haberi ve habere konu edilen Mehmet Tahir İlhan'ı belgesel sinema için dert edinir. "Haber" değeri taşımayan bu vakanın "insan" değerini ortaya çıkarmaya çalışır. Yollara düşer ve İlhan'ın Mersin'deki ailesini, çocuklarını, kardeşlerini bulur. Onlarla konuşur, kısa ama etkili, 22 dakikalık bir belgesel çıkarır ortaya. İlhan'ın duyulamayan sesini duyurmaya çalışır: Sessiz Çığlık koyar filmin adını da...

Çığırta kanlaşmayan, slogan atmayan Sessiz Çığlık'ın dramatik yapısının da hakkını teslim etmek gerekiyor. Filmde İlhan'ın ailesinin bir görüş gününde cezaevine yaptığı yolculuğa İlhan'ın sağır-dilsiz akrabalarıyla yapılan röportajlar eşlik ediyor. İşaret diliyle onlar da anlatıyorlar bu öyküyü. Seyirci olarak anlattıklarını bir türlü anlayamıyoruz. Adeta Mehmet Tahir İlhan'ın mahkeme sürecini bir kez daha yaşıtıyor bize bu sahneler. Anlatamamanın çaresizliği anlayamamanın hüznüne karışıyor.

Bazı sesler vardır ki, zor duyulur. Ama bir kere duyulmaya görülsün, unutulmaz, unutulmaz.

Sessiz Çığlık da öyle...

Belgesel Dedikleri...



Belgesel film, yaşamın gerçekliğini kayıt altına almayı ve belli konular üzerinde yapılan araştırmaların sonuçlarını estetik kaygılar güderek izleyiciye aktarmayı amaç edinmiş sinema yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın ilk ürünleri olan siyah-beyaz kısa filmler kısmen belgesel olarak nitelendirilebilirler. Ancak belgeselciliğe dair kapsamlı ve sistematik çalışmalara dayanan ilk belgesel filmler Sovyet Devrim Sineması olarak anılan dönemde **Dziga Vertov** tarafından hazırlanmıştır.

Alıcının, gerçek yaşamı olduğu gibi kaydetmesi ve seyircinin görsel algısına kurguyla müdahale edilmemesi gerektiğini savunan "kinoglaz" anlayış, gerçekliği bozmayacak biçimde sade bir kurguyla görüntüleri perdeye aktarmayı amaç edinmiştir. Vertov'un bu anlayışı temel belgeselcilik yasalarını belirlemekle beraber drama sinemasının altyapısının oluşumunda da etkili olmuştur. "Kinoglaz" anlayışı daha iyi vurgulamak ve pratikte göstermek için Dziga Vertov tarafından 1929 yılında "Film Kameralı Adam" isimli, Sovyet halkının bir gününü anlatan belgesel film çekilmiştir.

Belgesel sinemacı belgeleri (fotoğraf, yazın vb.) yeni bir formla ortak belleğe kazandıran kişidir. Konusuna yönelik kapsamlı araştırmalar sonucu edindiği belge ve kayıtları bilim ve gerçekliğin süzgecinden geçiren belgeselci, belgesel sinemanın en önemli yapı taşıdır. Çünkü belgesel sinemacılığın temeli gerçekliğe ve objektifliğe dayanmakta, izleyici ile belgeselci arasında bir tür yazısız 'dürüstlük sözleşmesi' bulunmaktadır. Bir belgeselin bilimsel çalışma yöntemine bağlı kalması o belgeselin niteliğini gösterir.

Belgesel Sinemacılığın temeli gerçekliğe ve objektifliğe dayanır, izleyici ile belgeselci arasında bir tür yazısız 'dürüstlük sözleşmesi' bulunmaktadır.

Belgesel sinema türünün yapımında iki temel formül kullanılmaktadır. Birincisi; doğal çekim teknikleri + doğal anlatımla oluşturulan gerçekliğe ve doğallığa en yakın belgeselken; ikincisi, yapay çekim teknikleri + sinema dili kullanılarak oluşturulan yapay belgesellerdir. Bu formüllerin gelişmesi, değişmesi; belgesel filmin hammaddelerinin niteliği ve film yönetmeninin konuyu ele alış biçimi birlikte düşünüldüğünde belgesel sinema türünde çeşitliliğin ortaya çıktığı görülür.

Belgesel filmler, işledikleri konu ve yapım yöntemlerine göre propaganda, bilimsel, derleme, araştırma ve mocumentary gibi birçok çeşide ayrılmaktadır. Belgesellerin tümü, konularını doğrudan doğruya doğadan alıp nesnel bir tutumla yansıtmakla yükümlülükten çeşitlere ayrıldıklarında bu genel özelliğin yanı sıra değişik özellikleri de barındırırlar. En eski ve en köklü sinema türü diyebileceğimiz belgesel türü, dönemsel bir etkinin unsuru olarak değil de uygarlık tarihiyle birlikte işleyen bir aygıt olarak düşünüldüğünde etkisini ve sürdürülebilirliğini yitirmesi neredeyse olanaksız görünmektedir.

Fotoğrafta Manipülasyon

Bazı fotoğraflara bakarken öfke duyuyoruz, üzülmüyoruz, hatta gözyaşı döküyoruz. İşte fotoğraf bu kadar güçlüdür. Ancak photoshop çıkalı beri, belki de çok daha öncesinden beri fotoğraflar manipüle edilir ve onlara bilinçli olarak yalan söylenir. Bu durum çeşitli amaçlarla yapılır. Reklamalarda, politik kampanyalarda, propaganda aracı olarak veya sanatta kullanılabilir.

Fotoğraf 1839'da bulunmuş ve Fransız Daguerre adlı fotoğrafçı buluşu için devletten yardım almıştır. Birkaç sene sonra fotoğraf tekniğinde önemli bir aşama kaydeden Hyppolite Boyer kendisinin devlet tarafından desteklenmemesini protesto etmek için kendisini nehirde

intihar etmiş olarak gösteren bir fotoğraf çeker. Bu fotoğraf fotoğrafın ilk kez manipüle edilmesidir. Yıl 1840, fotoğrafın bulunuşundan henüz bir yıl geçmemişken...

1858'de Henry Peach Robinson (1830-1901), beş farklı negatifi birleştirerek dünyanın ilk fotomontajını yarattı. Uсталıkla basılmış bu fotoğrafı "Fading Away" adıyla (1858)'de sergiledi. Bu eser, etrafı yaşlı ailesiyle çevrili genç bir kızın huzur içinde ölümünü tasvir ediyordu. Fotoğraf Robinson'un hayal gücünün ürünü olmasına rağmen, pek çok izleyici böyle bir sahnenin gerçekçiliğinin büyümesine kapılmıştı. Ölümün, fotoğraf gibi gerçekçi bir araçla

mükemmel bir şekilde sunulmasını içlerine sindiremediler. Acı verici olduğunu düşünüyorlardı. Tartışmalar uzayıp gitti. Ancak bu tartışma onu İngiltere'nin en ünlü fotoğrafçısı ve fotoğrafta resimsel etkiler elde etmeyi savunan "Resimci Hareket" (Pictorialist movement) lideri yaptı.

Yaşadığımız günlere hızla gelirken "yapay zeka" ile bu manipülasyonların en mükemmellerinin yapıldığına tanıklık ediyoruz. "Oluşturmak istediğiniz görseli tarif eden bir açıklama metni yazın görseliniz hazır" diye ilanlar çıkıyor. Gerçek yok oluyor. Gerçeğe her türlü müdahale mümkün... Haydi hayırlısı...



Resim mi Fotoğraf mı?

Fotoğraf ve resim ilişkisine gönderme yapan bir slogan vardı bir zamanlar; "resim yapılır fotoğraf çekilir" diye. Oysa fotoğraf da bir resimdir. Dış dünyamızdaki görüntünün fırça, boya, kalem yerine makine aracılığı ile gösterilmesi, resmedilmesidir.

Mehmet Yılmaz'ın "Fotoğraf Resimdir" adlı kitabı bu sloganı çürütmeye çalışıyor. Kitapta Aysel Gürel'in "O şarkıyı henüz yazmadım" şarkısındaki sözlerine de yer verilmiş:

Hiç titremedi elim sanki sen değildiler.
Resimleri indirdim duvardan birer birer.
Buna benzer başka şarkılar da var. Örneğin Erol Evgin'in "İşte Öyle Bir şey" şarkısı:

Hani eski bir resme bakarken
Hani yılları sayar da insan
Hani gözleri dolar ya birden
İşte öyle bir şey, işte öyle bir şey.

Cem Karaca'yı da anmazsak olmaz.
"Resimdeki Gözyaşları" nı nasıl atlarız?

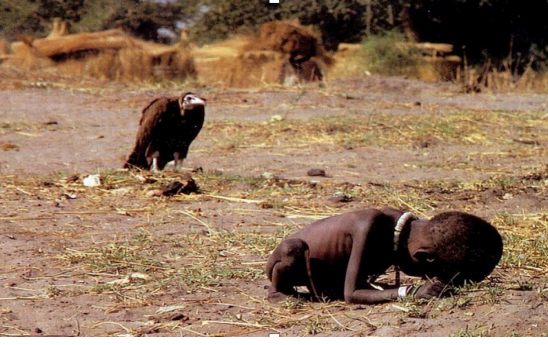
Bir gün belki hayattan
Geçmişteki günlerden
Bir teselli ararsın
Bak o zaman resmime
Gör akan o yaşları

Benden sana son kalan
Bir küçük resim şimdi
Cevap veremez ama
Ağlar yalnızlığına.



Fotoğraftır anlatılan ama sözcükler döner dolaşır bize "resim" der. Sanki birbiri içine kelimeler kaynaşmıştır. Resim kelimesi fotoğrafla özdeşleşmiş, "Haydi bir resim çekinelim" olarak dilimize yerleşmiştir.

Her ne kadar şimdilerde herkes kendi selfisini "Çekinse de!"



KEVIN CARTER

1994 Pulitzer Ödüllü
Fotoğraf

Fotoğrafın Gücü

Fotoğrafın gücü denilince aklımıza hemen Kevin Carter'ın "Akbaba ve Çocuk" fotoğrafı gelir. Kevin Carter bu fotoğrafla 1994 Pulitzer Ödülü almış, üç yıl sonra da intihar etmiştir. Fotoğraf aklıktan ölmekte olan bir çocuğun ölümünü bekleyen bir akbabayı göstermektedir.

Fotoğrafı görenlerin aklına ilk başta "Ne vicdansız bir fotoğrafçı! Çocuğu kurtarmak yerine fotoğraf çekmekte." düşüncesi gelir. Ardından da hassas insanların aklına "dünyanın çektiği açlık sorunu" gelir. Aslında bu fotoğrafta da her fotoğrafta olduğu gibi bir görünen bir de görünmeyen kısım vardır. Bu

durum fotoğrafın doğasında olan bir şeydir; fotoğrafçı tercihini kullanarak bazen de mecburiyetten kadrainin içine bazı konuları sokar bazılarını da dışarıda bırakır.

Kevin Carter da bu fotoğraftaki çocuğun hemen ötesinde yemek kuyruğunda bekleyen akrabalarını kadraja almamış ve çocuğu ölüme terk edilmiş çocuk gibi göstermiştir. Basında uzunca bir süre polemik konusu olan bu fotoğraf ve fotoğrafçının zaten bozuk ruh sağlığı, fotoğrafçısını ölüme götürmüştür.

Çocuk ise 14 yıl sonra sıtmadan ölmüştür.

doluydu. Hemşirelerden ve doktorlardan çocuklara yardım etmelerini istedim. Onları gördükten sonra şöyle dediler: "Normal tıp yardımcı olamaz. Hiçbir şey yapamayız."

Sonra ona medya kartımı gösterdim ve "Eğer bu çocuklar ölürse yarın başınız belaya girecek" dedim. Medya olduğumu anladıklarında Kim'i hemen içeri taşıdılar.

Çocuklara yardım ettikten sonra hemen Saygon'a dönmem gerekiyordu. Pek çok insan onlara yardım ediyordu, bu yüzden orada kalmama gerek yoktu. AP Saigon'a geri döndüm. Sadece bir editör vardı. Sekiz rulo filmim vardı karanlık odaya girdim. Her şey yaklaşık on dakika sürdü.

Patronum gelip fotoğrafları görünce "Fotoğrafları kim çekti?" diye sordu. "Nick Ut" dediler. "Bu resimleri neden hemen göndermedik?" diye sordu. Editörler şöyle yanıtladı: "Bunların kullanabileceğimiz resimler olduğuna mu düşünüyorsunuz? Çünkü o çıplak."

Patronum bana baktı ve "Ne oldu?" diye sordu. "Napalm saldırısı" dedim. Herkese çabuk hareket etmelerini emretti. On iki ila on beş resme baktı ve ardından editörlere bağırdı: "Bu resimlere hemen bir başlık istiyorum!"

Editörler, kullanıp kullanmayacaklarına karar vermeleri için resmi New York'a gönderdiler. New York fotoğraftaki gücü görünce fotoğrafı hemen kullanmak istediklerini söylediler.

Fotoğraf hemen her gazetenin ön sayfasında ve televizyonlarda yer aldı. Gazete beni aradı ve şöyle dedi: "Nicky, iyi iş. Tebrikler. İyi resim."

Ertesi gün dünyanın her yerinde savaş karşıtı protestolar vardı. Japonya, Londra, Paris... Bundan sonra her gün Washington DC'de Beyaz Saray'ın önünde protesto gösterileri yapılıyordu. "Napalm Kızı" her yerdedi.

Nick Ut çektiği fotoğrafla ve "Napalm Kızı" olarak bilinen Kim Phuc Phan Pi'nin kurtuluş öyküsü ile 1973 yılında Pulitzer Ödülü aldı.

Yıllar sonra bir röportajda Nick Ut şöyle diyor;

"Fotoğrafi çekerken hep mazlumlara yardım ettim. Afrika'da bir akbabanın çocuğun ölümünü beklediği sahnenin fotoğrafı çeken Kelvin Carter Pulitzer Ödülü aldı. Ama çocuğa yardım etmediği için çok eleştirildi. Sonunda intihar etti. Kim Phuc Phan Pi'ye eğer yardım etmeseydim. Ben de kendimi öldürürdüm. Ama ben onu alıp hastahaneye taşıdım. Fotoğrafçı vicdanlı olmalı"



NICK UT

1973 Pulitzer Ödüllü
Spot Haber Fotoğrafçılığı
Ödülü.

Fotoğrafçının Etiği

1972 yılı... Yer Saygon'a 12 mil. Bir uçağın sesi gelmeye başladı. Bir A-1 Skyraider, napalm döktü.

Dumana baktım, sonra koşan çocukları gördüm. Çekim yaparken vizörün köşesinde kollarını yanlara doğru uzatmış koşan bir kız gördüm. Ona doğru koşmaya başladım ve tüm fotoğraflarımı çektim.

Kız çırılçıplak koşuyordu ve yanımdan geçtiğinde sol kolunun yandığını ve

sırtının derisinin soyulduğunu gördüm. Bir anda öleceğini düşündüm. Çığlık atıyordu ben de "Aman Tanrım" diye düşündüm. İşte o zaman onun fotoğraflarını çekmeyi bıraktım.

Suyum vardı, bu yüzden vücuduna su koydum. Ona yardım etmeye başladım. Onu örtmek için bir yağmurluk buldum onu taşımaya başladım. Bütün çocukları hemen arabama bindirdim.

Hastaneye vardığımızda, her yer cesetlerle, ölmekte olan insanlarla ve yaralılarla



Dünyanın en büyük fotoğraf makinası

Mamut



1899'da Illinois, Pullman'da "The Alton Limited" adında yeni bir tren imal edildi. Trenin özelliği, kusursuz biçimde tek biçimli ve simetrik tasarımıydı.

Dünyadaki hiçbir demiryolu treni bu kadar tekdüze ve simetrik bir tasarım sunmamıştı. Daha önce posta vagonundan, salon vagonuna kadar aynı boyut, şekil ve stilde ve pencereleri bir örnek tren inşa edilmemişti.

Trendeki vagonların tümü standart altı tekerlekli şasele monte edildi. Trendeki her vagonun aynı uzunluk ve yükseklikte olması için daha önce pek çaba gösterilmezdi. Lokomotiflerin kaportası, arkadaki vagonların tavanlarının yüksekliğine kadardı. Alton Yolu demiryolu dışında, bu trendeki lokomotiflerin ve takip eden vagonların gövdelerinin bu yüksekliğine yükselmesine izin verilmemişti. Bu da trene büyüleyici bir güzellik kazandırdı.

Trendeki her vagonun aynı uzunlukta ve yükseklikte olması planlandı. Alton Yolu dışında hiçbir demiryolu, arkalarındaki vagonların gövde yüksekliği katarı çeken lokomotifler kadar yükselmesine izin verilmezdi. Vagonların tavanlarının yüksekliği lokomotiflerin kaportası yüksekliğine kadar yapıldı.

İmalatçılar, trenin güzelliğini göstermek için trenin tek bir panoramik fotoğrafının çekilmesini istediler. Panoramayı çekmesi için Chicago merkezli fotoğrafçı George R. Lawrence görevlendirildi. Lawrence ilk başta treni bölümler halinde çekmek ve ardından baskı sırasında

panoramayı birleştirmek istiyordu ancak birleştirmenin "perspektifin mutlak doğruluğunu" koruyamayacağına karar verildi. Ve J. A. Anderson tarafından dev bir kamera yapıldı: MAMUT!

Dünyanın en büyük kamerası, Chicago ve Alton Demiryolu Şirketi'nin 'dünyanın en güzel treni' dediği treni fotoğraflamak için Amerika'da yapıldı. Kamera, özel olarak güçlendirilmiş kauçuk körüklere sahipti ve 6 metre uzunluğundaydı.

Plaka tutucusunda 80 metrekarelik dışbudak ağacından yapılmış bir stor perde kullanılıyordu. 635 kg ağırlığındaki kameranın çalıştırabilmesi için 15 kişi gerekiyordu. Plaka geliştirmede 38 litre kimyasal kullanıldı. Çektiği fotoğraf, 1900 Paris Sergisi'nde Fotoğraf Mükemmelliği dalında Dünya Büyük Ödülü'nü kazandı; ardından Mamut parçalara ayrıldı ve bir daha hiç görülmüdü.

Kameranın yapımının tamamlanması iki buçuk ay sürdü. Kameranın yapımında kullanılan malzemelerin miktarı gerçekten olağanüstüydü.

Çerçeve ve yatakta doğal kiraz ağacı kullanıldı. Körük üç katmandan oluşuyordu: kalın kauçuktan bir dış kaplama, siyah kanvastan bir astar ve opak siyah malzemeden ek bir astar daha. Her kat, ¼ kalınlığında bir beyaz tahta parçasıyla güçlendirildi. Bu ışık geçirmez yapı, sağlamlığını sağlamak için iki civata ile geniş kauçuk kumaşa, 150 litreden fazla çimentoya ve 46 metre beyaz tahtaya ihtiyaç duyuldu.

LUXURY ON WHEELS

THE ONLY TRAIN WITH SEAT BELTS FOR YOUR SAFETY.

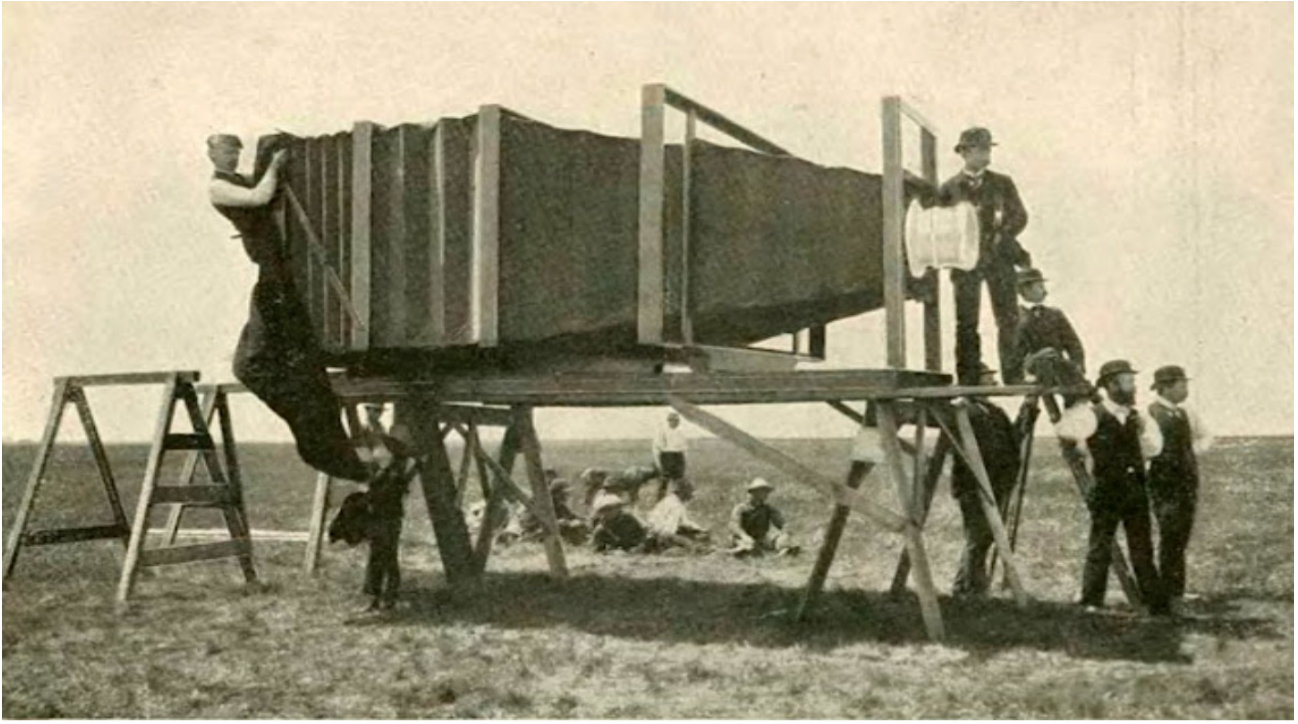
MEMPHIS DEPOT AT LEXINGTON

CHICAGO & ALTON R. R. LINES

MEMPHIS TO CHICAGO.

SWIFT BRANCH

From Memphis	To Chicago
Chicago	Chicago
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	St. Paul
St. Peter	St. Peter
St. Cloud	St. Cloud
St. James	St. James
St. Joseph	St. Joseph
St. Louis	St. Louis
St. Paul	



Ağır köruk dört bölüme ayrılmıştı ve her birinin arasında çelik bir ray üzerinde serbestçe hareket edebilmesi için küçük tekerleklere monte edilmiş ayrıca bir destek çerçevesi de vardı. Devasa duyar katlı plaka tutucunun, ışık geçirmeyen, kumaş astarlı ahşap bir rulo perdesi vardı ve kamera yerleştirildiğinde, pozlamadan hemen önce cam plakayı ortaya çıkarmak için geri çekilebiliyordu.

Plaka geliştirmede 10 galon kimyasal kullanıldı. Dev Cramer İzokromatik plakalar kamerasının dışındayken ışık sızıntılarını önlemek için üç kat ışık geçirmez malzeme ile kaplandı. Ahşap perde yaklaşık 80 ft 3/8 kalınlığında küllü içeriyordu ve

üç katmana 10 galondan fazla çimento ile yapıştırılmıştı.

Perdenin düzgün çalışmasını sağlamak için tutucunun kaydığı oyuklara 2 inçlik bilyeli rulmanlar monte edildi. Bütün bu çabaların sonucunda sadece üç kare fotoğraf çekildi. Sonra mı? Bu devasa fotoğraf makinası parçalandı ve bir daha kullanılmadı.



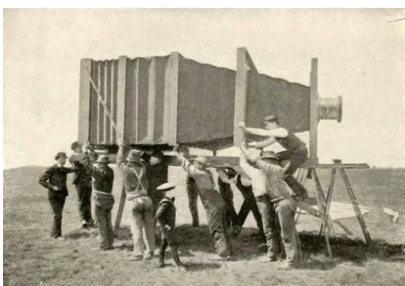
Load the camera onto the train



Transporting the camera



J. A. Anderson (left) overseeing mammoth camera construction



Adjusting the bellows



Setting up the camera



loads end of baggage car getting camera set

SURIYELİ BELGESELÇİLERİN KAMERASINDAN

SURIYE
İÇ SAVAŞI

Semra Güzel Korver

Bu tez, 2011-2021 yılları arasında Suriyeli yönetmenler tarafından çekilmiş, Uluslararası Amsterdam Film Festivali'nde (IDFA) gösterilmiş, aynı zamanda festivalin web sitesinde de bilgi olarak yer alan sekiz savaş belgeselinin betimsel analizini sunarak, Suriye İç Savaşı'nın belgesel sinema aracılığıyla dünyaya nasıl tasvir edildiğinin incelemesidir.

Belgesel sinemanın tanımı ve işlevi gereği gerçeğe kurduğu bağ ve disiplinler arası yapısından dolayı, bu savaş belgesellerindeki önemli olaylar, hikayeler, tanıklıklar, görüntüler, semboller Suriye İç Savaşı'na dair önemli veriler ve sonuçlar içermektedir. Nitekim bu belgeseller, yoğun medya aracılığıyla bu savaşta görüntü, bilgi ve duygusal katılımın, silah haline geldiği bir belgesel savaşın parçalarından birini oluşturmaktadır.

Belgesellerdeki birbirini destekleyen anlatılara göre Suriye İç Savaşı, çoklu ötekilerin birbiriyle ve Suriye Rejimi'ne

karşı savaştığı bir dördüncü nesil-yeni savaş örneğidir. Bu savaş, sadece savaş alanında değil, aynı zamanda belgesel sinema aracılığıyla da sürdürülen bir mücadele biçimine dönüşmüştür.

Belgeseller özellikle Batı'dan, Suriye'de olup biten insan hakları ihlallerine, savaş suçlarına ve Beşar Esad Rejimi 'ne karşı mücadele için açık bir destek talep etmektedir. Aynı zamanda, bellek kaybına, savaşın kaosuna ve yıkımına meydan okuyan militan belgesel sinema ürünleri olarak, bireysel bellekten kolektif belleğe geçmektedirler. Bu belgeseller, taraflar arasında tarih yazımı ve bellek üzerine de süregelen bir mücadeleyi yansıtmaktadır.

Bölgesel ve uluslararası güçler tarafından desteklenen baskıcı Beşar Esad Rejimi ile, diğer bölgesel ve uluslararası güçler tarafından desteklenen popüler, yerel, özgürlükçü bir hareket arasındaki kanlı savaşta, kamera ve belgesel sinema, bir araç olarak öne çıkmış, Suriye İç Savaşı anlatılarına katkı sağlamıştır.

ÜYEMİZ
SEMRA GÜZEL KORVER
DOKTORA TEZİ
OLARAK HAZIRLADIĞI
ÇALIŞMANIN
ÖZETİ



KİTAP KÖŞESİ

SİNEMA ÜZERİNE

KİNEMATİK DÖNEMEÇ

YAYIN TARİHİ; 2015, YAZAR; KOLEKTİF, SAYFA SAYISI; 79

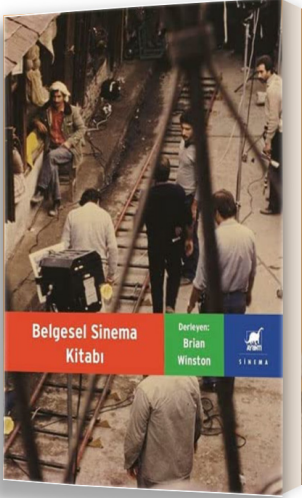


Sinema her daim ölmektedir. Hatta sinemanın yirminci yüzyıl boyunca defalarca “öldüğünü” söyleyecek kadar ileri gidebiliriz (tabii ki, her seferinde Zümrüdüanka gibi küllerinden yeniden doğmuştur). Bu tarihsel mesafeden belli bir dönemde sinemanın “eli kulağındaki ölümü” olarak duyurulana baktığınızda görünen, bir krizden daha fazlası değildir. Üçüncü binyıla girerken sinema önceden yaşadığı sayısız “ölümlere” rağmen bazı

insanlar için yine ölüm sürecine girmiştir. Oysa, sonlanan yüzyılın bize öğrettiği üzere sinema ölüm sürecine girdiği her seferinde sinema hakkındaki her şey ölmemiştir. Öyleyse ölümlerinin hiçbiri gerçek ölüm değildi: Mecra bir bütün olarak asla ölmedi; her ölümden sinemanın yalnızca bir parçası öldü. Dahası, söz konusu ölümlerin her birine bir yeniden başlangıç, bir yeni başlangıç eşlik etmişti. Şimdilerde ölen sinema salonlarıdır.

BELGESEL SİNEMA KİTABI

YAYIN TARİHİ; 2021, YAZAR; BRIAN WINSTON , SAYFA SAYISI; 752

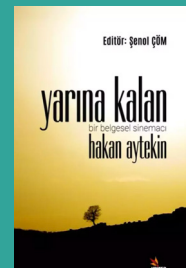
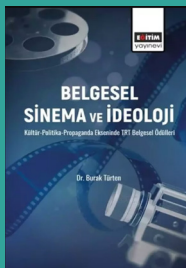


Editörlüğünü Brian Winston'ın yaptığı Belgesel Sinema Kitabı etik, estetik, siyaset gibi konularla ilişkisi içinde belgesel sinema ve farklı belgesel formlar başta olmak üzere geniş ve verimli bir yelpazede, zengin bir kaynak olarak okurla buluşuyor. Kitaba yazıları ile katkıda bulunanlar belgesel üzerine uzun zamandır çaba ve emek sarf eden, belgesel üreten, üzerine düşünen, araştıran, bu alanın gelişmesine ve ilerlemesine çeşitli açılardan kıymetli katkılarda bulunan uluslararası isimler. Benzer bir yaklaşımla kitabın Türkçe çevirisi de ağırlıklı olarak belgesel sinemacılar ve akademide bu alana yönelmiş insanların emekleriyle gerçekleştirildi.

Belgesel Sinema Kitabı belgeselin temel değerlerinden tarihçesine, belgesel

paradigmalarına, farklı coğrafyalardan çeşitli üretim pratiklerine, belgesel öznelere ve bilim, sanat, televizyon gibi farklı alanlara yönelik üretimlere ilişkin bir soruşturmanın yanı sıra, yeni teknolojiler ve gelecek güzergahları da içeren kapsamlı ve nitelikli bir eser.

Belgesel Sinema Kitabı akademik çalışmalar gerçekleştiren araştırmacılardan sinema öğrencilerine, belgesel sinemacılar ve sinema izleyicisine kadar birbirinden farklı okurlara rehberlik edecek bir içeriğe sahip. Kitap, makalelerde sözü edilen belgesellerle ele alınan konuda öne çıkan filmlere ilişkin bir seyir defteri niteliği de taşıyor. Altı bölümde kırkın üzerinde makalenin bulunduğu bu kitabın belgesel sinema alanının temel başvuru kaynaklarından biri olacağına inanıyoruz.



2023-2025 DÖNEMİNDE YAPILACAK ÇALIŞMALARIMIZ

Üye filmlerinin telifle ilgili çalışmalarının tamamlanması

Üye film katalogları üzerinden yeni yerel, ulusal ve uluslararası gösterim olanaklarının artırılması; üye filmlerinin dijital platformlarda daha fazla yer alması için çalışmalar

Belgesel film üretiminin tüm süreçlerinde telif hakları bilincinin geliştirilmesine yönelik eğitim çalışmaları

İlgili kurumlarla uluslararası ortak projeler üretilmesi,

Kamu, özel, sivil sektörlerden yeni paydaşlar edinilmesi ve belgesel sinema alanının disiplinler arası çalışmaya uygun yapısına dayanarak yeni projeler geliştirilmesi

Belgesel film üretiminin artırılmasına yönelik çalışmalar

Çocuk ve gençlere yönelik belgesel film yapım alanına dair çalışmalar

Türkiye Belgesel Sinema yapıtları üzerine akademik ve kuramsal çalışmaların teşvik edilmesi, her yıl bir Belgesel Sinema kitabı çıkartılması,

1001 Belgesel Film Festivali ve Konferansı'nın yeniden yapılması,



**Düşsüz büyük işler yapılamaz.
Yeni yılda tüm düşlerinizin
gerçekleşmesi dileğiyle...**

“İnsan”ın kendisi kadar, “insanlığın” tarihi boyunca ürettiği ve üreteceği bütün değerler onun öznesidir.

Belgesel sinemacı dünya vatandaşıdır, dünyanın tüm ülkeleri ve insanları belgeselin hedef kitesidir.

Geleceğin hayalini kurabilmek, toplumların ruhsal ve zihinsel özgürleşmelerinden geçecektir.