

BELGESEL SİNEMADA KAMERA KARŞISINDA BİREYİN DURUMU

Ayşe ALTUN¹

Özet

Bu çalışmada belgesel sinemada kamera karşısında bireyin durumu ele alınacaktır. Bu doğrultuda çalışmada bir takım sorulara yanıtlar aranmaktadır. Temel soru ise belgesel sinemada kameranın karşısında birey nasıl yer almaktadır? Bu sorudan hareket ederek kamera karşısında bireyin benlik sunumuna dikkat çekilecektir. Geleneksel resmetme biçimlerinden başlayarak ışıkla resmetme biçimlerine ve son olarak da belgesel sinema ile birey durumuna detaylı olarak yer verilmiştir. Çalışma boyunca benlik sunumu ya da resmetme biçimlerinde bireyin durumu hakkında tarihsel bir süreç izlenmiştir. Bireyin yüzey üzerine resmedilmesi ile başlayan kendini sunma, farklı resmetme araçlarıyla değişen konumu bu çalışmada incelenmiştir. Belgesel filmler, şeylerin/kişilerin gerçek olduğu ön kabulüyle seyredilmektedir. Belgesel sinemanın gerçek ile olan bağı sebebiyle benliğin sunumu daha önemli ve özel bir duruma sahiptir. Belgesel sinemada kameranın varlığı ve benliğin sunumunu daha anlaşılır kılmak adına Edgar Morin ve Jean Rouch'un yönettiği *Bir Yaz Günceci* (1960) adlı belgesel filminden faydalanarak somut bir örnek verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: belgesel sinema, benlik sunumu, resmetme biçimleri, sinema, gerçek

1 aysealtunn@yahoo.com, Orcid Numarası: 0000-0002-7861-522X

Giriş

İnsanoğlu var olmaya ve farkında olmaya başladığından bu zamana kadar çevresine, doğaya her zaman duyarlı olmuştur. Daha ilk zamanlarda bile etrafında olan şeyleri gözlemlemiş ve bunu yüzeyler üzerine resmetmiştir. Yapılan çalışmalar neticesinde bunun ilk örneklerini Altamira Mağaraları'nda görürüz. Tüm bu resmetme süreçlerinde geleneksel ya da ışıkla resmetme süreçlerinde birey/kişi farklı biçimlerde de olsa yer almıştır. Dolayısıyla tarihsel olarak baktığımız bu resmetme süreci aslında bir bakıma da insanlık tarihidir. Onun kadar eskidir.

Belgesel sinemanın gerçek ile olan ilişkisi onu hem ayrıcalıklı hem de sorumlu bir alana yerleştirmektedir. Onun gerçekle olan bağı izleyicisi için bir zemin oluşturur. Belgesel sinema seyircisi filmi izlemeden evvel belirli ön kabullerle o durumun gerçekliğine kendini hazırlar ve bu durumu bilinçsizce yapar. İmgesel sinemada seyirci izleyeceği filmin gerçek olmadığını, gerçekmiş gibi olduğunu, oyuncuların, senaryonun olduğunu ve daha birçok şeyi bilir. Film izlerken de kendisini bu kurgulanmış dünyaya teslim eder. Belgesel izlerken bu ritüel değişir çünkü izleyici ne izleyeceğini bilir. Karşısında izleyeceği filmin gerçek olduğunu, kişilerin yaşayan kişiler olduğunu bilir ve bilinçli bir seyirci olarak kendisini teslim eder. Buradan hareketle belgeselde yer alan kişilerin/toplumsal oyuncuların kendilerini sunup sunmadıkları durumu göz ardı edilebilir.

Çalışmada belgesel sinemada kameranın karşısında kişilerin kendilerini nasıl sunduklarını inceleneceği belirtilmiştir. Yani kameranın varlığı ya da kamera ile özdeşleşen yönetmenin varlığı bir etki yaratmaktadır. İster kamera kayıtsız kalarak sadece kaydedici bir aygıt olarak yer alsın isterse kışkırtıcı ya da katılımcı bir tavır sergilesin her durumda da kişilerin performansına bir etki söz konusudur. Bu bağlamda ne kadar etkisiz olma iddiasında olunursa olunsun kamerayı koymayı tercih edilen yer, tercih edilen çekim açısı tüm bunları belirlemek bile birçok şeyi etkilemektedir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse 1971 yılında Loud Ailesi 7 ay boyunca evlerinde bir televizyon ekibiyle yaşar, bu sürede yapılan çekimlerden 300 saatlik bir reality show filmi elde

edilmiştir(Baudrillard, 1998, s. 43; Nichols, 2017, s. 67). Kameradan öncesi ve sonrası şeklinde bir ayırmadan bahsedebiliriz. Loud Ailesi'nin üyeleri kamera karşısında bir süre sonra kendi gerçek kişiliklerinin yerine ürettikleri personalarıyla² yaşamaya başlarlar. Bu önemli bir durumdur çünkü çekimler bittikten Loud Ailesi boşanmayla dağılır. Kutay, öpüşmeyle birilerine izlencelik olarak sunulacağını bilerek kamera karşısında öpüşme, bir doğum günü kutlamasıyla kitle tarafından izleneceğinin bilinciyle kamera karşısındaki doğum günü kutlaması, tam da bir madalyonun iki yüzü gibi olduğunu belirtir. Hem yanı nesneye aittirler, hem de birbiriyle asla birleşemezler, taban tabana karşıttırlar(2011, s. 97-98). Loud Ailesi'nin dramı, gerçekliğin kayıt tutucusu olduğu söylenen bir belgesel kamerası sayesinde kendi gerçekliklerini kaybetmelerinde yatmaktadır. Bonitzer, belgesel sinemanın dünyanın hissedilebilir bilgisi olarak doğal algı tarzında işleyip işlemediğini sorar ve kameranın hedeflenen gerçeği nesnel olarak aktardığını diyebilmeliyiz, demektedir. Buradan hareketle de hangi nesnelliğin olduğunu soran yazar, mekanizmanın nesnelliği mi, onu işleten görüş açısının nesnelliği mi?, sorusunu yöneltmektedir(Bonitzer, 2011, s.121). Dolayısıyla kameranın varlığı gerçek kişiler üzerinde doğrudan ya da dolaylı bir etkide bulunmaktadır. Bireyler ya da kişiler istemsiz de olsa kendilerini oynamaya başlayabilirler. Toplumsal yaşamda da içinde bulunduğumuz ilişkilerde benlik pratikleri içinde yer alırız. Gündelik hayatta, iş hayatında, okul hayatında vb. içinde yer aldığımız ilişki biçimlerinde karşımızdaki kişiye göre birey davranışlarını şekillendirebilmektedir.

Çalışma boyunca öncelikle geleneksel resmetme teknikleri ve birey konularına yer verilerek yüzey üzerine resmetme biçimleri ve burada bireyin nasıl yer aldığına değinilecektir. Yüzey üzerine resmetme biçiminde ilk olarak geleneksel teknikler kullanılmıştır. Hem bu tekniklere

2 Persona, kişinin dış dünyaya karşı taktığı maskedir. Persona, içinde bulunulan koşullara uymayı, durum neyi gerektiriyorsa onu yapmayı ifade eder. Persona, bir yandan başkaları üzerinde kesin izlenim yaratmak, diğer yandan bireyin gerçek doğasını gizlemek için tasarlanmış uygun bir maskedir. Çevresine ve içsel yaşamına çok iyi uyum sağlamış bir kişide persona, dış dünya ile olan ilişkileri kolaylaştırır(Fordham, 1996; Stevens, 1999). Ingmar Bergman'ın *Persona*(1966) filmine bakılabilir.

yer verilecek hem de bu resmetme sürecinde birey ne zaman ve ne biçimde yer aldığına değinilerek, ışıkla resmetme tekniğı ile beraber artık farklı bir yüzeyde resmetme biçimine geçilmesiyle değışen ve gelişen bu sürece yer verilecektir. Bu yeni teknikle beraber değışen resmetme biçimi ve yüzeyi ile beraber birey kendisine nasıl yer bulduğı ele alınacaktır. Tüm bu resmetme teknikleri doğrultusunda ise belgesel sinemada kamera karşısında bireyin durumu, tutumu ve benliğinin sunumu ele alınacaktır.

1. Geleneksel Yüzey Üzerine Resmetme Biçimleri

İnsanlık tarihiyle beraber insanlar belli biçimlerle düşüncelerini duygularını aktarmışlardır. İlk zamanlardan itibaren bu süreç farklı yüzeylere aktarılmıştır. Başlangıçta doğayı gözlemleyen insanlar etrafında gördükleri şeyleri, bitkileri, hayvanları resmetmişlerdir. Platon'un, *Devlet* isimli kitabında yer alan mağara alegorisinde, bir mağarada yüzleri duvara dönük bir halde kollarından ve bütün vücutlarından kendilerini dahi göremeyecek şekilde zincirlenmiş olan mahkûmlar bulunmaktadır. Bu mahkûmlar yalnızca karşılarındaki duvarı görebilmekteler dolayısıyla da görebildikleri tek şey duvara yansıyan gölgelerden ibarettir. Bu insanlar daha önce hiç gerçek dünyayı görmemiş kişilerdir. Mağara duvarına yakın koyulmuş nesnelere ya da heykelcikleri yani onların gölgelerini görebilen bu insanlar, aslında o heykelciklerin neye benzediğini hiç bilmemektedirler. Yani onlar için gerçeklik tamamen gölgelerden oluşmaktadır. Zincirlenmiş mahkûmlardan biri, bir gün zincirlerini kırmış ve mağaranın dışına çıkabilmiştir. Artık zincirlerini kırmış olan bu insan için gerçeklik çok daha farklıdır. Zincirlerinden kurtulan mahkûm, mağara duvarına yansıyan gölgelerin aslında heykelcikler olduğunu ve her şeyi yanlış algıladığını fark etmiştir. Bu durumda özgür olan, mağarada hala zincirli olan diğer insanlara durumu anlatmaya gitmiştir. Ancak zincirleri dolayısıyla hala gerçeğin farkına varamamış olanlar, haliyle özgür olanın anlattıklarına inanmazlar(Platon, 1980, s.199-200). Platon'un mağara alegorisinde esirlerin arkasına konulmuş ateşe yansıyan imajlar, duvarlara yansıtılan kuklaların görüntüleri idi.

Serdar Öztürk bu bağlamda şunu sorar: Karagöz oyunundaki gölgeler ile mağara yansıyan gölgeler arasındaki fark var mıydı? Karagöz’de, oyunu izleyenler izlediklerinin bir oyun olduğunu bilmekteydiler. Ancak bilerek ve isteyerek, gönüllü olarak gölgelerin içerisine girebilmekte, gölge karakter olan “Karagöz”ün, yani küçük adamın, yani bir tür Şarlo’nun, taktiklerine, alaylarına gülmekteydiler. Aslında bu, belki de izleyenlerin kendi gölgeleriyle karşılaşmasının bir yoluydu ve haz da muhtemelen gölge ile karşılaşmaktan doğmaktaydı(Öztürk, 2016, s. 3). Tekrardan mağara ve duvar resimlerine dönersek mağara duvar resimleri ile ancak, üst paleolitik dönemin son evresi olan Magdalaniyen evresinde karşı karşıya gelinir. Bu resimlerde kullanılan tarz ve boyama teknikleri, o zamanın şartları düşünüldüğünde oldukça iyi derecedir. O dönemde yaşayan insanlar çeşitli yüzeyler üzerine farklı şeyleri resmetmişlerdir. Günümüzden binlerce yıl önceki, belki de tarihin ilk sanatçılarından yüzey üzerine bir şeyi resmetmek için kullandıkları teknikler, çizmek, boyamak ve kazımak olarak belirtilmektedir(Beltran’dan aktaran Kılıç, 2012, s. 48).

Boyalı resimlerden önce, yaklaşık 30 bin yıl öncesinde tarihlenen ilk resimler, mağaraların renkli kilden oluşan duvarları üzerine parmak bastırarak çizilmiş geometrik desenler ve hayvan silüetleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra ellerini mağara duvarlarına dayayıp, üzerine ortası boş bir kemikten boru gibi yararlanarak, ağız ile is ya da renkli boya püskürtmek yoluyla duvar üzerinde ellerinin silüetini çıkarmayı öğrenmişlerdir. Bu izlerin, çoğunu el izi oluşturacak şekilde boya püskürtmek yoluyla elde etmişlerdir. Daha az kullanılan diğer bir yöntem ise, elin boyanmasından sonra duvarda iz çıkaracak biçimde bastırılması biçimdeki baskı yöntemiyle gerçekleştirmişlerdir(Uysal, 2011).

Dünyanın bilinen en eski resimleri Batı Avrupa’da paleolitik çağın sonu ile tarihlenmiş mağara duvarlarına yapılmış at, boğa, bizon, geyik, dağkeçisi, mamut, öküz resimleridir(Özbek, 2018). Batı Avrupa’da özellikle de İspanya ve Fransa’da 200 den fazla mağarada duvar resmi belirlenmiştir. Avrupa’da duvar resimleri içeren toplam 277 tarih öncesi mağara, Afrika’da ise bir milyonu aşkın resimli mağara belirlenmiştir.

Mağara resimlerinin en ünlüleri Pirenelerin İspanya tarafında kalan Altamira ve Fransa'nın güneybatısındaki Dordogne bölgesinin kireçtaşı kayaçlarında kalan Lascaux, Niaux ve LesEyzies mağaralarında dır(Özbek, 2018, s. 196).

Mağara duvarlarına yapılan resimlerde Üst paleolitik insanları karanlık mağara duvarlarına genellikle yaşadıkları dönemde hüküm süren hayvanları resmettikleri bilinmektedir. Bolluk ve kıtlık dönemlerine göre avladıkları hayvanların niteliği gibi duvar resimlerinde de zaman zaman bazı türler artarken bazılarının daha az resmedildiği görülmektedir. Üst yontma taş devri insanı, çevresinde yaşayan av hayvanlarını tüm çeşitliliği ve canlılığı ile mağara duvarlarına çizirken, nedense kendini pek fazla görüntülememiştir. Bu dönemde hayvan figürleri, insan figürlerinden çok daha fazladır. Üstelik hayvanı özenle, doğal boyutları içinde ve anatomik ayrıntılarıyla tasvir ederken, insanı ya kuş gagasını anımsatan ağız yaparak çizmiş, ya da yarı insan yarı hayvan şeklinde yapmıştır. Doğal görünümü içinde çizilen insan figürü yok denecek kadar azdır. Hayvanı yüceleştirirken insan, kendini çok mütevazı boyutlar içinde tutmuştur(Özbek, 2018, s. 200). Bu bilgiler neticesinde yeniden yüzey üzerine aktarılan figürlerin özellikleri hayvan resimleri olduğu anlaşılmaktadır. Az olmakla beraber insan figürleri de yine görülmektedir.

Elbette ortaya çıkış zamanı düşünüldüğünde ortaya çıkan resimlerin oldukça ilkel bir seviyede olduğu görülmektedir. Ancak ilk insanlardaki bu bir şeyleri kaydetme, kendinden geriye bir iz bırakma dürtüsü önemlidir. Özellikle de insan figürünü tercih etmemeleri daha dikkat çekicidir. Hayvanların ya da doğanın mağara duvarlarında yer bulması ve bireyin yer almayışı farklı bağlamlarla ele alınabilir. O dönemde hayvana ve doğaya karşı duyulan hayranlık ve korku şüphesiz etkili olmuştur. Kendisi dışında yer alan varlıkların bilinmezliği ve yapısal olarak farklı olması bu durumda etkili olmuştur diyebiliriz. Nitekim hem insan hem de resmetme biçimleri geliştikçe ve değiştikçe insanın bireye dönüşmesiyle bir figür olarak yer alması niteliksel ve niceliksel olarak artarak süregelmiştir.

Yüzey üzerine resmetme teknikleri incelendiği zaman, örneğin çizerek ve boyayarak resmetme tekniklerinde, tarihsel olarak iki önemli aşama ortaya çıkar. Bu resmetme teknikleri için iki temel kullanım alanı söz konusu denilebilir. Birincisi bu resmetme tekniğinin yüzey üzerinde bir şeyi resmetmek için kullanılması, yani resmetme tekniğinin resmetme aracı olarak ortaya çıkışıdır. İkincisi ise, bu resmetme tekniğinin kendine özgü özelliklerini kullanarak sanatın ortamına girmesidir. Çizerek ve boyayarak resmetme tekniği sanatın ortamında resim sanatı içinde ortaya çıkarak gelişmiştir. Kılıç, kazıyarak resmetme tekniğine dikkat çeker ve burada durumun biraz farklı olduğunu belirtir. Üç aşamanın olduğundan bahseder. Yüzey üzerine resmetmek birinci aşamadır. Bu resmetme tekniğinde yüzey üzerine resmedilen şeyin aynı zamanda mekanik olarak çoğaltılır yani yeniden üretilir olması söz konusudur. Bu resmetme tekniği sadece yüzey üzerine resmetmez aynı zamanda çoğaltır. Çoğaltma aracı olması da ikinci aşamasını oluşturmaktadır. Son aşaması ise bu tekniğin sanatın ortamına girmesidir. Dolayısıyla sonraki bölümde de göreceğimiz üzere çoğaltım ve yeniden üretim ile yüzeylerin de farklılaşmasıyla üzerine resmetmenin de anlamı değişecektir(Kılıç, 2012, s. 118).

2. Yüzey Üzerine Resmetmede Birey

Tarihsel olarak baktığımızda ilk olarak yüzey üzerine çizilen figürlerde bireyin ya da insanın çok az resmedildiği görülmektedir. Dolayısıyla mağara resimlerinde de özellikle bireyden bahsetmek zor olmaktadır. Ancak resim sanatının kullanıldığı yüzey değiştikçe bu yer alma biçimi de değişecektir.

Bireyin gösterimi onu bütün ötekiler arasında tanımayı da, bir değer olarak belirlemeyi de olanaklı kılmaktadır. Dil sözcükleri kullandığında sadece bir kişiye ait olmamaktadır. Resimde gösterime gelirse eğer gözlerimizin önüne bir beden, bir yüz, bir bakış koyarak bu sağlanabilir. Tarihsel olarak bakıldığında birey her zaman bir değer olarak görülmemiş ve anlatılarda ya da resimlerde betimlenmemiştir. Bu noktada Todorov şu soruyu yöneltir, “gösterim biçimleri nasıl bir birey

anlayışını aktarırlar bize?”(Todorov, Focroulle&Legros, 2011, s. 11). Bu soru hem bu başlık altında hem de çalışmanın ilerleyen kısımlarında üzerinde duracağımız önemli bir alanı oluşturmaktadır.

İnsanların genel çizgilere indirildiği ve betimlenmekten çok belirttikleri tarih öncesi sanatta rastlanmayan bu gösterim biçiminin, en eski tarihsel toplumlarda, Mısır’da ve Girit’te var olduğu bilinmektedir. Bu örneklerde de tam anlamıyla bir bireyden söz edilmemektedir. Todorov, burada örnek vererek devam eder ve Mısır gömütlerini ele alır. Bu gömütlerde iç duvar kısımlarında betimlenen kişilerin belirleyici hatları az sayıda ve ayrı ayrı resmedildiğini belirtir. Bu nedenle yalnızca o bireyi belirleyen biçimsel bir yapıdan çok soyut bir niteliğin resmi gibidir. Ayrıca bu resimler yaşayan diğer insanlar için yapılmamıştır. Bu resimler hem ölüye yol arkadaşlığı yapması için hem de Tanrılar için yapılmıştır. Yine Mısır sanatının geç dönemlerinde Fayyum portreleri diye anılan ünlü portreler için de aynı şey geçerlidir. Bu kez bireysel nitelikler ileri bir seviyeye taşınmıştır fakat yine ölünün sonsuzluğa olan yolculuğunda eşlik etmek üzere yapılmıştır. Modelin kendisi olsun yakınları olsun ya da o dönemde yaşamış insanlara yönelik yapılmamışlardır(Todorov vd., 2011, s. 12).

Antik Yunan’da da betimlenmiş bireylerden söz etmek zordur. Birey resimleri iki kategoriye ayrılmaktadır. İlki anma işlevi gören gösterimleri bir araya getirir: kişi ölümden sonra resmedilmiştir ve Mısır’da olduğu gibi Tanrılar için değil geri kalanlar için yapılmıştır. Burada alıcılar insandır ama modeller yine yaşamış oldukları dünyadan kopuklardır. Diğeri ise yüceltici bir işleve sahiptir. Burada önemli bürokrasi insanları, yazarlar şairler kişilerin yapıtlarıdır. Kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan varlıklardır burada resmedilenler(Todorov vd., 2011, s. 13).

Todorov anladığımız biçimiyle birey gösterimine bire bir denk düşen örneklere Roma sanatında rastlandığını söylemektedir. Örnek olarak da Pompei’de villa sahibi Terentius Neo adında bir fırıncının karısı ile birlikte yer aldığı resmi gösterir. Bu resim yaşadıkları odalardan birinde asılıdır. Dolayısıyla da kendileri ve yakınları için üretilmiştir.

Resmedilen bu insanlar herhangi bir mevkiin ya da prestijli bir konuma sahip değildirler. Sadece bir ressama hizmetinin karşılığına verebilecek kadar paraları mevcuttur. Resmedilme anlarında döneminde çok kullanılan eşyalar yer almaktadır. Kişilerin nitelikleri iyi bir şekilde resmedilmiştir. Daha sonra Hıristiyanlık ile birlikte resmetme de dinin varlığı ağırlık kazanmıştır. Elbette bu dönemde de bireylerin resmedilmesi devam etmiştir ancak burada resmedilen kişiler papalar, imparatorlar ve önemli insanlardır(Todorov vd., 2011, s. 14;Lappert, 2009).

Özellikle sinema alanında temsil kavramının ne kadar kritik ve mühim olduğunu bilmekteyiz.³ Sinema bağlamında kimi zaman temsil üzerinden bireylerin nasıl oldukları değil aksine nasıl olmaları gerektiği anlatılmaktadır. Yani inşa edilen farklı temsillerle hem bireylerin hem de gerçekliğin şekillendirilmeye çalışıldığını ifade edebiliriz. Bu bağlamda resim sanatı için de bu durumun olduğunu öne sürebiliriz. Örneğin portrelerde bireylerin olduklarından farklı şekilde resmedildiğini, oluşturulan bir imaj doğrultusunda resmedildiğini ve imajın desteklendiğini söyleyebiliriz.

Resmetme biçiminde bireyi resme dâhil etmeye olanak tanıyan dönüşüm öncelikle kitap bezeme işinde gerçekleşmiştir. Kişinin özel kullanımına yönelik olan bu sanat kamusal alanlar, kiliseler ya da saraylar için yapılan resimler karşısında özgür bir ortama sahiptirler. İlk büyük değişim resmin artık önceden belirlenmiş ve aktarılması gereken bir anlama bağlı olmaktan çıkmasıyla gerçekleşir. Resim artık görüleni gösterir. O dönemde nasıl yaşıyorsa o şekilde resmedilmiştir. O zamanın kitap bezemecileri sadece nesnelere yer vermemiş ayrıca günün farklı saatlerinde nasıl olduklarına da yer vermiş ve böylelikle ışığı da kullanmışlardır. Aslında kitap bezemecileri oldukları zamanında dışında gösterilen bireyi o zamana oldukları duruma taşımıştır. Örneğin; çizgiler, kırışıklıklar görünebilir olmuştur ya da durağan bir yapıya sahip de olsa resimlerde devinim de artık görülebilmektedir. Böylelikle XV.yüzyıl

3 Bu konuyla alakalı Stuart Hall'un *Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*(2017, Pinhan Yayıncılık) adlı kitabına bakılabilir.

ortasından itibaren bireysel dünya ve özellikle de birey olarak insanlar resim sanatına toplu bir giriş yapmışlardır(Todorov vd., 2011, s. 18-19).

Todorov önemli bir tespitte bulunur. Todorov'a göre, betimlenmesi meşru nesnelere dönüşen bireylerin yanında, artık bir birey-özne olarak ressamın kendisi yükselir(Todorov vd., 2011, s. 20). Dolayısıyla artık resmedilen birey yani özne nesne haline dönüşerek onu resmeden ressam ise birey-özne olmaktadır. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* adlı kitabında Velasquez'in *Las Meninas*'ını analiz eder. Bu tabloyla ilgili şöyle der; "...özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar ters yüz etmektedir" (2001, s. 29-30). Yine Jonathan Crary *Gözlemcinin Teknikleri* adlı kitabında Foucault'nun Velasquez'in *Las Meninas*'ını analiz ederken gösterdiği gibi, kendini hem özne hem nesne olarak temsil edemeyen bir öznenin söz konusu olduğunu belirtir(Crary, 2015, s. 54). Burada da belirtildiği gibi birey-özne-nesne değişkenlik gösteren kavramlar olmaktadır.

Buradan hareketle çalışmanın ilerleyen yerlerinde de daha detaylı olarak ele alınacak olan Todorov'un tespiti önem arz etmektedir. Yüzey üzerine resmetme sürecinde tarihsel olarak baktığımızda görülüyor ki resimle beraber birey hem yüzeyler üzerinde özne olarak yer almış hem de öznenen nesne konumuna dönüşümü başlamıştır diyebiliriz. Bu noktada bireyin özne ve nesne dönüşümü dikkat çekicidir.

3. Işıkla Resmetme Araçları Fotoğraf ve Sinema

Elbette ışıkla resmetmeden bahsedeceksek eğer fotoğraf ve sinemaya geçmeden evvel Camera Obscura'dan bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü ileride yer vereceğimiz aygıtların temelinde Camera Obscura'nın mantığının yattığını belirtebiliriz.

Camera Obscura aslında oldukça basit bir aygıttır. Camera Obscura, eskiden beri sadece küçük bir delikten ışık alan karanlık bir oda olarak tanımlanmıştır(Wenczel, 2007, s. 13). Latince 'camera' oda, 'obscura' ise karanlık/kutu anlamına gelmektedir. Karanlık kutunun hayli uzun bir geçmişi bulunmaktadır. Işık ve mercek ile ilgili çalışmalar birbirinden

bağımsız bir şekilde devam etmiştir. Örneğin, İÖ 300'lerde ünlü matematikçi Öklit'in, *Optik* adlı eserinde ışık ve görmek ilgili bahsettiği kurallar Camera Obscura'yı işaret etmektedir. Yine bu konuyla alakalı olarak İÖ V.yüzyılda Çinli filozof Mo Ti, karanlık kutuda iğne deliğinden giren ışığın ters görüntü oluşturduğundan ilk kez söz eden kişidir (-Kılıç, 2013, s. 55). Bu konuyla alakalı en yetkin ya da kapsayıcı bilgileri ise Arap bilim insanı İbnü'l-Heysen'in eseri *Kitab el-Menazır*'da bulabiliriz. Bu eser yedi bölümden oluşmaktadır ve görme, ışığın yansıması ve kırılması konularını içermektedir. Karanlık kutuyu ışık ve görme konularıyla ilgili kullanmıştır. Karanlık kutunun çalışmasını anlattığı ünlü mum deneyi önemlidir. Karanlık kutuyu kullandığı bu deneyinde mumlardan gelen ışık ışınlarının karanlık kutunun deliğinde toplandığını ve bir birine karışmadan doğrusal bir çizgi boyunca deliği geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturduğu belirlenmiştir. Dolayısıyla karanlık kutunun çalışma prensiplerini açıklamıştır (Topdemir, 2002, s. 7-11; Sabra, 2007, s. 53-57).

Bu aygıtla ışıkla resmetme olayı gerçekleşmiştir. Daha önce incelediğimiz geleneksel resmetme araçlarından farklı bir durumdur. Ayrıca farklı olarak karanlık kutuda hem ışıkla resmetme yöntemi öğrenilmiş hem de optik/mercek ile bakış durumu ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle karanlık kutunun tarihsel geçmişi de göz önünde bulundurularak ışıkla resmetmenin ilk adımının Camera Obscura ile başladığını söyleyebiliriz.

Işık ile resmetme tekniğinin gelişmesiyle ardından pek çok yeniliği getirecektir. Camera Obscura'da kullanılan yöntem kalıcı değildir. Dolayısıyla kalıcı bir araç için fotoğraf ilk ve önemli adımlardan biridir. Fotoğrafı bulan Joseph Nicephore Niepce yaşadığı yıllarda çoğaltma tekniği olarak taşbaskı kullanılmaktaydı. Niepce bu çoğaltma tekniği ile ilgiliydi ve taşbaskı üzerinde çalışarak çizim yapmadan desenleri ve resimleri aktarmak ikinci olarak da taş yerine daha hafif bir malzeme kullanmak için çalışmalar yapmıştır. Nitekim yaptığı çalışmalar neticesinde taşbaskıda yeni yüzeyler bulmuştur. Bulduğu bu yeni yüzey olan metal levha ile yeni bir şey bulmuştur. Niepce'in 1824-1825 tarihlerinde helyograf levhayla ortaya koyduğu bu ilk fotoğraf yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniğinin de başlangıcı olmuştur. Karanlık kutuda ışık

yoluyla elde edilen görüntünün ışığa duyarlı yüzey üzerinde ışıkla resmetme tekniğini de bulan kişi olmuştur(Kılıç, 2012, s. 72-74).

Sinemanın icadına kadar bir takım çalışmalar yapılmıştır. Her bir çalışma kendinden önce gelenden etkilenmiş ve kendinden sonra gelecek olanı da etkilemiştir. Durağan görüntülerin fotoğraf yoluyla resmedilmesi ya da büyülu fener gibi aygıtlarla izlenebilir hale gelmesi önemlidir. Fakat bütün bu çalışmalar hala durağan görüntü üzerinedir. Tarihsel süreç içerisinde sinemanın gelişine kadar yapılan Panorama ve Diyorama gösterileri ise insanları karartılmış mekânlarda ve toplu olarak yansıtma tekniğiyle yüzey üzerinde görüntü izlemeleridir. Sinemanın izleme ritüeli için ilk adımdır diyebiliriz.

Edison ve yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson hareketli görüntü üzerinde çalışmalarına başlamışlardı. Eş zamanlı yıllarda George Eastman 1889'da ışığa duyarlı yüzey olarak selüloit tabanlı malzemeyi bulmuştur. Bu buluş da Edison'un çalışmalarının ilerlemesini sağlamıştır. Bu tabanı kullanarak hareketli görüntüyü kaydetmeyi sağlayan Kinetograf ardından çekilen görüntülerin izlenmesini sağlayan Kinetoskop aygıtını geliştirmişlerdir. Edison ile Dickson birlikte 1891 yılında hareketli görüntünün gösterimini sağlayan Kinetoskop'u geliştirdiler. Etimolojik kökeninde baktığımızda 'kineto' Yunanca'da hareket ve 'scopos' ise bakmak, izlemek anlamına gelmektedir. Bu aygıt tek kişinin izleyebileceği biçimde tasarlanmıştır(Abisel, 2003, s. 27-29).

Edison bir iş insanı olduğu için buluşundan elbette yüksek karlı bir gelir elde etmek istiyordu. Dolayısıyla Büyülü Fener, Diyorama, Zoetrop gibi aygıtlarda hareketli, görüntü birden çok insanı bir araya getiren bir seyirlik olarak gelişirken Edison Kinetoskop aygıtıyla bireye yönelik bir tavır sergilemiştir. Bu aygıtın ABD'de yaygınlaşmasıyla birlikte 1895 yılında Avrupa'ya gelmiştir ve Sinematografin başlangıç hikâyesini de başlatmıştır. Fotoğraf işi ile uğraşan Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler ilk olarak filmin dur ilerle düzenegini rahat hareket etmesini sağlayan tırnak düzenegini geliştirdiler. 1895 yılının ilk günleri hareketli görüntünün kaydı için kamera ve gösterim aygıtını geliştirerek 22 Mart 1895 yılında Lyon'da bir gösterim yapmışlardır. Bu aygıt

Sinematograf(cinematographe) adını verdiler. Sinematograf hem film çekimi, hem gösterim, hem de negatif filmi pozitif basımını yapabilen bir ayardı. Lumiere Kardeşler bu ismi verirken 'kinema' hareket ve 'graphein' yazmak sözcüklerinden yola çıkmışlardır(Abisel, 2003, s. 29-31;Kılıç, 2012, s. 205). Daha sonra 28 Aralık 1985'de ilk filmlerinin gösterimini halka açık bir şekilde yaparlar ve o zamandan günümüze kadar sinema hem bir endüstri olarak hem de son sanat olarak büyüyecek gelmiştir. Sinema ile birlikte film yeni bir resmetme yüzeyi olarak ortaya çıkarken aynı zamanda tekniğin yardımıyla resmedilen şeyleri çoğaltıp yeniden üreterek kitlelere yayan bir araç olmuştur.

4. Işıkla Resmetme ve Birey

Çalışmanın önceki kısmında Todorov'dan faydalanarak onun bir tespitine yer vermiştik. Todorov'a göre, betimlenmesi meşru nesnelere dönüşen bireylerin yanında, artık bir birey-özne olarak ressamın kendisi yükselir(Todorov vd., 2011, s. 20). Dolayısıyla artık resmedilen birey yani özne, nesne haline dönüşerek onu resmeden ressam ise birey-özne olmaktadır. Bu durum resmetme biçimleri ya da teknikleri farklılaştıkça değişiklik gösterecek bir hal almıştır. Bu değişikliğin en önemli etkenlerinden biri de fotoğraf ve sinema ile ortaya çıkan yeniden-üretimdir.

Bu konuyla ilgili olarak Kılıç'a göre, fotoğraflardaki konular yağlıboya resim olarak yapılmış olsaydı, tablolar resmedilen nesnelere çok, resmedilen sanatçının eseri olarak anılır. Sanatçı doğal olarak resmedilen konunun önüne geçer. Resmedilen nesne, kendini resmedenin kullanımına bırakarak ikinci plana düşer. Fotoğrafta ise durum farklıdır. Fotoğrafi çekilen şey, ister insan ister cansız nesne olsun, fotoğrafçıyı aşan bir şey olarak ortaya çıkar. Resmedilen nesne, kendini fotoğrafçıya bırakırken, resmedilen yüzey üzerinde yağlıboya tabloda olduğu gibi ikinci plana düşmez. Fotoğraflar, onu çekenden çok resmettikleri şeyle anılırlar(Kılıç, 2012, s. 116). Sontag ise fotoğraflayan kişinin fotoğrafladığı kişiler hakkında onların sahip olmadığı ve olamayacağı bir üstünlüğe vurgu yapar: Kendilerine asla bakmadıkları şekilde bakmak. Sontag bu yolla fotoğraflanan kişilerin sembolik yolla sahip olunabilecek

nesnelere dönüştüğünü ifade eder(Sontag, 2011, s. 17). Baktığımız zaman her iki görüşe katılmakta mümkündür. Fotoğrafi çekilen bireyler geleneksel resmetme tekniklerindeki gibi ikinci planda değildir fakat artık birey-özne de değildir.

Bu eserlerin nesnesi olmak ya da sahibi olmak bir ayrıcalık durumu haline gelmiştir. Fotoğrafla birlikte bu durum değişerek yüzey üzerindeki resim, fotoğraf adı altında kitlelere ulaşmıştır. Ayrıca geleneksel resmetme tekniğinin ürünleriyle ilgili bir diğer önemli konu da bu ürünlerin insanlar tarafından hangi ortamlarda izlendiğidir. Bu ürünlerin sergilenmesi bir izlenme ritüeli ortaya çıkarmıştır. Hem izleme ritüeli hem de başka görme biçimleri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla fotoğrafla birlikte geleneğin oluşturduğu izleme koşulları değişmiştir(Kılıç, 2012, s. 136). Bu noktada izleme ritüelinin değiştiğini belirttik. Hatta Edison'un Kinetoskop aygıtıyla ve Lumiere Kardeşler'in Sinematograf aygıtı arasında iyice belirginleşen bir izleme seyretme ritüeli mevcuttur. İfade ettiğimiz gibi Edison'un aygıtı tamamen bireysel bir izleme biçimine uygun olmakla beraber izleme biçimi de sanki bireyleri/kişileri röntgenci-gözetleyici⁴ bir konuma sokmaktaydı. Fakat Lumiere Kardeşler'in aygıtıyla beraber izleme eylemi kamusal bir hal almıştır diyebiliriz. Bu izleme seyretme biçimindeki değişiklik birlikte artık bireysel bir eylemden topluluklarla beraber yapılan paylaşılan ortak bir mekân bir bellek de yaratmıştır. Nitekim sinemaya gitmek eylemi artık başka bir anlam kazanarak bu konuyla bağlantılı olarak bireylerin başka kişilerle karşılaşma mekânları olmuştur. Dolayısıyla film esnasında olmasa bile bir filmin giriş ve çıkışlarında karşılaşma alanlarında bireyler gündelik hayatta benlik sunma pratiklerinin içinde yer almışlardır.

Işıkla resmetme noktasında fotoğraf ve sinemayı ön plana ele alırsak bireyin optik önündeki ve arkasındaki konumu farklılaşmıştır. Bu değişimi etkileyen önemli unsur ise yeniden-üretim dediğimiz süreçtir. Sanat yapıtının artık o biricikliği ya da tek olan yapısı ortadan kalkmıştır. Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından

4 Bu konuyla ilgili olarak Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*(1975) adlı çalışmasına bakılabilir.

koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretimişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir(Benjamin, 2013, s. 55). Dolayısıyla bu durumda teknik yolla yeniden-üretim özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar(Benjamin, 2013, s. 54).

Geleneksel resmetme tekniklerinden ışıkla resmetme tekniklerine geçişle beraber artık hem resmedilen hem de resmeden değişmiştir. Birey artık ön planda olmakla beraber onun bu önde oluşu, onu fotoğrafta ya da sinemada özne konuma getirmiştir diyemeyiz. Bir sonraki bölümde belgesel sinemada bireyi ele alarak bu bahsedilen durum derinlemesine ele alınacaktır. Böylelikle bireyin yer alış biçimi yeniden-üretim ile birlikte kullanım olarak artmakla beraber bu kullanım aynı şekilde bireyin özne konumundan uzaklaştırmış ve nesnesi durumuna yaklaştırmıştır.

5. Belgesel Sinemaya Genel Bir Giriş

Sinemanın başlangıcı aynı zamanda belgesel sinemanın da başlangıcıdır. Çekilen ilk görüntüler günlük hayatta yer alan görüntülerden oluştuğu için çekilen filmler de birer belge ya da belgesel film olmaktadır. Dolayısıyla belgesel sinemada kamera karşısında bireyin nasıl yer aldığını geçmeden evvel belgesel sinema hakkında genel bir giriş yapmak çalışmayı daha anlaşılır kılacaktır.

Belgesel sinema başlangıcından beri kendi tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. En büyük tartışmalarından biri de belgesel sinema ve gerçeklik ilişkisidir. Nitekim belgesel sinema hakkında belli başlı tanımlar yapılmakla beraber ilk kez Grierson tanımlamıştır. Robert Flaherty'nin Güney denizlerinde çektiği Moana'yı değerlendirirken Grierson şöyle der: Polinezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak (filmin) belgesel bir değeri var(Grierson, 1979, s. 25-27). Yapmış olduğu tanım ile John Grierson, daha önce de belirttiğimiz gibi belgesel sinemanın ilk önemli tanımı yapmıştır. Grierson daha sonra yaptığı bu tanımı açıklığa kavuşturmak için belgesel terimini gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması olarak tanımlamaktadır(Jackson'dan aktaran

Adalı, s. 13). Elbette bu tanım oldukça genel kalmaktadır ki ilerleyen zamanlarda daha kapsayıcı tanımlamalar yapılmıştır. Ünsal Oskay ise belgesel sinemanın işlevini de göz önünde tutarak bir tanımlama yapmıştır. Oskay'a göre; belgesel sinema, insanın doğa işe ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanı, olarak ifade etmiştir(Oskay, 1997, s. 148). Ve son olarak da usta belgeselci Suha Arın'ın ifadesiyle belgesel sinema, belgelere dayanarak, etik ve estetik değerlerle, evrensel bir mesaj içerecek şekilde gerçeğin yeniden yorumlanması, olarak tanımlamıştır(Demoğlu, 2014, s. 44).

Görüldüğü üzere belgesel sinemaya dair farklı fakat paralel tanımlamalar mevcuttur. Dolayısıyla belgesel sinema toplumsal olanla, gerçek olanla her zaman iç içe olmuştur hatta kimi zaman dilimlerinde de olmak zorundadır diyebiliriz. Buradan hareketle hem belgeseli çeken hem de belgeselde yer alan gerçek kişiler ya da hikâyeler bir etkileşim içine girmektedir. Belgeselin çekim biçimi de bu etkileşime doğrudan etki etmektedir.

Bill Nichols, belgesel sinemada çekim şekillerine göre belgesel sinemayı altı alt biçime ayırmıştır(2017, s. 51-52). Bunlar:

- Şiirsel Biçem: Görsel çağrışımları, tonal ve ritmik nitelikleri, betimleyici kısımları ve biçimsel düzenlemeyi öne çıkarır.
- Açıklayıcı Biçem: Sözel anlatıyı ve tartışmalacı bir mantığı öne çıkarır.
- Gözlemci Biçem: Dikkat çekmeyen bir kamera tarafından gözlemleniyormuşçasına, öznelin günlük yaşamlarıyla doğrudan ilişki kurmayı öne çıkarır.
- Katılımcı Biçem: Yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkarır. Çekimlerde röportajlar, hatta karşılıklı konuşma ya da kıskırtma şeklinde daha doğrudan bir katılım göze çarpar.
- Dönüşlü Biçem: Belgesel sinemaya hükmeden önkabul ve uygulamalara dikkat çeker. Filmin gerçekliği temsilinin ne kadar yapılandırılmış olduğuna dair farkındalığımızı artırır.

- Edimsel Biçem: Yönetmenin işlediği konuyla girdiği ilişkinin öznel ve etkileyici unsurlarını öne çıkarır; izleyicinin bu ilişkiye vereceği tepkiyi arttırmayı amaçlar. Çağrışım ve etki oluşturmak amacıyla nesnellik kavramını reddeder.

Nichols'un bu altı biçemi göz önünde bulundurulursa kameranın kullanım biçimi, yönetmenin özneler/bireylere yaklaşım şekli yani konuyu ele alış biçimi belirleyici öge olmaktadır. Buradan hareketle şunu sorabiliriz; belgesel sinema gerçek olan "şeylerle" ilgilenen bir alan iken kameranın varlığı nasıl etki etmektedir? Daha doğru bir ifadeyle kameranın varlığı özneler/bireylere nasıl etki etmektedir ve bu etki bireylerin kendilerini olmalarını nasıl etkilemektedir? Bu ve bunun gibi soruların peşinden giderek belgesel sinemada kamera karşısında bireyin durumu anlaşılır kılınacaktır.

6. Belgesel Sinemada Kameranın Varlığı ve Birey

Belgesel sinemada belirttiğimiz gibi gerçek kişiler yer alır yani buradaki kişiler rol yapmayan ya da oynamayan kişilerdir. Rol yapmak yerine belgeseldeki kişiler kendilerini oynarlar ya da sunarlar. Kamera önünde kendileri olabilmek için önceden edindikleri deneyim ve alışkanlıklara başvururlar(Nichols, 2017, s. 28-29). Belgeselde benliğin kamera önünde sunumu, kurmacada olduğu gibi, bir performans olarak adlandırılabilir; fakat bu terim bazı durumlara açıklık getirdiği kadar kafamızı da karıştırır. Belgeselde olanlar, bilindik anlamda bir sahne ya da ekran performansından farklıdır(Nichols, 2017, s. 29). Nitekim Erving Goffmann'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*(2016) kitabında belirttiği gibi, gerçek kişiler ya da toplumsal oyuncular kendilerini günlük yaşamda, bilinçli olarak üstlenilmiş bir yol ya da kurmaca bir performansta olduğundan farklı şekillerde sunar. Goffmann, bu kitabında kişilerin günlük hayatta yer alma biçimlerini detaylı bir şekilde ele alır. Yazar bazı kavramlar kullanarak bunu anlatır. Bu kavramlardan bazıları performans ve gözlemcidir. Günlük yaşamda bir kimsenin belli bir gözlemci önünde sürekli bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve

gözlemciler üzerinde etkisi olan faaliyetlerini anlatmak için performans sözcüğünü kullanır. Yani kişiler belli bir ortama girdiklerinde seyircilere/gözlemcilerle kendi çıkarlarına uygun bir izlenim bırakacak davranışlarda bulunurlar ve bu sergiledikleri tutuma da performans diyebiliriz. Bu noktada gözlemciler ya da seyirciler ise o ortamda bulunan diğer kişiler olmaktadır.

Dolayısıyla benliğe dair geliştirilen bakış açısında benliğin etkileşime girdiği bir seyirci kitlesini katmak belki daha verimli olacaktır. Aslında herhangi bir benlik, iç dünyanın sınırları içerisinde oluşması ve sürekli yeniden biçim verilmesi itibarıyla, her an -bazısı geçmişten kalma, bazısı şimdiki zamanda yaşanan; bir kısmı bilinçli, diğerleri bilinçdışı; bazısı hasmane bazısı karşılıklı bağlılık ilkesi üzerine inşa edilmiş; bir kısmı çok önemli, bir kısmı ise henüz yeni biçimlenmiş ve arada çözülmüş-birçok ilişki ile dolaşık haldedir(Bauman&Raud, 2018, s. 65; Alexander, 2006). Mütemediyen, benliğin oluşumu (ve yeniden oluşumunun!) gerçekleştiği doğal ortamın, başkalarının eşlik etmediği bir solo performans ya da zihinsel bir kendini teşrih etme yerine “seyirci”yle girilen bir etkileşim olduğunu ortaya koymaktadır(Bauman&Raud, 2018,s. 66). Şunu söyleyebiliriz ki çoğu zaman bireyler/kişiler kendi kendilerine olduklarında tam anlamıyla “kendi”leri olabilmektedirler. Çünkü benlik sunumu dediğimiz şey adı üstünde bir sunmak eyleminden bahsedilmektedir bu başkalarına yapılmaktadır.

Benlik oluşumu ya da benliğin sunumu noktasında Bauman bir örnek vererek durumu izah eder. Nitekim bu örnek benlik sunumun, gündelik hayatımızda karşılaştığımız kişilerle gerçekleştirdiğimiz performansın çok iyi bir temsilini oluşturmaktadır. İki kişi, mesela A ve B kişileri, konuşurken bu konuşmaya altı kişi katılırmış: A ile B'ye ek olarak, B'nin A'daki imajı, A'nın B'deki imajı, A'nın kendisinin B'deki imajına dair imajı, B'nin kendisinin A'daki imajına dair imajı(Bauman&Raud, 2018, s. 65). Bauman'ın verdiği örnek oldukça açıklayıcıdır. En basit pratiklerimizde bile, çok kısa süreli karşılaşmalarda bile bir imaj yaratmak isteriz. Karşımızdakilerin de bir imaj yarattığını, kendilerini olduklarından başka bir şekilde yansıttıklarını düşünürüz. Bu noktada

belgesel üzerinden düşünürsek birinin imajı onun kendisine mi yoksa o imajı görene mi ait olmaktadır önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır(Baker,2018).

Özetle buradan hareketle şunu söyleyebiliriz; günlük hayatta kişiler buldukları ortamlara, iş hayatlarına vb. ortamlara göre performanslar sergilerler. Ve diğer insanlar da tıpkı bir film izler gibi bunu seyrediyor. Yani günlük hayatımızda bir bakıma kendimizi sunarız ya da sergileriz. Eklemek gerekirse Goffmann dünyayı tiyatro sahnesi gibi ve kişileri de birer oyuncu olarak tanımlamıştır. Bu çalışmanın ilerleyişi boyunca görüşmüştür ki resmetme teknikleri değiştikçe bakmak/görmek/izlemek ritüelleri de değişmiştir. Bu doğrultuda şu benzetmeyi yapabiliriz; dünyanın bir müze gibi olduğunu ve kişilerin/bireylerin burada kendilerini sergilediklerini ve her bir sergilenen kişinin de seyirci olduğunu da belirtebiliriz.

Nitekim kişi (person) sözcüğünün etimolojik kökenine baktığımız zaman ilk anlamının 'maske' olması önemli bir bilgidir. Herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür. Aslında her hangi bir kaydedici bir aygıt olmaksızın bile bireyler/kişiler bir takım rollerle kendilerini sunmakta ya da temsil etmektedir. Böyle bir durum mevcut iken işin içine kamera girdiğinde kişilerin/bireylerin kendilerini sunmaları aslında kaçınılmaz olmaktadır.

Bauman, modernlik ile birlikte benlik kavramının da değiştiğini belirtmiştir. Modernlik tarihi aynı zamanda belli bir tip benlik tarihidir. Modernlik ile birlikte değişen benlik kavramı üç yeni nitelik edindiğini söyleyebiliriz. Benlik ilk olarak bir dikkat, inceleme ve temaşa nesnesine dönüşmüştür. İkincisi, benlik bir özne olarak, algılanan diğer varlıklardan ayrılmış ve bu algılanan varlıklar da ona tabi nesnelere olarak atanmıştır. Üçüncüsü, benlik aynı zamanda bu yeni anlamlandırılan öznenin en başta gelen, ayrıcalıklı nesnesi mertebesine yükseltilmiştir(Bauman&Raud, 2018, s. 15). Bahsedilen bu özellikler ya da nitelikler önemlidir çünkü benliğin bir temaşa nesnesine dönüşmesi ve benliğin aynı zamanda bir nesne mertebesine yükselmesi dikkat çekicidir. Temaşanın anlamlarından biri de seyredilecek görüntüdür. Benliğin

seyredilecek bir şeye dönüşmesi özellikle günümüzde oldukça yaygın olarak görülmektedir. Çünkü bireyler eskiye göre artık daha çok kendilerini göstermekte daha çok kendilerini sergilemektedirler.

Belgesel sinemaya ait türlerden bahsedilmesindeki önemli bir diğer sebep ise bu türlerde kameranın (burada kameranın varlığı ya da yönetmenin varlığı) kullanım biçimindeki farklılıklardır. Kimi zaman durumun içinde yer alması kimi zaman da ‘duvardaki sinek gibi’ konumlanması onun bireylerin/kişilerin davranışlarını da elbette etkilemektedir. Örneğin; gözlemci biçem, etik açıdan göz önünde bulundurulması gereken bir dizi soruyu da beraberinde getirir. Bunlardan ilki, diğer insanları kendi yaşamları içinde gözleme eylemiyle ilgilidir. Bu, kendi içinde röntgencilik eylemi midir? Kurmacada sahneler özellikle biz gözetleyelim ve kulak misafiri olalım diye tasarlanmıştır; belgeseldeyse sahneler, gerçek insanların yaşadığı ve bizim tanık olduğumuz deneyimleri temsil eder(Nichols, 2017, s. 192).

Yine belgesel biçemlerinden örnek vererek devam edecek olursak, bir olay sırasında orada olup, onu sanki orada değilmiş ya da yönetmen “duvardaki bir sinekmiş” gibi filme çekme eyleminin sorunsalı, kamera orada olmasaydı gördüklerimizin ne kadarı aynı olurdu ya da yönetmenin orada olduğu açıkça kabul edilseydi neler değişirdi gibi tartışmaları beraberinde getirmesidir. Tabiatıyla bu tartışmalara kesin mutlak bir sonuç almak mümkün değildir(Nichols, 2017, s. 197). Dolayısıyla kamera orada olmasaydı da belgesele konu olan şeyler olacaktı demek şuan ki durumda çok da olabilir gözükmemektedir. Katılımcı bir belgesel izlediğimiz zaman da, tarihsel dünyanın etkin bir şekilde diğerleriyle iletişim içinde olan biri tarafından temsil edilmesini bekleriz; kenardan gözlemleyen şiirsel bir dille yeniden şekillendiren ya da tartışmacı bir şekilde birleştiren biri tarafından değil. Yönetmen, dış ses anlatısının korunaklı dünyasından dışarı adım atar, şiirsel coşkudan uzaklaşır, duvardaki-sinek olarak konduğu yerden kalkar ve –neredeyse- diğerleri gibi bir toplumsal oyuncu haline gelir(Nichols, 2017, s. 200). Dolayısıyla bu biçimde kameranın karşısındaki bireyler/kişiler daha başka bir benlik sunumu içinde yer alacaklardır.

Kameranın kullanımını ve birey/kişi etkileşimi için erken dönem sayılabilecek en önemli örneklerden biri Edgar Morin ve Jean Rouch'un *Bir Yazın Güncesi*(1960) filmidir. Bir Sinema-Gerçek(CinemaVerite) örneği olan bu filmde o zamana kadar alışılmışın dışında bir anlatım tercih edilmiştir. Sinema-Gerçek terimi belgesel bir yaklaşımın adıdır. Cinema-Verite adını, Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sından alır. Bu terim sadece bir ülkede değil farklı ülkelerde farklı isimlerde ortaya çıkmıştır. İngiltere'de Free Cinema(Özgür Sinema), Kanada'da Candid Eye (Arı Göz), Amerika'da Direct Cinema(Dolaysız Sinema) ve Fransa'da da Cinema-Verite(Sinema-Gerçek) ismiyle ortaya çıkmıştır(Demoğlu, 2000, s. 50;Güngör, 2000, s.77). Bu yaklaşımların ortaya çıkmasında 1960'lı yıllarda sinema araçlarında yaşanan teknik gelişmeler büyük olanak sağlamıştır. Sinema araçlarından kameranın, ses kayıt cihazlarının taşınabilir hale gelmesi sinemada yeni deneyimlerin yaşanmasına olanak sağlamıştır. Tüm bu yaklaşımların ortak noktası ya da amacı ise sinemada gerçekliğe ulaşmaktır.

Belgesel sinemadaki gerçeklik üzerine olduğunu söyleyebileceğimiz bu film kamera karşısında bireyin nasıl ve ne şekilde yer alacağını da tartışmıştır(Kutay, 2009). Filmin hemen başında anlatıcı izleyiciye şöyle seslenir: Bu film oyuncular olmaksızın, zamanlarının bir bölümünü bu sinema gerçek deneyine adayan gerçek kişiler ile çekilmiştir. Sinema-Gerçek deneyi kameranın varlığını, gözlemcinin gözlemlenen konu üzerindeki kaçınılmaz etkisini sorgulamaya başlar.

Açılışın hemen ardından gelen sahnede bir pazarlama firmasında çalışan Marceline'i, Rouch ve Morin'le birlikte masa başında görürüz. Rouch masa başı sohbeti çok iyi fikir, ancak kameranın huzurunda gerçekten doğal bir sohbet kaydı gerçekleştirebilir mi? Örneğin Marceline rahat ve doğal mı? diye sorar. Morin'in buna cevabı ise 'Deneyebilir' olur. Film boyunca Paris'te yaşamını sürdüren farklı kesimlerden katılımcılara politik ve kişisel konularda sorular yöneltilir ve onların kendi gerçeklerini keşfetmeleri, açığa vurmaları istenir. Ancak koşullar göz önünde bulundurulduğunda Marceline'nin kamera karşısında kendisi gibi olduğunu söylemek zordur. Dolayısıyla kendisini oynadığını belirtebiliriz.

Rouch, insanların her zaman rol yapıp yapmadıklarının farkında olmadıklarına işaret eder. Filmde merkezi bir rol üstlenen Marceline'i hatırlatır. Projeksiyonun ardından yapılan tartışmada Marceline, uzaktan takip eden el kamerası eşliğinde Concorde meydanında yürürken, Nazilerin Yahudileri toplamak üzere gelip onu ailesinden ayırdıkları günü anımsayarak ölmüş babasıyla bir monoloğa giriştiği sırada rol yaptığını söyler (Rothmann, 1997, s. 69).

Bu sahneyle alakalı olarak katılımcılarla filmin izlendiği sırada bir katılımcı Marceline'in Concorde sahnesinin diğerlerinden daha iyi olduğunu söyler ve rol yaptığı için iyi olduğunu belirtir. Buradan hareketle kameranın varlığının, ne orada olmasaydı da bunlar olacaktı görüşünü ne de olduğu gibi kaydeden bir aygıt olmadığını ifade edebiliriz. Nitekim *Bir Yaz Günce'si*'nde mizansen de bireylerin kendi olmalarına olanak sağlamamaktadır. Çünkü filmde Marceline'i ve Marilou'yu izleyen kamera hareketleri açıkça bir mizansen kurulduğunu göstermektedir. Örneğin Marceline'i binadan çıkarken kamera onu dışarıda beklemektedir. Ya da Marilou ele alalım. Kamera, L şeklinde bir koridorun köşesinde durmaktadır ve koridorun bir ucundan yaklaşmakta olan Marilou'yu takip ederek koridorun öbür ucuna doğru döner. Kesme. Kamera koridorun sonundaki merdivenin başında beklemektedir (Kutay, 2009, s.88). Bu gibi örneklerde de görüldüğü gibi kamera önceden yerini alıp beklemektedir. Dolayısıyla bireylerde bu akışa uyum göstermekte, durup beklemekte ve kamera hazır olduğunda hareketlerine devam etmektedirler. Film için

Bir başka tartışma ise önceki kısımda ele aldığımız bireyin resmedilme yüzeylerindeki geçirdiği tarihsel süreçte yer alış biçimleri farklılaşmıştır. Geleneksel resmetme tekniklerinde bireyin gerçekçi bir biçimde temsil edilebildiğini fakat bu süreçte bireyin yanı sıra ressamların birer özneye dönüştüğünü belirtmiştik. Daha sonra gelen ışıkla resmetme tekniklerinde fotoğraf ve sinema ile birlikte artık bir objektif önünde yer alan birey tarihsel olarak ön sıraya yükselmiştir. Artık üretici değil üretilen "şey" özne konumuna gelmiştir. Fakat ışıkla resmetme

biçimlerinde artık yeni bir şey ortaya çıkmıştır ki bu da yeniden-üretim tekniğidir. Artık bu sayede tek bir kopya değil aynı yapıttan birçok kopya elde edilebilir hale gelmiştir. Bu durum bireyleri/kişileri ön sıraya getirmiş olsa bile bu üretim ve tüketim ilişkisi içerisinde artık yapıt “şey”leşerek özne konumundan nesne konumuna gelmiştir. Bu doğrultuda belgesel sinema için şunu söyleyebiliriz; belgesel sinema yapısı gereği bireyi/kişiyi birer özne konumuna da getirebilir. Kişilerin/bireylerin kamera önündeki tutumları oldukça belirleyici olmakla beraber elbette kendilerini sundukları anda bunun ne kadar gerçek ya da az oynanılmış olduğunu bilemeyiz. Ama en olağan halini düşündüğümüz anda belgesel sinemanın bireyi/kişiyi ön plana çıkardığını belirtebiliriz.

Sonuç

Bu çalışma boyunca bir takım sorulara yanıtlar aradık. Çalışmanın temel konusunu belgesel sinemada kamera karşısında bireyin durumu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda belgesel sinemada kamera bireylere nasıl etki etmektedir? Kamera karşısında kişiler/bireyler ne kadar kendileri olabilmektedirler? Bu sorulara yanıtlar aranmıştır. Bu doğrultuda öncelikle tarihsel bir sürece yer vererek geleneksel resmetme tekniklerine yer verilmiştir. İnsanlık tarihi ile beraber başlayan bu süreçte insanlar taşlara ya da mağara duvarlarını yüzey olarak kullanmış ve ilk resmetme eylemi de böyle başlamıştır. Ardından resim sanatı ile beraber ta ki ışıkla resmetme sürecine kadar geleneksel resmetme teknikleri yer almıştır. Bu biçimde bireyin ele alınışına yer verilerek görülmüştür ki özellikle ilk zamanlarda insanlar çoğunlukla hayvanları resmetmişlerdir. Elbette insan ya da insana benzeyen figürlere rastlanmaktadır. Resim sanatında ise birey kendisine yer bulmuş hatta bu alanın öznesi de olmuştur. Ancak o dönemin resmedici olan ressamın yaptıkları eserlerden ön plana çıkmış ve resmedilen bireyler de ikinci sıraya gelmiştir. Işıklı resmetme insanlık tarihinde yepyeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Işıklı resmetme tekniğinin gelişmesi ile beraber fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkması yeni bir yüzeyi ortaya çıkarmıştır. Fotoğraf ve sinemayla beraber artık bireyin durumu da değişmiştir.

Bu değişimin sebebi de yeniden-üretim sürecidir. Artık sanat yapıtına dair biriciklik yapısı ortadan kalkmıştır. Aynı zamanda sinema ile beraber artık görme izleme eylemi de değişmiştir. Artık izlemeye/görmeye dair bir ritüel oluşmuştur.

Bir Yaz Günceci filmi genel olarak Cinema-Verite'nin ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Ancak bu film aslında Cinema-Verite'in(Sinema-Geçek) yapılıp yapılamayacağını ortaya koymaktadır yani böyle bir film yapmak mümkün müdür? soruna bir ampirik bir yanıt olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim filmi yorumlayan yönetmenler bunun mümkün olmayacağını ifade ederler. Kutay'a göre filmin son iki sahnesi üzerinde durulmaya değer çünkü izleyiciyi belgesel özelinden sinematografi geneline çekerek tartışma platformları oluşturmayı hedeflemektedir(Kutay, 2009, s.94). Bu sahnelerden ilki sinema salonu sahnesidir. Bu sahnede filmde yer alan gerçek karakterler filmin o anına dek olan kısımlarını kurgulanmış halini izlerler ve üzerinde tartışır. Bu sahnede insanlar hem kendilerini hem sundukları ve kendilerine sunulan kendilerini de tartışır. Filme katılan kişilere filmi izlettirmek ve bunu da filme eklemek hem sinemada hem de belgesel sinemada alışıldık bir durum değildir. İki yönetmenin de, insanların kameralar önünde ne kadar samimi olabileceklerini tartışmaları, ardından röportajlara katılan aynı kişilere filmin izlettirilmesi, yorumların alınması önemlidir. Çünkü bunu izlediklerinde birbirlerini samimi olmamakla itham ederler ya da rol yaptıklarını oynadıklarını ileri sürerler. Bu filmin yapılmasındaki amaç gündelik hayatta insanları olduğu gibi kendi gerçekliklerinde kaydetme arzusudur. Fakat kameranın varlığı Rouch'un da belirttiği gibi buna imkan vermemektedir. Nitekim insanlarla röportaj yapan Marcelline'e de Rouch'a Concorde sahnesinde rol yaptığını anlatmıştır. Buradan hareketle şunu söyleyebiliriz her ne kadar bireylerin benliklerini olduğu gibi gerçek bir şekilde kaydetme isteğinde olunursa olunsun kameranın salt varlığı, oluşturulan mizansenler ve kişilerin personaları bunu neredeyse olanaksız kılmaktadır. Bireyler herhangi bir persona ya da imaj yaratmadan oldukları gibi kendilerini gösterme niyetinde olsalar dahi çekim açıları, kameranın duruşu vb. mizansenler ister istemez bir performans ortaya çıkarmaktadır.

Bu sahnenin ardından gelen ikinci önemli sahne ise Edgar Morin ve Jean Rouch arasında geçen konuşma anıdır. Morin ve Rouch özel vitrinler arkasında birçok nesnenin sergilendiği bir müzede bir ileri bir geri yürüyerek film ile ilgili tartışırlar. Filmin hedefledikleri amacına ulaşp ulaşmadıklarını üzerine konuşurlar. Bu noktada dikkat çekici nokta bu konuşmanın yapıldığı yerdir. Şüphesiz bilinçli bir şekilde tercih edilen bu mekân bir müzedir. Müzelerde sergilenen nesnelere, bağlamından kopartılmışlar ve “şey”leşmişlerdir. Dolayısıyla insanların izlemesi için bir yerde sergilenen bu nesnelere kameranın varlığıyla kendilerini, kendi gerçekliklerini sunan insanlar arasında bir bağlantı söz konusudur. Filmin bu sahnesi oldukça vurucu ve mesajını ileten bir sahnedir. Yönetmenler her ne kadar fikir ayrılığı yaşamış olsalar da bu sahnedeki müze ve sergilenen nesnelere ile aslında filmdeki kişilerin de nasıl ve ne kadar gerçek olabileceklerine dair net bir söylem üretmiştir. Belgesel sinemada bireyi ele aldığımızda elbette kesin bir sonuca ulaşmak mümkün değildir. Pozitif bir bilim dalı olmadığı için kesin net bir neticeye varmak zordur. Bu doğrultuda belgesel sinemada kamera karşısında bireyi ele aldığımızda kişilerin/bireylerin rol yaptığını daha doğrusu benliklerini sunduklarını söyleyebiliriz. Elbette bu kurmaca bir filmdeki gibi rol yapma eylemi değildir. Fakat günlük hayatlarımızda da kendimizi sunduğumuz gibi belgesel sinemada her ne kadar gerçek olan ile derinden bir ilişkisi olsa da kameranın ya da yönetmenin varlığı ile beraber kişiler/bireyler kendilerini oldukları gibi gösteremezler. Bu örnekten de yola çıkarak kişilerin/bireylerin etkilendiklerini rol yaptıklarını belirtebiliriz. Bu noktada ulaşılan en önemli sonuçlardan birinin kesin olmamakla beraber belgesel sinemada kameranın varlığı bireyin direkt olarak kendisini göstermesine/yansımasına imkân vermemektedir. Ancak şunu da belirtebiliriz ki kişiler her ne kadar kendilerini oynasalar da ve kimi durumlarda eğer kamera orada olmasaydı yaşananlar olmazdı görüşüne rağmen belgesel sinema yine de işlevsel bir alanı oluşturmaktadır.

THE STATE OF THE INDIVIDUAL IN FRONT OF THE CAMERA IN DOCUMENTARY CINEMA

Abstract

In this study, the state of the individual in front of the camera in documentary cinema will be discussed. Accordingly, the study seeks answers to a number of questions. The main question is how the individual places himself/herself in front of the camera in documentary cinema? Based on this question, attention will be drawn to the individual's self-presentation in front of the camera. Beginning with the traditional forms of painting, the forms of depiction with light and the state of individual with documentary cinema are given in detail. Throughout the study, a historical process about the individual's state is followed in the form of self-presentation or depiction.

The changing position of the individual with different painting tool sand self-presentation starting with the painting of the individual on a surfacea ere examined in this study. Documentary films are watched with the presumption that things/people are real. The presentation of the self is more important and special because of the connection of documentary cinema with reality. In order to make the presence of the camera in documentary cinema and the presentation of the self more comprehensible, a concrete example is tried to be given by using a documentary film entitled *Chronicle of a Summer* (1960) directed by Edgar Morinand Jean Rouch.

Keywords: documentary cinema, self presentation, forms of depiction, cinema, real

Kaynakça

- ABİSEL, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınları.
- ADALI, B. (1986). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- ALEXANDER, J. C. (2006). Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and STRATEGY. JEFFREY C. ALEXANDER, BERNHARD GIESEN&JASON L. MAST (Ed.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (pp. 29-91.). Cambridge University Press.
- BAKER, U. (2015). Kanaatlerden İmajlara Duyular Sosyolojisine Doğru. (Çev. H. Abuşoğlu). İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAUDRİLLARD, J. (1998). *Simülakrlar ve Similasyon*. (Çev. O. Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- BAUMAN, Z. & R. Raud. (2018). *Benlik Pratikleri*. (Çev. M. Ekinci). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BELTRAN, A. (Ed.). (1999). *The Cave of Altamira*. New York: Harry N. Abrams.
- BENJAMİN, W. (2013). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BONİTZER, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis Yayınları.
- CRARY, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Çev. E. Daldeniz). 3. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- DEMOĞLU, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- EFLATUN (1980). *Devlet*. (Çev. S. Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- FORDHAM, F. (1996). *Jung Psikolojisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (Çev. M. Ali Kılıçbay.). 2.Baskı. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- GOFFMANN, E. (2016). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev. B. Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.
- GRIERSON, J. (1979). Flaherty's Poetic Moana. L. Jacobs (Ed.), *The Documentary Tradition*. Newyork: W.W. Norton&Company.Inc.
- GÜNGÖR, A. ve Yalın, Celal O. (2013). Sinema-Gerçek: Hakikatın Sineması ya da Sinemanın Hakikatı. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 2* içinde (ss.77-93). İstanbul: Su Yayınları.
- JACKSON, P. (1947). Your Question Answered. Roger Manvell (Ed.). *The Penguin Film Review*. London: Hazell, Watson and Viney Ltd.
- KILIÇ, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- KUTAY, U. (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera*. İstanbul: ES Yayınları.
- KUTAY, U. (2011). Yeni Gerçekçilik ve Belgesel Sinema. Hakan Aytekin(Ed.). *Belgesel Sinema 2009-2010*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.
- MORİN, E. & J. ROUCH (Yönetmen). (1960). *Bir Yaz Güncesi* [Film]. Fransa.
- NICHOLS, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- OSKAY, Ü. (1997). Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve 'Büyük Balık Küçük Balığı Yer!' Dedirten Globalleşmenin Kültürü. Semra Güzel(Ed.), *Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri*, (s.148). İstanbul: Tayf Yayınları.
- ÖZBEK, M. (2018). *Dünden Bugüne İnsan*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- ÖZTÜRK, S. (2016). 2.Sayı Çıkarken: Gölgenin SineFilozofisi. *SineFilozofi Dergisi*, 2:3-5.
- ROTHMANN, W. (1997). *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University.
- SABRA, A. I. (2007). Alhazen's Optics in Europe: Some Notes on What It Said and What It Did Not Say. Wolfgang Lefevre (Ed.), *Inside The Camera Obscura: Opticsand Art Under the Spell of the Projected*

Image (pp.53-57). Berlin: Max-Planck Institute for the History of Science.

SONTAG, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. O.Akınhay). İstanbul: Agora Yayınları.

STEVENS, A. (1999). *Jung*. (Çev. A. Çayır). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

TODOROV, T.,FOCCROULLE, B.&LEGROS, R. (2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (Çev. E. Özdoğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TOPDEMİR, H. Gazi. (2002). *Modern Optiğin Kurucusu: İbnü'l Heysem Hayatı Eserleri ve Teorileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

UYSAL, G. (2011). Mağara Sanatı. *V. Ulusal Speleoloji Sempozyumu*.

WENCZEL, N. (2007). The Optical Camera Obscura II Images and Texts. Wolfgang Lefevre (Ed), *Inside The Camera Obscura: Optics and Art Under the Spell of the Projected Image* (pp.13-30). Berlin: Max-Planck Institute for the History of Science.

YALÇINKAYA, I. (1979). Taş Devri Sanatında Teknik Ve Stil. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 29:1-4.