

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ BAĞLAMINDA ETNOGRAFİK
ALAN ARAŞTIRMASI VE ETNOGRAFİK BİR FİLM
UYGULAMASI: YAŞAM AĞACI FİLM ÇALIŞMASI**

**SERAP DUMAN İNCE
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Danışman
Doç. Dr. ZEHRA YİĞİT**

ANTALYA – 2019

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ BAĞLAMINDA ETNOGRAFİK
ALAN ARAŞTIRMASI VE ETNOGRAFİK BİR FİLM
UYGULAMASI: YAŞAM AĞACI FİLM ÇALIŞMASI**

SERAP DUMAN İNCE
SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman
Doç. Dr. ZEHRA YİĞİT

Bu çalışma Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi (BAP) tarafından
2770 nolu Sanatta Yeterlik tez projesi olarak desteklenmiştir

ANTALYA – 2019

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

17/05/2019

Öğrencinin
Adı ve Soyadı
Serap DUMAN İNCE

İmzası

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz/Teşekkür	iii
Özet	iv
Abstract	v
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM- KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	
1.1. Antropoloji ve Kültürel Antropoloji.....	5
1.2. Kültür.....	13
1.3. Etnografî ve Etnoloji.....	18
1.3. 1. Etnografik Alan Ararştırmasının Temel Nitelikleri.....	25
1.4. Halk Bilimi / Folklor.....	30
İKİNCİ BÖLÜM- ETNOGRAFİ VE FİLM İLİŞKİSİ – ETNOGRAFİK FİLM	
2.1. Klasik Etnografik Yaklaşım	34
2.2. Deneysel Etnografik Yaklaşım	36
2.3. Etnografik Film Tarihi.....	41
2.4. Türkiye’de Etnografya ve Etnografik Film.....	58
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- ETNOGRAFİK BİR ALAN OLARAK DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ VE FINDIK KÜLTÜRÜ: ETNOGRAFİK BİR FİLM OLARAK YAŞAM AĞACI FİLM ÇALIŞMASI VE FİLMİN ANALİZİ	
3.1. Doğu Karadeniz Bölgesi ve Fındık.....	63
3.2. Fındık Kültürü.....	65
3.3. Etnografik Bir Film Olarak Yaşam Ağacı Filmi.....	70
3.4. <i>Yaşam Ağacı</i> Filminin Yorumsamacı Yaklaşım Bağlamında Analizi	74
Sonuç	85
Kaynakça	90
Ekler	98
Ek 1 Yaşam Ağacı Film Çalışması Sinopsisi	98
Ek 2 Yaşam Ağacı Film Çalışması Senaryosu	99
Ek 3 Yaşam Ağacı Filminin Set Fotoğrafları	105
Ek 4 Yaşam Ağacı Filminin Dijital Baskısı (CD).....	107

Özgeçmiş.....108

ÖNSÖZ

Bu çalışmada ve akademik yolda karşılaştığım her zorlukta beni yüreklendiren, fırsat tanıyan, değerli katkılarını ve görüşlerini esirgemeyen, çalışma süresince her zaman değerli vaktini ayıran saygıdeğer hocam, tez danışmanım Doç. Dr. Zehra YİĞİT'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik öğrenciliğim süresince engin bilgi ve deneyimlerini her daim paylaşan saygıdeğer hocam Sayın Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN'e teşekkür ve saygılarımı sunmayı bir borç bilirim. Bu çalışmada değerli görüşlerine ihtiyaç duyduğum, çalışmanın tüm seyri boyunca bana yönelttiği sorularla ve esirgemediği değerli görüşleriyle ufkumu açan, çalışmanın beslenmesini ve büyümesine katkı sağlayan, güvenini ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, saygı değer sevgili hocam Doktor Öğretim Üyesi Babacan TAŞDEMİR'e minnet ve sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamdaki film projesinin zeminin oluşturan sevgili biricik annem Emine DUMAN'a ve filme katkısı olan teyzemlere, kuzenlerim ve yeğenlerime sonsuz teşekkür ederim.

Sonsuz ilgi, sevgi ve güvenleriyle her zaman yanımda olan, yorulmadan, yılmadan beni her zaman destekleyen, sonsuz büyüklükteki yürekleriyle gururlandığım çok değerli ailem Annem Hashatun DUMAN, Babam Ekrem DUMAN ve kardeşlerim, Nurdana BIYIKLIOĞLU, Zeynep DUMAN, Nilgün YAVUZ, Nesrin YAVUZ, Elif AYAZ'a sonsuz minnet, sevgi ve saygılarımı sunarım. Bir o kadar güzel ve bir o kadar da sancılı olan Sanatta Yeterlilik eğitim-öğretiminde güzel dilek ve temennilerini hiç eksik etmeyen, yaşadığım tüm duyguları benimle paylaşan kocaman yürekleri ve sevgileriyle beni ailelerine alan Annem Sevim İNCE ve Babam Nevzat İNCE'ye abim Mehmet İNCE ve ablam Sevda İNCE'ye sonsuz minnet, sevgi ve saygılarımı sunarım. Lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik eğitim sürecinde yaşadığım her zorlukta, yanımda olan, manevi ve maddi desteğini hiç esirgemeyen hayat arkadaşım sevgili eşim Sercan İNCE'ye sonsuz teşekkür ederim.

Uzun soluklu olan sanatta yeterlilik eğitimim boyunca ilgisini, desteğini, sevgisini esirgemeyen başta Zehra Seda BOZTUNALI, Melis SUCUOĞLU, Özgül GÜNDEŞLİOĞLU, Merve KÖKSAL ve tüm mesai arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Serap DUMAN İNCE
	Numarası	20125306007
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Dr. Zehra YİĞİT
Tezin Adı	Kültürel Antropoloji Bağlamında Etnografik Alan Araştırması ve Etnografik Bir Film Uygulaması: <i>Yaşam Ağacı</i> Film Çalışması	

ÖZET

Bu çalışma sosyal/kültürel antropolojik bağlamda etnografik bir alan araştırması olarak değişmekte ve kaybolmakta olduğu saptanan fındık kültürünün değerlerini, yapısını incelemekte ve bu kültürün görsel-işitsel anlamda etnografik filmi oluşturmayı amaçlamaktadır. Türkiye’de etnografik film yazın alanı, kültürel öğelerin kaydedilmesi ve belgesel formlarda sunumu olarak kısıtlı bir alanı içermektedir. Bu bağlamda yerel kültürlerin aktarımında yerlinin bakışından etnografik yorumlamaların/betimlemelerin eksik olması, aynı zamanda etnografik film üretimlerinin sınırlı olması ve konunun güncelliğini koruması bu çalışmanın yapılmasını önemli kılmaktadır.

Bu araştırma kapsamında araştırmacının bir sinemacı ve etnograf gibi hareket etmesine en uygun çalışma sahası olarak, araştırmacının da bağının bulunduğu Doğu Karadeniz Bölgesi’nden amaçlı bir örneklem ve odak grubu ele alındı. Seçilen alanının ve odak grubunun yerel kültürel değerleri, kültürel yapısı çeşitli etnografik yöntemlerle incelendi ve çalışma sahasının kültürel yapısındaki değişen etnografik değerlerin tespiti gerçekleştirildi. Fındık kültürünün özünün anlaşılmasında hem yerlinin gözünü hem de araştırmacının yorumu bu çalışma bağlamında önemli olmasından hareketle bu kültürel pratiğin anlamını ortaya çıkarabilmek için Clifford Geertz’in savunduğu yorumsamacı yaklaşım temel alındı ve bu yaklaşım doğrultusunda araştırma sahasının kültürel kodları görsel-işitsel olarak kaydedildi. Böylelikle ana odağında kültürü anlama ve betimsel olarak aktarma veya belgeleme gibi bir işlevi olan etnografik filmi yansıtan *Yaşam*

Ağacı adlı etnografik film çalışması oluşturuldu.

Sonuç olarak, Geertz'in de kendi çalışmalarında vurguladığı ve bu film dolayısıyla deneyimlenen, kültürün açık ve örtük örüntülerinin hem birincil olan yerlinin bakışındaki kültür hem de araştırmacının ikincil veya üçüncül bakışındaki kültürel değerlerin anlamlarına, yorumlarına ulaşıldı. Bunun neticesinde, değişmekte veya kaybolmakta olan yerel kültürel değerler bilimsel ve sanatsal çerçeveden yorumlandı ve Türkiye'nin kültürel belleğine katkı sağladı. Böylelikle etnografik film konusu akademinin yazın alanında yer almasına rağmen, uygulama açısından kısıtlı olması ve yeterli üretimin olmayışı, pratik boyutta yapılan bu çalışmayı daha önemli bir noktaya taşıdı.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Serap DUMAN İNCE
	Number	20125306007
	Department	Art and Desing
	Advisor	Associate Prof. Zehra YİĞİT
Thesis Name		Ethnographic Field Research in the Context of Cultural Anthropology and Application of an Ethnographic Film: <i>Tree of Life</i> Film Study

SUMMARY

This study changes the ethnographic field research in a social / cultural anthropological context and examines the values and structure of the hazelnut culture that is found to be lost and aims to create an ethnographic film in the audiovisual sense of this culture. Type of ethnographic film in Turkey, includes a restricted area in the recording of the presentation of cultural items and documentary form. In this context, the ethnographic interpretations and lack of ethnographic interpretations and the fact that ethnographic film production is limited from the perspective of locals in the transfer of local cultures makes it important to carry out this study.

Within the scope of this research, a sample and focus group for the purpose of working as a filmmaker and ethnographer, which is the most suitable field for the researcher, has been discussed. The local cultural values and cultural structure of the selected area and the focus group were examined with various ethnographic methods and the changing ethnographic values in the cultural structure of the study area were determined. In order to understand the essence of hazelnut culture, both the eye of the locals and the interpretation of the researcher were important in the context of this study. Thus, an ethnographic film called The Tree of Life, which reflects the ethnographic film which has a function like understanding and descriptive transfer or documentation in its main focus, was created.

As a result, Geertz's emphasis on the culture of both the primary and indigenous patterns of culture, which was emphasized in his work and experienced by this film, is

reflected in the meanings and interpretations of cultural values in the secondary or tertiary view of the researcher. As a result, changes in local cultural values that are being lost or has contributed to the scientific and artistic frame was interpreted and Turkey's cultural memory. Thus, although the ethnographic film subject was in the field of literature in the academy, its application was limited and the lack of sufficient production made this study, which was carried out in practical terms, a more important point.

GİRİŞ

Kültürel antropoloji ve etnografya, toplumların, kavimlerin, kabilelerin sosyal-kültürel yapılarını ve bu yapıların oluşumuna etki eden tüm yaşamsal normların kültürlerini araştırmaktadır. Etnografik araştırmalar, etnografik araştırma yöntemleri ile araştırılan toplumun kültürüne dair çok yönlü bilgi ve belge toplamaktadır. Etnografik filmler, etnografaların araştırılan çalışma sahasına yönelik bilgi toplamada en sık başvurdukları stratejilerden biridir. Etnografik filmler yalnızca etnografaların değil aynı zamanda antropolog, sosyolog ve beşerî bilimlerde çalışan sinemacıların çalışmalarında da bilgi sağlayıcı bir araç olarak kullanılmaktadır. Etnografik filmlerin tarihsel evrimleri, toplumsal dinamiklerin gelişimi ve değişimine bağlı olarak ilerlemektedir.

Etnografik filmin tarihsel evrimindeki ilk yaklaşım, geleneksel (klasik) etnografik düşüncedir. Bu yaklaşım, araştırılan toplumun gözlemlenebilen tüm davranışlarını “olduğu gibi” sistemli ve objektif olarak ele almayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşımda bilimsel titizlik, nesnel olma/olabilme iddiası söz konusudur. Etnografik araştırmada pozitif olma durumu, araştırmacı ile araştırılan nesne arasındaki mesafeye vurgu yapmaktadır. Bu anlamda araştırmacı, objektif ve otoriter tek ses konumunda tanımlanmaktadır. Bu bağlamda belirlenen alanlarda görünen dış gerçekliğin nesnel kaydında kullanılan fotoğraf makinesi, kamera, ses kayıt cihazları ve bu cihazların çıktıklarına bilimsellik atfedilmesi nedeniyle önemlidir. Bu düşünce ve tutumdaki bir araştırmada özne-nesne ilişkisinde özne merkezi konumda ve etken yapıda, aynı zamanda hegemonik bir bilgi üreticisi olarak görülmektedir. Klasik yaklaşımın tarihsel olarak önemli ve temel bağlamı, uzak yerlerdeki değişme ve kaybolma tehlikesi altındaki farklı, egzotik kültürlerdeki ilkel-öteki toplum ve kabilelerin araştırılması ve belgelenmesi düşüncesidir. Klasik yaklaşım “*yok olan*” ve “*değişen*” kültür paradigması ve “*kurtarma etnografisi*” üzerinden gerçekliği inşa etmektedir. Görünen dış gerçekliğin kaydedilmesi ve buna bilimsellik atfedilme tartışmaları hem sosyal bilimler hem de sinema çalışmalarında kadim tartışma olarak günümüzde de devam etmektedir.

Etnografik araştırmalarının ikinci durağı ve bu çalışma kapsamında ele alınan deneysel etnografik yaklaşım ise, araştırılan toplumun görünen dış gerçekliğin haricinde örtük gerçeklikteki örüntüleri ortaya çıkarmak ve anlamlandırmak için benimsenen yeni

bir yöntem veya yaklaşım biçimidir. Bu yöntem, araştırmanın var olan görünen dış gerçekliğin ontolojik yapısına karşı, araştırmacının da araştırmada kendini var ettiği paradoksal bir yapıyı ve düşünceyi benimsemektedir. Bu yaklaşım içerisindeki bu paradoksal yapı, özne-nesne mesafesinin ortadan kalktığı (klasik yaklaşımın tam aksine) öznelerarası tutum ile araştırmadaki toplumun yaşadığı kültürel normların açık ve örtük gerçekliği elde etmenin daha doğru olduğunu savunmaktadır. Tüm bu iddiaların gerçekleşebilmesi noktasında, bu yaklaşımda *düşünümsellik*, *özünümsellik*, ve *performatif* gibi günümüzde çok sık kullanılan kavramlara/yöntemlere başvurulmaktadır. Bu kavramlara yönelik Depeli'nin ifade ettiği gibi; “Epistemolojik temelde sorgulanan “nesnellik”, “araştırmacının kültürel ardyöresi” olduğundan hareketle, çalışmada yorumlanmış gerçeklik olarak yeniden kavramlaştırılan “kültür” ve “düşünümsellik” gibi kavramlar, yöntembilim tartışmalarına da önemli açılımlar kazandırmaktadır (2014: 29). Bu yöntemler ve yöntemlerin çıktılarına dair tartışma alanları/konuları sosyal ve beşerî bilimlerdeki çalışmaları iç içe geçirmiş durumdadır. Dolayısıyla yeni bilgi edinme biçimlerine ve türlerine dikkat çekilmektedir.

Hem klasik hem de deneysel gibi birçok formda gelişimini sağlayan etnografik film, araştırılan mahaldeki gerçeğe ve gerçeğin yeniden inşa edilmesine yönelik pek çok farklı perspektifi ve eleştiriyi yazın alanına sunmaktadır.

Etnografik film alanı üzerinde çalışma yapacak araştırmacı, etnograf/sinemacı için etnografik filmin yapım pratiklerini detaylı şekilde bilmesi, hatta araştırmaya ve kendi özelinde nasıl bir plan oluşturacağına yönelik tüm süreci deneyimlemesi gerekmektedir. Araştırmacı temelde bunları bilmesinin yanında çalıştığı alandaki kültürel yapıları neden ve nasıl kayıt altına alacağını ve hangi formlarda alana sunacağına yönelik soruları da belirlemesi gerekmektedir.

Bu bağlamda bölgede yaşanmış ve yaşanmakta olan kültürel değer ve normların aslını, özünü yansıtabilecek ve alandaki kültürel değişimin bilimsel ve sanatsal dökümantasyonunu etnografik çerçeveden yapmak bu araştırmanın temel amacıdır. Bu amaç doğrultusunda fındık kültürünü özünü anlamak ve görsel-işitsel film anlatısında ortaya sunabilmek için etnografik film temel alınmaktadır. Bu araştırmanın amacı doğrultusunda fındık kültürünün birincil olan anlamını ortaya çıkarmak ve sunmak amacıyla Clifford Geertz'in yorumsamacı yaklaşımı ve yoğun betimleme düşüncesi takip edilmektedir. Bu anlayış doğrultusunda fındık kültürünün birincil ve

ikincil/üçüncül yorumları etnografik filmde temsili oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu araştırmanın amacını gerçekleştirme, etnografik filmi anlama, fındık kültürü üzerinden etnografik film pratiği yapma ve yapılan filmi çözümlenmek amacıyla bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın genel çerçevesini sunma ve temel kavram ve kuramsal alt zemini oluşturma amacıyla antropoloji, kültürel antropoloji, kültür, etnografya ve etnoloji ilişkisi ve halk biliminin etimolojisi, tanımları, kapsamı ve işlevlerinin açıklaması yapılmaktadır. Kültürel antropoloji, kültür ve etnografya bölümleri literatürdeki öncü olan antropolog veya etnografların yaklaşımları bağlamında ele alınmaktadır. Kültürün geniş, yoğun ve kapsamlı bir alanı olmasından dolayı, sosyal ve beşeri bilimlerdeki nerdeyse her alanın kesişim noktasında yer almaktadır. Bu bağlamda her çalışma alanı kendi içinde açıklanmakta dolayısıyla fındık kültürünün neden kültürel antropolojik bağlamda Clifford Geertz'in yorumsamacı yaklaşımı ve etnografik alan araştırması olarak sınırlandırılıp, isimlendirildiği ve çalışıldığı açıklanmaktadır. Dolayısıyla bu bölüm ile hem etnografyanın ve etnografik filmin ilerlediği ana dal olan kültürel antropoloji ve bu çalışma disiplinin prensipleri hem de bu araştırmadaki fındık kültürünün aktarımında benimsenmesi gereken temel yaklaşım ve metodoloji sunulmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde etnografik filmin gelişimi ve değişimi anlatmak ve bugün için literatürde nasıl ilerlediğini sunmak amacıyla etnografik filmin temel iki yaklaşımı açıklanmaktadır. Bu bağlamda etnografik filmin tarihsel gelişimindeki klasik/geleneksel ve deneysel etnografik yaklaşımının ne olduğu, bu yaklaşımların temel sav ve misyonlarının saha araştırmalarında nasıl kullanıldığı ve etnografik filmlere olan yansımaları incelenmektedir. 19. yüzyılın sonu ile 21. yüzyılın başına kadarki süreçte (1895-2000) etnografik filmin değişimi, dönüşümü kısacası evriminin derlenmesi yapılmaktadır. Bu bölümdeki bu araştırmanın yapılma nedeni olarak, bu konuyla ilgili Türkçe literatürde hem nicel hem de niteliksel olarak yeterli ve kapsamlı bir çalışmanın yapılmadığının saptanmış olmasıdır. Bu bağlamda araştırma sahalarında kullanılan etnografik filmin açıklanmasına ilişkin herhangi bir yaklaşımın/paradigmanın biçimsel ve içeriksel formuna bağlı kalamadan etnografik filmin tarihsel evriminin kronoloji oluşturulmaktadır. Bu kronolojide yer alan film çalışmaları ise etnografik filmin temel iki yaklaşımının paradigmaları bağlamlarında çözümlenmesi yapılmaktadır.

Film çekmek için takip edilen çeşitli metodolojiler ve filmin ontolojik yapısı bağlamında etnografik ve belgesel film arasında tartışılabilen gerçeklik inşaatları gibi durumlar söz konusudur. Gerçeği yeniden inşa etme tartışması, bilimsel nitelik atfedilen etnografik film ve bilimsel-sanatsal özellikler atfedilen belgesel sinema arasında yöntem, içerik ve üslup benzerliklerine değinilmektedir. Etnografik ve belgesel film arasındaki bu ilişki genel olarak etnografik filmin tarihi ve filmlerin incelenmesi bağlamında değerlendirilmektedir. Bu bölümün son kısmında, Batı temelli bir disiplin olan ve gelişen etnografyanın ve etnografik filmin Türkiye'ye gelişi ve Türkçe yazın alanında nasıl ilerlediği ve akademik araştırmalardaki pratik boyutun ne olduğunu araştırılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, bu araştırmanın birinci bölümünde sunulan etnografik metodoloji temel alınarak fındık kültürü ve bu kültürel pratiğin araştırılmasına yer verilmektedir. Bu bağlamda amaçlı örneklem olarak seçilen alandaki değişen, yok olan kültürel kodların, değerlerin ve anlamlarının tespiti amacıyla katılımlı gözlem, alana vakıf kişilerin bulunması, bu kişilerle derinlemesine görüşmeler ve yaşam öyküsü gibi etnografik yöntemler kullanılmaktadır. Kültürel antropolojinin sahaya yönelik yaptığı araştırma prensibi olan etnografik alan araştırmasının temel misyonundaki kültürü anlama ve betimleme dolayısıyla araştırılan kültürün aktarımı yapma gibi bir amaçla Yaşam Ağacı adlı bir film çalışması yapılmaktadır. Bu film çalışmasını açıklamadan ve filmin analizi yapmadan önce Kültürel antropolojik bağlamda etnografik alan araştırması olarak nitelendirilen Doğu Karadeniz Bölgesi ve fındık, fındık kültürünün yapısı ve kodları açıklanmaktadır. Bölgeyi ve fındık kültürünün açıklanmasının ardından *Yaşam Ağacı* adlı film çalışmasına ve bu film çalışmasının yorumsamacı yaklaşım bağlamındaki analizine yer verilmektedir.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlar, yapılan değerlendirmeler, alan sunulan katkılar ve çeşitli öneriler bulunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Antropoloji ve Kültürel Antropoloji

Antropoloji, “Etnoloji Sözlüğü” ve “Antropoloji Sözlüğü” bağlamında irdelendiğinde öncelikle etimolojik kökende Yunanca ve Latince anthropos=insan ve logo=bilim kelimeleri karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda antropoloji insanın kökenini, biyolojik yapısını, somatik özelliklerini, kültürel belirtilerini, toplumsal davranışlarını kısacası insan, toplum ve kültürleri kendine konu edinen ve bunları kendine özgü yöntemleriyle inceleyen insan bilimidir (Örnek, 1971: 21-22, Emiroğlu ve Aydın, 2003: 47). Ayrıca, Türk Dil Kurumu; “İnsanın kökenini, evrimini, biyolojik özelliklerini, toplumsal ve kültürel yönlerini inceleyen bilim, insan bilimi” (Erişim Tarihi, 12.06.2017) olarak tanımlamaktadır.

İnsan olgusunun fiziksel, biyolojik ve kültürel bir yapıya sahip olması ve bunu bilimsel çerçeveden yapılmak istenmesi, antropoloji disiplininin birçok alt çalışma alanını meydana getirmektedir. Bu bağlamda Özbudun ve arkadaşları, antropolojinin konusu, kapsamı, altdisiplinlerinin sınıflandırmasına ilişkin şunları belirtmektedirler:

“19. yy. sonu ile 20. yy. başlarında antropolojinin konusu bilimsel anlamda yerleşik hale gelmişti. Ancak antropoloji farklı adlarla anılmaktaydı: sosyal antropoloji, kültürel antropoloji, etnoloji, etnografya, sosyoloji... Odağında “ilkel,” “yabanıl” ya da “erken” insanların incelenmesi oluşturmaktaydı; ya da 19. yüzyıl sonlarında Tylor’un yüklediği anlamla (insanın biyolojik incelenişinden farklı olarak) “kültür”ün incelenmesi. Kültür alanı ise çeşitli başlıklar altında sınıflandırılmaktaydı: maddî kültür, folklor, din, büyü, sosyoloji ayrıca dil, hukuk, hatta çevre. 1906’da Oxford’da yeni kürsüleşen antropoloji disiplini “kültürel” ve “fiziksel” olmak üzere iki alt-disipline ayrılmış, “kültürel antropoloji” içinde ise dört dal belirlenmişti: arkeoloji, teknoloji, etnoloji ve sosyoloji. 1909’da Oxford, Cambridge ve Londra üniversitelerinden öğretim elemanları, alanlarının ortak terminolojisini saptamak üzere bir araya geldiler ve okur-yazar olmayan halkların betimleyici anlatılarının etnografya, bunların ‘tarih’lerini kurgulama çabalarının etnoloji ve tarih öncesi arkeoloji, ‘ilkel’ toplumların, kurumlarının karşılaştırmalı incelemelerinin ise sosyal antropolojinin alanını oluşturduğu konusunda uzlaştılar” (Özbudun, vd., 2007: 99-100).

Özbudun ve arkadaşlarının tarihsel bağlamda aktardıkları antropolojik sınıflandırmanın genel itibarıyla bugünün ilgili literatüründe bazı farklılıklarla ancak benzer isimlendirmelerle devam ettiği görülmektedir. Özbudun’un açıklamasına benzer bir sınıflandırma yapan Mahmut Tezcan “*Kültürel Antropolojiye Giriş*” kitabında antropolojiyi Fiziksel/Biyolojik Antropoloji ve Kültürel Antropoloji olarak iki ana

başlık altında toplamaktadır. Tezcan, ilgili kitabında bu çalışma disiplinlerini şöyle açıklamaktadır. Fiziki / Biyolojik Antropoloji, insanoğlunun fiziksel gelişimini ve evrimini açıklamaya çalışmaktadır. Bu alan, insan ırkının, insanın doğuşundan modern hale gelinceye kadar ki geçirdiği biyo-fizyolojik değişimini, bu değişimin aşamalarını, ırk karışımlarını kapsamaktadır. Bu ana alan kendi içinde, Plaeoantropoloji, Primatoloji, Kan grupları ve tipleri olarak özel uzmanlık alanlarını içermektedir. Kültürel antropoloji, geçmiş kültürlerden kalma maddi objeleri inceleyerek insan davranışını açıklamaya çalışan arkeoloji, kültürleri koruyan ve bu kültürleri sonraki kuşaklara aktarmak için dili bir araç olarak değerlendiren dilbilimi (linguistik) ve kültürleri karşılaştırmalı bir biçimde inceleyen ve kapsamlı kültür çıkarımları yapan etnoloji bu çalışma disiplininde yer almaktadır (Tezcan, 2008: 1). Antropolojik perspektiften etnografik saha çalışmalarında bulunmuş, ilgili lüteratürde referans alınan önemli antropolog kuramcılar olarak Haviland ve arkadaşları “*Kültürel Antropoloji*” (*Culturel Anthropology*)¹ başlıklı çalışmalarında Fiziksel Antropoloji, Kültürel Antropoloji, Arkeoloji ve Dilbilimciler olarak antropolojiyi dört ana başlık altında ele alarak kültürel antropoloji bazen sosyokültürel antropoloji olarak da alanda adlandırıldığının altını çizerler. Bu araştırmacılar, sosyokültürel antropolojinin; insan davranışları, düşünceleri ve duygularındaki alışagelmiş kalıpları incelediğini saptayarak insanı, kültürü üreten ve sürdüren bir varlık olarak tanımlamaktadırlar (Haviland vd., 2008: 52-68-69).

Kültürel antropolojinin ayrımı ve adlandırılmasının kıtalara, ülkelere ve araştırma alanlarında benimsenen kuramlara/ekollere göre değiştiği görülmektedir. Kültürel antropoloji; Kuzey ve Güney Amerika, Japonya gibi yerlerde “kültürel antropoloji” ismiyle kullanılırken Avrupa, Avustralya, Afrika ve başka yerlerde de “sosyal antropoloji” ya da zaman zaman “sosyal ve kültürel antropoloji” olarak isimlendirilmektedir. Kültürel antropoloji, biyolojinin ötesinde bir disiplin ya da alt disiplindir ve ilgilendiği konu, insanlığın ortak, yaratılmış simgesel dünyasıdır (Barnad, 2015: 30-31).

Kuzey Amerika ve Britanya’da yetişen ilk antropologların, özellikle Amerika’nın modern öncesi kabile toplumları ile Afrika ve Avusturalya Okyanusu

¹ Bu tez çalışmasında kullanılan yabancı kaynaklar Türkçe diline çevrilmişse çevrildiği ismi ile kullanılmakta ve ayrıca bu kaynakların orijinal isimleri parantez içinde belirtilmektedir. Ancak bu araştırmada, kullanılan yabancı kaynaklar Türkçe diline çevirimi yapılmamışsa orijinal isimleri belirtilmekte ve herhangi bir çeviri yapılmamaktadır.

adalarında sanayi toplumuna adım atmamış küçük-ölçekli topluluklar üzerinde çalışmalar yaptıkları saptanmaktadır. Bu araştırmacıların ele aldıkları insan toplulukları bakımından birbirine benzeyen ancak kuramsal perspektifleri ayrı olan iki farklı antropoloji geleneği geliştirdikleri görülmektedir. Bunlardan birincisi olan Amerikan Antropolojisi ile özellikle Franz Boas'un etkisiyle kültür kavramının esas alındığı tarihsel tikelci bir anlayışla kültürel antropolojinin gelişimi sürmektedir. İngiliz antropolojisi özellikle Radcliffe-Brown'un her topluluğun karşılıklı etkileşim içinde bulunduğu farklı toplumsal kurumlardan oluşan bir toplumsal yapının olduğu gibi bir düşünceyi savunan yapısal-işlevselci adı verilen bir anlayışla İngiliz Kültürel Antropolojinin gelişimi devam etmektedir. Avrupa kıtasında kültürel antropoloji; eski toplumların olduğu kadar çağdaş toplumların da gündelik hayatını ve kültürünü karşılaştırmalı olarak inceleyen etnoloji geleneği çerçevesinde gelişmektedir (Aydın, 2014: 9). Boas ve Brown'dan sonra Polonya asıllı Britanyalı antropolog Bronislaw Malinowski (1884-1942), özellikle kültürel antropolojinin modern öncesi (ilkel kavramı üzerine temellenen) uzak, egzotik yerlerdeki toplumların, kabilelerin araştırılmasında bütüncül paradigmayı savunmaktadır. Malinowski; toplumun sosyal, kültürel ve psikolojik tüm yönleriyle ele alınması gerektiğini belirtmektedir (1922: 6). Kuramcı, Trobiad Adaları'nda bulunan kabilelerle yaptığı uzun süreli alan araştırmaları neticesinde, Batılı olmayan toplumların sahip oldukları fiziki alanların ve bu alandaki toplumların nasıl ve hangi yollarla araştırılacağına metodolojisini (etnografik yöntemi) sistemli olarak yazın alanına kazandırır. Malinowski'nin savunduğu yaklaşım ve ilgili literatüre kazandırdığı yöntemle ilişkin detaylı bilgilere bu çalışmanın etnografya ve etnografyanın temel nitelikleri bölümlerinde (sayfa 18-24) yer verilmektedir.

Bu süreçte birbirinden farklı kültürlerle sahip her bir toplumun kültürel belirtileri, davranışları, yapıları belirli metot ve ekoller çerçevesinde ele alınmakta ve kültürel antropolojik perspektiften yorumlanmaya ve aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda kültürel antropolojinin tarihsel gelişimi² (19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın ortalarına

² Daha detaylı bilgi için antropolojinin akademik olarak kurumlaşmaya, disiplin olmaya başladığı zamandan itibaren kronolojik çerçevesini derinlikli ve kapsamlı bir biçimde ele alan Sibel Özbudun, Balkı Şafak ve N. Serpil Altuntek "Antropoloji Kuramlar/Kuramcılar" isimli kitabına bakılabilir. Özbudun ve arkadaşları antropolojinin paradigmasını şöyle sıralamaktadırlar: 1) Toplum-Kültür: ABD antropolojisi. Boas'a bağlanan geleneği ve pratik olarak kıtadaki, yitip gitmek üzere olan yerli kültürlerin "kayıt altına" alınmasıyla daha çok paylaşılan inanç sistemleri, değerler, fikirler, mitoslar, gelenekler, toplumsal ürüntülerin gerisinde yatan içsel mantık gibi "zihinsel" görüngüleri kapsayacak tarzda

değin) tarihsel tikelci, yapısal-işlevselci, etnoloji ekolü üzerinden ilerlemektedir. Dolayısıyla insanın veya toplumun kültürel örüntüleri bu yaklaşımlar dâhilinde aktarılmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı gibi dünyada yaşanan küresel veya kitlesel, çok yönlü ekonomi-politik, sosyal-kültürel değişimler ve teknolojik gelişmeler akademik anlamda tüm disiplinlerinin paradigmasını ve çalışma prensiplerini etkiler. Dünyayı etkileyen tüm bu olgu ve olayların neler olduğu ve bu olayların kültürel antropolojinin çalışma çehresini nasıl değiştirdiğine yönelik açıklamalar yapan Susam ve Altuntek; 1945 yılından sonra sömürgeleştirilmiş toplumların bağımsızlık hareketleri, Vietnam Savaşı, yeni feminist hareketler, küreselleşme gibi siyasal, iktisadi ve sosyal gelişmelerin

tanımlanan "kültür" üzerine odaklanırken, sömürgecilikten kaynaklanan pratik gereksinimlere dayanan Britanya antropolojisi, "toplum" (ve "toplumsal yapı", "toplumsal sistem", "toplumsal örgütlenme" vb.) üzerinde durmaktadır. ABD antropolojisinin kültürealist yönelişi, sosyal bilimci Talcott Parsons'un 1950'li yıllarda toplum bilimleri arasında toplumsal alanı sosyoloji, tinsel alanı psikoloji ve kültürü de antropolojinin konusu olarak tesis eden işbölümü ile daha yerleşikleşmiş gözükmetedir. 2) Doğa-Kültür: Kuzey Amerika'da genel antropoloji başlığı altında birleşen doğa-kültür karşıtlığı, insan davranış ve kişilik özelliklerinin doğal mı, yoksa kültürel temelli mi olduğu tartışmalarında izlenmektedir. Toplumsal ve kültürel yaşamın biyolojik çerçeveye indirgenebileceğini savunan sosyobioloji ile kültürün her şeyi açıklayabileceğini ileri süren kültüroloji arasındaki bu tartışmalar, feminist antropolojinin de hareket noktasını oluşturur. 3)Evrensekilik-Görecilik: Bu tezat, tüm insanların (ve kültürlerin) birbirleriyle karşılaştırılabilir evrensel standartlara tabi olduğunu varsayan ve nihaî olarak toplumsal/kültürel "yasalar" arayışında olan etik yaklaşım ile kültürlerin birbirleriyle karşılaştırılmayacak kendilikler olduğunu, giderek, antropolojik "hakikatlerin" gerçekte kendi "değer sistemlerini" yansıtan kültürel inşalardan ibaret olduğunu öne süren emik yaklaşım arasındaki yaklaşım farklılığı üzerine yerleşmektedir. 4)Diyakroni-Senkroni: Toplumları/kültürleri değişim süreçleri içerisinde incelemeyi, bir başka deyişle şeylerin zaman içerisindeki ilişkilerini ele alan, dolayısıyla tarihi analiz çerçevesine dahil eden diyakronik yaklaşım, toplumları/kültürleri eşzamanlılık ilişkisi içerisinde çözümleyen ve tarihi dışlayan senkronik yaklaşım ile tezatlık sergilemektedir. Ne ki. 19. yüzyılın sonunda antropolojisini tanımlayan diyakronik perspektif ve 20. yüzyılın ilk yarısında başat olan senkronik pespektif, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini, her ikisinden de unsurlar içeren ve şeylerin etkileşimi üzerinde duran interaktif perspektif tarafından ikame edilmiş gözükmetedir. Bu açıdan, senkronik analizin "yapılar", interaktif analizin ise "süreçler" üzerinde durduğu söylenebilir. 5) Organik model-linguistik model: Antropoloji kuramları 20. yüzyılın ortalarına dek denilebilir ki organik bir model üzerine temellenmekteydi. Gerek diyakronik perspektiften kalkınan evrimci düşünürler, gerekse senkronik perspektifli işlevselciler ve yapısal işlevselciler toplumları "organizmalar" olarak tasarlamakta ve ilk grup bu organizmanın basitten karmaşığa "ilkel"den gelişmişe doğru yönelişi, İkinciler ise kısımlarının/unsurlarının birbirleriyle ilişkileri üzerinde durmaktaydı. Öncülleri dilin kökeni ve gelişimi üzerinde duran antropocoğraf yacılar da bulunsa da, esas olarak Levi-Strauss yapısalcılığıyla birlikte, organik analojinin, yerini linguistik analojiye bıraktığı ve kültürlerin dil modelinde kurgulandığı varsayımıyla, kültür incelemelerinde, gramer incelemeleri modeli benimsendiği söylenebilir. Günümüzdeyse, yapısal dilbilime göre esnekliğe çok daha açık göstergebilim kültür incelemeleri için daha uygun bir model kabul edilmektedir. 6) Bilin-Sanat/Edebiyat: Antropolojinin nihai olarak konusuna ilişkin yasaları keşfetmeye yönelik bir bilim mi, yoksa inceleme konusunun yanı sıra, araştırmacının da kültürel ve/veya öznel "bagajı" nedeniyle yasaların yer alamayacağı, görüngülerin ancak "yorumlanabileceği" beşeri bilimler (humanities) kapsamında, dolayısıyla edebiyata yakın bir alan mı olduğu tartışması. Örneğin parlak bir retorikçi olan Bachofen'den beri örtük, ancak Evans Pritchard'dan bu yana da açıkça gündemdedir. Günümüzde ibre "sanat/edebiyat"a doğru kaymaktadır (2007: 18-20).

neticesinde Batının inşa etmek istediği modernite anlayışının tüm araçlarının belli oranlarda sorgulanmaya başlanır. Bu yılları takiben 1980'ler ve sonrasında dünyanın pek çok yerinde radikal toplumsal değişimler meydana gelir. Sovyetler Birliği'nin çözülmesi, Berlin Duvarı'nın yıkılması, bilimsel ve teknolojik gelişmeler ve bu ilerleme süreci; üretim ve tüketim ilişkilerini, toplumsal yaşam normlarını değiştirmeye başlar. Aydınlamacı akla yöneltilen eleştiriler, toplumsal yaşamın ve sınıfsal ilişkilerin üretim ilişkilerine bağlı değişimi, ulus-devlet algısındaki farklılaşmalar, kutuplaşmanın yerini küresel birliklerin alması gibi pek çok durum insanın kendisiyle, doğayla ve toplumla ilişkisini bütünüyle altüst eder. Böyle bir ortamda şekillenen post-modernizm gibi düşünce hareketleri sosyal bilimlerde yerleşik kuramların ve pozitivist konumunu sarsar. Antropoloji de bu ortamda, bu yapının içerisinde eleştirel konumda yer almaya başlar. Bu dönemde modern Batı algısını inşa eden neredeyse tüm yapılar, yapı bozumuna uğratılmaya başlanır (Susam, 2015: 13, Altuntek, 2015: 7-8). Dolayısıyla geleneksel antropolojiyi savunan Malinowski, Boas, Brown, Margaret Mead gibi kültürel antropolojik bağlamda etnografik alan araştırmaları yapan kuramcılarının, yerleşik hale getirmeye çalıştıkları pozitivist anlayışı, tekrardan değerlendirilmeye alınır ve yerine yeni anlayışlar (yorumsamacı antropoloji/etnografi, düşününsel, öz-düşününsel antropoloji/etnografi, emik-etik yöntemler) ortaya çıkar. *Kültür, alan, araştırmacı, araştırma nesnesi, objektif/tarafsız olma, kültürü yorumlama, temsil* gibi kavramlardan beslenen ve yarım yüzyıla yayılan pozitivist yaklaşım, Clifford Geertz, Victor Turner, Mary Douglas, Levi-Strauss, George E. Marcus ve Micheal Fisher, Emily Schultz, Ward H. Goodenough gibi pekçok öncü kuramcı ve antropolog tarafından eleştirel perspektiften ele alınır. Böylece antropolojik çerçeveden yapılan bir alan araştırmasındaki (etnografideki) araştırmacı, araştırılan konu, alan, alandaki gerçeğin bir bütünlük içinde doğru temsil edilebilme sorunsalı, yani Batılı özne krizi, post-kolonyal ve post-modern yaklaşımın eleştirel düzlemi haline gelir. Modern anlayış, yerini post modern anlayışın sorgulayıcı yöntemlerine bırakır ve dolayısıyla post-modern anlayış, modern yaşamın veya modernizm yapısını inşa eden tarihsel bağlamdaki kültürel antropolojinin ve etnografyanın yapısını değiştirir.

Modern yaşamı ve ideal modernizm düşünce yapılarının oluşumuna katkı sağlayan tüm bilim dalları doğal olarak tarihsel bağlamda sömürgeciliğin öteki söylemini yazınsal ve görsel imajlarla veya görsel-işitsel filmlerle pekiştiren kültürel

antropoloji ve etnografi bugün için eleştirel bakış açısından gelişmektedir. Dolayısıyla 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren dünyada yaşanan tüm gelişme ve değişimin sonucunda; antropolojik temelli etnografik alan çalışması, sosyal/kültürel antropolojinin başlıca yöntemi haline gelir. Alanda yapılan uzun soluklu araştırmalar katılarak gözleme dayandırılır. Bilimsel laboratuvarın karşıtı olan ‘alan’ kavramı, artık küçük ölçekli topluluklardan ziyade insanlar ile ilgili her yeri kapsar. Geleneksel etnografyadan farklı olarak bugün, bakım evlerindeki hastaların, HIV virüsü taşıyanların, uyuşturucu kullananların, modern Japon geşşalarının, savaşta şiddete maruz kalanların vb. yaşadıkları ortamlar veya kurumlar, çağdaş antropologlar için ‘alan’ özellikle etnografik araştırma alanıdır (Altuntek, 2009: 204).

20. yüzyılın sonu ve çağın kültürel antropolojisi dolayısıyla etnografik alan araştırmaları; popüler tarih anlayışında (klasik/geleneksel yaklaşım) olduğu gibi uzak yerlerdeki ilkel toplumları araştırma ilkesini takip etmediği görülmektedir. Özetle kültürel antropolojinin etnografik saha araştırmalarının popüler tarih anlayışından kopuk olarak devam ettiği ve bu alanın sadece sosyal bilimler değil beşeri bilimlerin, sanat çalışmaları içinde yapıldığı açıkça söylenebilir. Konuyla ilgili bazı örnek çalışmaları şöyle sıralayabiliriz;

- Ayşegül Ernek Alan (2007), “*Etnografik Veri İçeren Belgesel Filmlere Türkiye’den Üç Örnek*” isimli makale çalışması,
- Belkıs Kümbetoğlu ve Hande Birkalan Gedik’in (2005) hazırladıkları “*Gelenekten Geleceğe Antropoloji*” isimli kitap çalışmasında Filiz Suzar’ın “*Etnolojik Belgeleme, Etnolojik Film ve Sözlü Tarih Çalışmalarının Antropolojideki Yeri*” isimli çalışması,
- Hakan Ergül’ün (2013), “*Sahanın Sesleri İletişim Araştırmalarında Etnografik Yöntem*” başlıklı derleme bir kitap çalışması ve bu çalışma içinde yer alan bazı araştırmalar şunlardır: Emek Çaylı Rahte’nin yazdığı; “*Gündüz Kuşağı Televizyonunun Etnografik Analizi: Bir İntrospektif Çalışması*”, İlker Şanlı Yüksel’in “*İletişim Etnografisinde Katılımcı Fotoğraf: Kendine Bakan Saha*”, Gülbin Özdamar Akarçay’ın “*Kutsal’ın Foto-Etnografisi: Alevilerde İbadet ve Siyaset*”, Asker Karartı’nın “*İşyerinde Kültürlerarası İletişim Araştırmaları ve*

İletişim Etnografisi”, Şengül İnce’nin “*Bir Tasarım Etnografisi Çalışması: Mutfakta Biri Var*,

- Hülya Doğan’ın (2013), “*Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji*” isimli makalesi,
- Gülsem Depeli’nin (2014), “*Etnografik Filmden Sosyal Bilimlere: Bir Bilgi Formu Olarak Görsellik*” isimli makale çalışması
- Özgür İpek’in (2014) hazırladığı “*Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine*” isimli kitapta Bilgen Kuzu’nun, “*Jean Rouch’un Jaguar Belgeseli Çerçevesinde Belgesel Sinemada Etnografinin Kullanımı ve Önemi*” isimli makalesi
- Rabia Harmanşah ve Z. Nilüfer Yahya’nın (2016, 2. Baskı 2018) “*Etnografik Hikayeler Türkiye’de Alan Araştırması Deneyimleri*” isimli kitap çalışmaları³,
- Hande Çayır’ın (2016), “*Documentary as Autoethnography: A Case Study Based on the Changing Surnames of Women*” isimli doktora tezi
- Tayfun Atay’ın (2017), “*Sosyal Antropolojide Yöntem ve Etik Sorunu: Klasik Etnografiden Diyalojik Etnografiye Doğru*” isimli makalesi
- Nermin Saylıbaş’ın (2017), “*Sanat Sahada Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*” isimli kitap çalışması⁴
- Tuğba Türk ve Halil Ekşi (2017), “*Nitel Desenler Etnografya*” isimli kitapları
- Hasan Akbulut’un (2018), “*Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*” başlıklı TÜBİTAK projesi ve bu projeye dayalı “*Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler*” isimli makalesi

³ Bu kitabın Sunuş yazısında Tayfun Atay etnografyanın gelişimi ve Türkçe literatürde nasıl yer aldığı hakkında şöyle demektedir; Türkiye, antropolojide ne klasik etnografi ne de özdüşünümsel diyalojik etnografi pratiklerini bugüne kadar çeviri ağırlıklı olmaktan öteye geçebilen “yerli” bir dille tartışmaya açma noktasında ne yazık ki gelememi. Bunu aşma yolunda belki ilk girişim. Bu, antropolojinin son otuz yılda yaşadığı yönetsel-kuramsal sarsıntı, hareketlilik ve dönüşümleri Türkiye’de hem öğrencilerin dikkatine sunma hem de kamusal-popüler ilgiye açma yolunda uzunca bir gecikmeyi gidermeye dönük bir çalışma.

⁴ Saylıbaş’ın bu kitabında, *Etnografik Bilgi Nesnesi Olarak Sanat* başlıklı bölümünde, görsel kültüre dayalı çalışmaların görsel olanın sanat tarihleri, medya teknolojileri, sahneleme ve röntgenleme gibi toplumsal pratikler ile doğrudan bağlantılı olduğunu belirtmekte ve sanat çalışmalarını bir çeşit etnografik saha araştırmasının bilgi nesnesi olarak okumaya çalışmaktadır. Yazar, pratik yapmanın imkân olmadığı anlarda sahanın kavramsal bir çerçeve olarak da değerlendirilebileceğini düşünmektedir. Bu bağlamlarda etnografik medya için fotoğraf, yazı, şiir, kurgu, film gibi görsel ve yazınsal materyalleri içeren zengin ve geniş bir repertuara sahip olduğunun altını çizmekte ve dolayısıyla yazar sanatı, etnografik bir bilgi nesnesi olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, Cem Koray Olgun’un (2017) ilgili kitap hakkında eleştiri yazısı da bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında yer alabilecek uluslararası literatürde bulunan bazı örnek çalışmalar ise şunlardır;

- Jay Ruby (1998), “*The Death of Ethnographic Film*” isimli çalışması
- Catherina Russell’ın (1999), “*Experimental Ethnography the Work of Film in the Age of Video*” isimli kitabı
- Sarah Pink’in (2001), “*Doing Visual Ethnography*”, (2006), “*The Future of Visual Anthropology Engaging the Senses*”, (2009) “*Doing Sensory Ethnography*” , (2015) “*Digital Ethnography Principles and Practice*” isimli kitapları
- Heewon Chang’ın (2008), “*Autoethnography as Method*” isimli kitabı

Belirtildiği üzere bunlara benzer sosyal/kültürel ve etnografik alan araştırmaları popüler tarih perspektifinin dışından yapılan çalışmalar olarak saptanabilmektedir. Tayfun Atay’ın da vurguladığı gibi kültürel antropoloji alanında yer alan etnografik çalışmalar çeviri ağırlıklı olmaktan öteye geçememektedir. Bu çalışma alanı uluslararası literatürde oldukça yoğun şekilde çalışılırken, Türkçe literatürde bu alana yönelik yapılmış çalışmaların sayısının sınırlı ve yeterli olmadığı açıkça anlaşılmaktadır.

Türkiye’de sosyal/kültürel antropoloji ile ilgili çalışmalar, Cumhuriyet öncesi dönemde daha çok sosyoloji ağırlıklı yapılan araştırmalardan ibaret olduğu görülmektedir. Bu dönemde Ziya Gökalp’in yaptığı çalışmalar öncüdür. Gökalp; “*Türk Uygarlık Tarihi*” isimli kitabında E. Durkheim’dan esinlenerek eski Türklerdeki kültürel konuları incelemekte ve Türklerde göçebelik ve töreler, dinin rolü, mana, totemizm, toplumsal tabakalaşma, Şamanizm, büyü, efsane, toy ve yağma, potlaç gelenekleri, aile yapısı ve çeşitleri gibi konuları hem sosyolojik hem de antropolojik açılardan ele almıştır (Aktaran Demirel, 2011: 131-132).

Bugün için Türkiye’de yaşanan göç, ekonomik kriz, yoksulluk, tarım, eğitim, siyasi politika gibi konular hakkında sosyal/kültürel antropolojik çerçeveden etnografik ölçeklemelerle araştırmalar yapıldığı saptanmaktadır. Sonuç olarak toplumların sahip olduğu kültürel yapılar, değerler etnografik saha araştırmaları çerçevesinde yazılı veya görse-işitsel olarak aktarılmaya yani sosyal ve beşeri bilimler alanına kazandırılmaya çalışılmaktadır.

1.2. Kültür

Kültür⁵ kavramını ilk olarak akademik çalışma alanına kazandıran 1871 yılında *Primitive Culture*⁶(İlkel Kültür) çalışmasını yapan İngiliz antropolog Sir Edward Burnett Tylor'dır. Tylor, kültüre olan bakışını şöyle izah etmektedir:

“Kültür ya da uygarlık⁷, insanın bir toplum üyesi olarak edindiği bilgi, inançlar, sanatlar, ahlâk, yasalar, adetler ve diğer yeti ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür. Çeşitli insan toplumları arasında kültürün durumu, genel ilkeler çerçevesin de incelenmeye yetili olduğu ölçüde, insan düşünce ve ediminin yasalarının incelenmesine uygun bir konudur. Bir yanda, kültüre egemen olan tekbiçimlilik, büyük ölçüde tekbiçimli nedenlerin tekbiçimli etkisine atfedilebilirken, öte yanda, çeşitli dereceleri, gelişim ya da evrimin her biri önceki tarihin sonucu olan ve geleceğin tarihini biçimlendirmede kendi rolünü oynayacak olan evreleri olarak görülebilir”.

Tylor bu evreleri üç şekilde ele almaktadır:

1. Yabanıl ya da Avcı - toplayıcı evre,
2. Hayvan ve bitkilerin evcilleştirilmesiyle karakterize olan Barbarlık evresi,
3. Yazının bulunuşuyla başlayan Uygarlık evresi (Akt. Özbudun, vd. 2007: 55-56).

Tylor'un üzerinde durduğu ve kültürel antropolojik çerçeveden yapılan alan araştırmalarında (etnografide) sıklıkla kullanılan *ilkel* kavramı göze çarpmaktadır. *İlkel* kavramı için Fransız kuramcı Lucien Levi-Bruhl “*İlkel Zihin*” (1857-1939) çalışmasında *ilkel düşünceyi* mantık öncesi olarak nitelendirmekte ve *ilkeli* şöyle açıklamaktadır:

“Sözcüğünün yazılı anlamında “*ilkeller*” olarak adlandırılan insanlar, bize tarihin o ilk başındaki insanlardan çok daha yakın olup, günümüz dünyasında bizim en eski atalarımıza tekabül edenlerdir. Eskiden “*vahşiler*” olarak adlandırılan, bizden ne daha çok ne de daha az ilkel olan, töreleri ve kurumları bizimkilerinden farklı olan, bizden daha aşşağı ya da geri kalmış olarak nitelendirilen toplumlara atfedilen bir

⁵ Kültür teriminin tarihsel gelişimi, hangi kıtalarda nasıl kullanıldığı ve günümüze kadar ki gelişimin kapsamlı anlaşılması bağlamında Willams, 2016: 105-112 bkz.

⁶ Edward Burnett Tylor'un 1871 yılında 2 ciltten oluşan “*Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*” adlı eseri sosyoloji özellikle antropolojide sosya-kültürel antropolojinin en önemli eserlerinden bir olarak görülmektedir. *Kültürün Kökenleri* adlı ilk cildinde Tylor; sosyal evrim, dilbilim ve efsane gibi etnografinin çeşitli yönlerini ele alır. *İlkel Kültür'de Din* başlıklı ikinci cildinde animizmi ele alınmaktadır. (Özbudun vd., 2007: 55-56).

⁷ Kültür ya da uygarlık kavramlarının ince ayrımları hususunda Tokuroğlu ve Ersoy şunları açıklamaktadır; “Uygarlık” sözcüğü Osmanlıca ve Arapça'da “medeniyet” teriminin karşılığıdır. Uygarlığın kökeni kentleşme olduğundan medeniyet sözcüğünün kökü de “kent” anlamına gelen “Medine”dir. Medeniyet kelimesinin Avrupa dillerindeki karşılığı olan *civilization* kelimesinin kökü ise Latince “*civitas*”, yani “kent” sözcüğünden gelmektedir. (2017: 21)

sözcüktür” (Bruhl [1938], 2016: 16)⁸.

İlkel ya da vahşi, mantık öncesi düşünme biçimi olarak ele alınırken, ilkel halkların düşüncesi mantıksız olmasa da mistik ve sınırlı olarak görülmektedir. Mantıksal düşünme ise modern düşüncenin biçimi olarak nitlendirilmekte ve konumlandırılmaktadır (Monaghan ve Just, 2013: 93).

Levi-Bruhl’un ilkel düşüncesi ve Tylor’un kültür tanımındaki genel şeması göz önüne alınarak bir toplumun ilkel olarak nitelenebilmesi için o toplumun çeşitli özelliklere sahip olması gerektiği anlaşılmaktadır. İlkel bir toplumun veya kabilenin özelliklerini daha ayrıntılı olarak şu şekilde maddeleştirilmiştir.

1. Doğaya bağlılık,
2. Doğaya hükmetmek için kullanılan aletlerin ikelliği/yetersizliği,
3. Okur-yazar olmayışları ve örgün eğitimin olmayışı,
4. Terbiye ve eğitimde geleneğin önemli bir rol oynayışı,
5. Politik organizasyonun akrabalığa dayanması,
6. Soyutlanmışlardır, yani sosyo-kültürel değişmelerden etkilenme oranları azdır,
7. Nüfusun azlığı, toplum üyelerinin sayısı 50-60 kişiyi geçmemektedir,
8. Türdeş ve bütünleşmiş olmaları (Örnek, (1968: 168), Tezcan, (2008: 4)).

Belirtilen bu özelliklerin her biri, Batının tarihsel perspektifindeki sömürgeci anlayışını/ideolojisini ve hegemonyasını bilimsel düzlemde meşrulaştırıp, geliştirmesine hizmet etmek üzere inşa edildiği görülmektedir.

Genellenebilir, kapsayıcı, tekil, tek-hatlı bir evrim şemasını düşüncesine eleştiri getiren önemli antropolog, alan araştırmacısı Franz Boas’dur. Boas, Amerika’nın çeşitli yerlerinde (Kuzey Amerika’da Vancouver Adasında yaşayan Kwakiutl yerlileri) yerli kabileler üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. Kuramcı, biyolojik evrimi savunmakla birlikte tek-hatlı evrimcilerin genellemelerinin bilimsel olarak geçerli olmayacağını vurgulamaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 156). Bu bağlamda Boas’a göre kültür; “Bir topluluğun toplumsal davranışının bütün ifadelerini, bireylerin içinde

⁸ Bu çalışmada kullanılan ilkel kavramı Lucien Levi-Bruhl’a atıfta bulunmaktadır. Bruhl’in *ilkel zihin* üzerine yaptığı kuramsal düşüncenin detaylı açıklaması bu çalışma kapsamında yer verilmemektedir.

yaşadıkları grubun alışkanlıklarından etkilenen tepkilerini ve bu alışkanlıkların belirlediği insan etkinliklerinin ürününü içerir” ([1930]Aktaran Monaghan ve Just, 2013: 55). Aynı zamanda Boas ilkel, vahşi kültür tasvirlerinin çizildiği toplumların kültürleri için şunları savunmaktadır; toplumsal yapıyı ve zihinsel yaratıyı değiştiren uyarılar olmadığında da kültür sabittir ve ilkel, izole kabilelerin, öteki olmayanlara bu kültür, kültürel yapılar durağan görünmektedir. Çünkü rahat ve müdahale edilmeyen koşullar altında, kültürdeki değişim süreçleri oldukça yavaş şekilde ilerlemektedir (Boas (1962), 2017: 99). Boas’ın Amerika’nın yerli kabileler üzerinde yaptığı alan araştırmaları neticesinde, dolayısıyla öncü ve savunucusu olduğu tarihsel tikelci anlayış ve kültürel görelilik/görecelik⁹ perspektifinde kültürü değerlendirmektedir. Dolayısıyla Boas’a göre her kültür kendi bulunduğu alandaki aktif/dinamik unsurlardan oluşmakta ve her kültür kendi yapısının içerisinde incelenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bunun yanı sıra Boas, çoğulcu kültürü savunmakta ve her bir toplumun sahip olduğu yaşam biçimleri ve anlayışlarının birbirlerinden farklılık gösterse de dünyanın her yerindeki her toplumun mental süreçlerinin aynı yapıda olduğu yaklaşımını benimsemektedir. Boas’ın tohumlarını attığı bu düşünceyi daha ileri ve kendi Yapısal Antropoloji anlayışını geliştiren öncü isim Fransız Levi-Strauss olur.

Tüm kültürlerin ortak paydalarının olması gerekliliği düşüncesini benimseyen Strauss’a göre bir kültür diğer hiçbir kültürden alt veya üst değildir. Hiç bir kültür tek başına var olmaz ve kültürler sürekli olarak koalisyonlar şeklinde birikimsel dizeler kurarak var olabilirler (1997: 54). Kuramcı, farklı kültürlerin, toplumların, örgütlerin insanların birbirinden farklılaştırılması veya ayrılması değil bu yapıların birleşmesini sağlayan ilişkilere ihtiyaç olduğunun altını çizmektedir. Dolayısıyla Levi-Strauss’a göre; “Kültür, belli bir uygarlıktaki insanların dünyayla kurduğu ilişkilerin toplamından oluşur; toplumsa bu insanların birbirleriyle kurduğu ilişkilerden” (Strauss, 2011: 63).

⁹ Kültürel Görecelik: Etnik-merkezcilik, kişinin, başkalarının davranışlarını kendi kültürel gelenek ve değerleri çerçevesinde yorumlamasıdır ve bir çeşit kültürel şövanizm olarak nitelenebilir. Kültürel görecelik ise başkalarının davranış ve inanışlarını onların gelenek ve deneyimleri çerçevesinde değerlendirmektir. Bu eleştirilerden tamamıyla uzak olmak anlamına gelmez. Ancak kültürel örüntülerin kendi bağlamları içinde değerlendirilmesi bir antropoloğun en fazla özen göstermesi gereken konulardan birisidir. Bu kavramın öncüsü Franz Boas’dır. Boas, Teknolojik açıdan ilkel toplumların Batı uygarlığına göre daha “geri” olduğunu savunan evrimciler karşısında, her bir kültürün, diğeriyle kıyaslanamayacak tekil bir kendilik olduğunu ileri sürmekteydi. Bir toplumun kültürel özellikleri onun tarihsel evrimi ve çevresel koşullarının eşsiz ürünüydü ve ancak bu bağlam içinde anlaşılabilirdi. Bu nedenle “üstün”, “geri”, “ilkel” gibi terimlerin kültürler arası karşılaştırmalarda hiçbir geçerliliği olamazdı (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 51-52-157).

Levi-Strasuss, ilkel ve modern toplumların zihinsel, düşünüş yapılarının aynı olduğunu sadece kültürler ve toplumlar arasında farklılıklar olabileceği düşüncesini devam ettirmektedir. Kuramcı, bir toplumun benimsediği bir kültürü çözümlmek için, o kültürün akrabalık ilişkilerinin, örgütlenişlerinin, inanış biçimlerinin, mitlerinin yapısalcı yaklaşımın¹⁰ perspektifinde anlaşılabilir olacağını düşünmektedir.

Levi-Strauss'dan önce kültürel antropolojinin klasik dönemini (1916-1950) temsil eden sahaya dayalı kültürel araştırmalar ve çıkarımlar yapan öncü araştırmacılar/kuramcılar olan Malinowski, Mead gibi isimlerin kültüre olan bakış açılarına yer vermek gerekmektedir.

Branislaw Malinowski, kültürü bir mikro-kozmetik bütünlük olarak ele almıştır (Applebaum (1987), Altuntek, 2009: 54). Malinowski (1975); her kültürün tamlık ve kendi kendine yeterlilik bakımından temel, amaç-yönelimli ve bütünleşme ile ilgili ihtiyaçlarını karşılaması nedeniyle biriciktir (akt. Wulf, 20015: 143). Bu klasik dönemde, uzak egzotik yerlere yaptığı uzun soluklu etnografik saha araştırmalarıyla (toplumsal cinsiyet, bebeklerin yetiştirilmesi, cinsiyet rolleri...) tanınan ve Amerika'da feminist antropolojinin öncü ismi olan Margared Mead'e göre; "*Kültür*, insan ırkı tarafından geliştirilmiş olan ve kuşağın sırayla öğrendiği geleneksel davranışların tümü anlamına gelir. Bir *kültür* daha az kesindir. Bu, belli bir toplumu ya da bir grup topluma da belli bir ırka ya da belli bir bölgeyi ya da belli bir dönemi karakterize eden geleneksel davranış biçimleri demek olabilir" ([1937] Akt. Monaghan ve Just, 2013: 67).

20. yüzyılın ortalarından sonra pozitivist çalışma prensipleriyle kültürü değerlendirme yani, "Bir bilim olarak antropoloji" yaklaşımı yerine "Bir sanat/yazın olarak antropoloji" düşüncesini savunan Clifford Geertz'in yorumsamacı antropolojiyi geliştirmiş olduğu görülmektedir (Özbudun ve Uysal, 2012: 90). Clifford Geertz (1926-2006) antropolojiyi daha güvenilir bir bilim haline getirmeye çalışan antropologlar

¹⁰ Levi-Strauss'un antropolojiye kazandırdığı yapısalcı bakış açısı, insanların zihinsel algılarını insanla nesnel dünya arasındaki dolayım olarak değerlendirir. Bu bakış açısı, bir sistem anlayışıdır. Bu bakış açısının unsurları arasındaki tüm ilişki dizileri, ilişkisel örüntüleri keşfetmek üzere incelenmelidir. Yapı, gözlemlenebilir bir olgu değildir; ampirik verilerin biriktirilmesinden çıkarsanamaz. Ancak insan beyni anlam örüntüleri oluşturma yetisine sahip olduğu için keşfedebilir. Gözlemlenen ilişkilerin kaynağı olarak gözlemcinin de aklında mevcuttur. Bu yapılar toplumsal sistemleri öncelemektedir, onların türevleri değildir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 883).

arasında önemli bir yere sahiptir. Amerikan antropoloji geleneğinden gelen Geertz, antropologların yanı sıra Max Weber, Alfred Schutz, Talcott Parsons, Gilbert Ryle, Susanne Langer, Ludwig Wittgenstein, ve Paul Ricour başta olmak üzere farklı alanlardaki sosyal bilimcilerin de görüşlerinden yararlanarak orijinal ve dinamik bir kültür teorisi ve analiz yöntemi geliştirir (Hasanov, 2014: 81). Bu yaklaşım, Britanya'da simgesel antropoloji, ABD'de ise yorumsamacı antropoloji olarak kullanılır¹¹ (Özbudun vd. 2007: 277) Clifford Geertz, simgesel ya da yorumsamacı antropoloji olarak adlandırılan yaklaşımını ilk kez “*Kültürlerin Yorumlanması*” (The Interpretation of Cultures 1973) adlı eserinde kullanır. Geertz bu çalışmasında kültürü anlayabilmek için alandaki kültürel dinamiklerinin “yoğun betimlemesi/tasvirlemesi (thick description)” yani alanda var olan anlamların yorumlanması gerektiğini savunur. Geertz, kültürü insan varlığının temel şartı olarak görür ve her toplumun kendini tanımlaması ve ifade etmesi bakımından düzenli anlam ve simge sistemi olarak değerlendirir. Dolayısıyla kuramcıya göre kültür, simgesel bir sistem olduğu için kültürel süreçler okunmalı, tercüme edilmeli ve yorumlanmalıdır (Özbudun, 2005: 315-316). Yorumsamacı yaklaşım için Geertz, Max Weber gibi, “İnsanın kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvan” olduğu görüşünden hareketle kültürü bu ağların kendisi biçiminde algılar. Buradan hareketle kültür analizini anlam arayan yorumsal bir bilim olduğunu ve peşinde olduğu şeyin “Açıklığa kavuşturmak, yüzeysel anlaşılmazlıkları karşısında toplumsal ifadeleri anlamlı kılmak” olduğunu belirtir (Geertz [1973], 2010: 19).

Geertz'in bu anlayışa ilişkin önemli çalışması “*Derin Oyun: Bali Horoz Dövüşü Üzerine Notlar*” adlı makalesidir. Geertz bu çalışmasında Bali'deki horoz dövüşünü yoğun betimlemelerle verir. Bali toplumu için horoz dövüşü kültürünün, benlik algısının ve dünya görüşünün derinde yatan öğeleriyle ilişkilidir. Bu yerdeki horoz dövüşü bir metin olarak Bali kültürünün duygularını ve tepkilerini öğretmekte ve pekiştirmektedir. Horoz dövüşünün işlevi, eğer isimlendirmek gerekirse yorumsaldır. Bu, Balili olma deneyiminin bir Balili okumasıdır, kendileri hakkında kendilerinin anlattıkları bir öyküdür (Aktaran Altuntek, 2009: 126-27). Böylelikle Geertz, insan davranışlarına

¹¹ 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Wilhelm Dilthey'in ifadelendirdiği geistenvissenschaften kavramı, Kutsal Kitap tefsirlerinden kaynaklanan yorumsamacılık (hermenötik) temeline dayandırdı. Dilthey yorumsamacılığın, salt metin tahlillerine değil, aynı zamanda sanatsal ve toplumsal yapıtlardaki tarihsel yaşamı anlamada uygulanabileceğini savunmaktaydı. Toplumsal yaşam ya da metinler, ancak ait oldukları dönem ve bağlam içerisinde anlamlıydılar. Böylelikle, yeni geisteswissenschaftien'in metodolojisi, doğa bilimlerindeki olguların sınıflandırılmasının tersine, *yorum* olmalıydı (Ulin, 2001: 40)

yönelik nedenlere dayalı çıkarsamalar yapan kültürel antropolojik çerçeve yerine, insan eylemlerini anlamaya ve yorumlamaya dayalı kültürel antropoloji geleneğinin sınırlarını çizmeye çalışır. Daha açık bir ifadeyle, araştırmada incelenen topluma, kültüre yönelik iç görü ve anlam sağlayabilecek tekil durumlar, vakalar üzerine odaklanması gerektiğini savunur. Ayrıca bu tekil vaka incelemesinde insanların nasıl davrandığından çok, bir toplum içinde yaşayan kişilerin eylem ve davranışlara verdiği anlamların önemli olduğuna dikkat çeker. Aynı zamanda antropologlar yerli habercilerin beyninin içine girmesini değil, kendini onlarla aynı kültürel bağlama yerleştirmesi gerektiğini düşünür. Bu aktör merkezli perspektif, Geertz'in analiz biçiminde asli bir rolü üstlenir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 326-327). Geertz, sosyal/kültürel antropolojide antropologun sahada gerçekleştirdiği şeyi etnografya (Geertz [1973], 2010: 19) olarak değerlendirir. Geertz'e göre bir antropolog/etnograf kendine yabancı olduğu farklı herhangi bir kültürü, kültürel yapıları birincil olarak anlatımını gerçekleştiremez. Birincil anlatımı sadece o kültürü yaşıyan yerlilerin yapabileceğini savunur ve bunu açıkça şöyle izah eder:

“Kısacası, antropolojik yazıların kendileri birer yorumdur, hem de ikinci ya da üçüncü elden. (tanım gereği, yalnızca bir “yerli” birinci elden yorumlarda bulunabilir: o, onun *kendi* kültürüdür.) Bu nedenle, antropolojik yazılar birer kurmacadır; yanlış, gerçekten uzak ya da yalnızca “sanki” biçiminde düşünülmüş deneyimler olma anlamında değil de “oluşturulmuş bir şey”, “biçimlendirilmiş şey” olmaları anlamında kurmaca – *fiction* sözcüğünün özgün anlamında kurmaca” (Geertz, 2010: 30-31).

Geertz'e göre, araştırmacının kendine yabancı olduğu farklı bir kültürü deneyimlemesi, anlaması, bir metni okuyup ve yorumlaması gibidir (Spencer, 1998: 538).

Bu çalışmadaki fındık kültürü ve bu kültürün aktarımını yapmaya çalışan *Yaşam Ağacı* isimli film Geertz'in benimsediği yorumsamacı etnografik yaklaşımı çerçevesini takip etmektedir. Bu anlayış perspektifindeki film çalışması, aktarımı amaçlanan kültüre yönelik hem kültürün kendisine ait bir nesne hem de özne olan araştırmacı, kültürel verileri birincil ve ikincil (hatta Geertz'in deyimiyle üçüncü ve dördüncü yorumu) olarak yorumlama ve aktarma amacını taşımaktadır.

1.3. Etnografi ve Etnoloji

Yazın alanında çoğunlukla kültürel antropoloji kapsamında görülen etnografya ve etnolojinin birbiriyle karıştırıldığı veya ikisi arasında net bir ayrımın yapılmadığı görülmektedir. Bu noktada bu ayrımın yapılması, bu çalışmanın sınırlılığının nasıl

çizildiğini göstermesi bakımından oldukça önem taşımaktadır. Etnografya ve etnoloji arasındaki ilişkilerin ne ve nasıl olduğunu anlamak ve iki disiplin arasındaki ayrımı yapmak için bu disiplinlerin çalışma konularının, kapsamlarının, yöntemlerinin ve amaçlarının açıklanmasına bu çalışma kapsamında ihtiyaç duyulmaktadır.

Etnografya/etnografi¹² kelimesinin etimolojisi ve anlamı; Etnografya, Alm. Ethnographie, Fr. Ethnographie, İng. Ethnography: Kelimenin aslı Yunanca ethnos= (halk) ve graphein= yazmak, tasvir etmekten gelmektedir. Etnografya çeşitli halkların yaşam tarzlarını, düşüncelerini, yaratmış oldukları maddî ve manevî kültür öğelerini sistemli bir şekilde “tasvir” eder (Örnek, 1971: 84, Emiroğlu ve Aydın, 2003: 283). Türk Dil Kurumu’nda etnografya; “Kavimleri karşılaştırarak inceleyen, kültür oluşumlarını araştıran bilim, budun betimi, kavmiyat” (TDK, Erişim Tarihi, 12.02.2017) olarak tanımlanmaktadır.

Etnoloji teriminin kökeni ve anlamı; Fransızca ethnologie, Alm. Völkerkunde, Ethnologie, Latince “ethnos” ırk veya kavim ve “logia” teori veya bilim sözcüklerinden oluşan toplum bilimi, ırk bilimidir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 284, TDK Erişim Tarihi: 12.02.2017).

Örnek, etnoloji ve etnografya arasındaki ayrımı ve birbiriyle kurulu olan ilişkiyi şöyle açıklar:

“İnsanı konu edinen bilimlerden biri olan etnoloji, özellikle ilkel diye nitelenen dalları ve onların kültürlerini inceler. Etnoloji; Etnoloji ve Tasvirî Etnoloji (Etnografya) diye başlıca iki kısma ayrılır. Birincisi, etnografik malzemeye dayanarak maddî ve manevî kültür öğelerinin sistematik açıklamasına yönelmekte; çeşitli kültürler arasında karşılaştırmalar yapmakta; insanlığın kültür tarihini aydınlatmaya çalışmakta; kültürel göçleri ve kültürün genel gelişme kanunlarını araştırmaktadır. İkinciyse, çeşitli halkların maddî ve manevî kültür öğelerini sistemli bir şekilde tasvir etmektedir. Etnoloji, İngiltere’de Sosyal Antropoloji adı altında okutulmaktadır. Amerika’da ise, birçok üniversitenin ders programında ve el kitaplarında Genel Antropoloji adı altında görülen etnolojiye insan bilimlerinin bir disiplini gözüyle bakılmakta ve Kültürel Antropoloji denmektedir. Etnoloji’nin yararlandığı başlıca bilim dalları şunlardır: Prehistoriya, Arkeoloji, Fizikî Antropoloji, Biyoloji, Coğrafya, Tarih, Sosyoloji, Psikoloji, Linguistik, Folklor ve Din, Hukuk, Sanat, Müzik Etnolojisidir. Başlıca konularını maddî kültür (Ergoloji ve Teknoloji), ilkel ekonomi, sosyal organizasyon, din (Din etnolojisi), büyü, mitoloji, sanat (İlkel sanat), oyun, müzik vb. teşkil eder” (1971: 80-81, 2017: 80).

¹² Ethnography veya Ethnographie kelimelerinin çevirisi bazı çalışmalarda etnografya bazı çalışmalarda etnografi olarak yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmada etnografi veya etnografya arasındaki herhangi bir değişik bir anlamsal fark gözetilmemektedir. Ancak yararlanılan kaynaklarda bu terimler kullanıldığı şekliyle verilmeye özen gösterilmektedir.

Kültür antropolojisinde referans alınan önemli kuramcı Conrad Phillip Kottak “*Antropoloji İnsan Çeşitliliğinin Önemi*” kitabında, toplumsal ve kültürel benzerlik ve farklılıkları betimleyen çalışmaların iki yönü olduğuna dikkat çekmekte ve bu çalışma alanlarının ayrımı şöyle belirtmektedir; “Alan çalışması üzerine temellenen etnografi ve kültür aşırı karşılaştırma üzerine temellenen etnoloji. Etnografi tikel bir grup, toplum ya da kültürün “etnoresmini” oluşturur” (2001: 10). Kottak’a benzer bir açıklama yapan Tezcan, etnografya ve etnolojiyi kültürel antropoloji başlığı altında ele alır ve iki disiplini şu şekilde izah eder:

“Etnoloji, kültürleri, dinamik bir süreç içinde incelemekte, kültürler arası karşılaştırmalar yapmakta, kültürlerin değişimleri, neden ve sonuçları üzerinde durur. Daha çok bir kültür tarihi niteliğindedir. Kültürün tarihsel gelişimini ve çeşitli kültürlerin birbiriyle ilişkisini ele alır. Kültürlerarası farklar ve benzerliklerle ilgilidir. İnsan davranışlarını gözleyerek inceler. Etnografya, kültürü betimsel olarak ele alır. Gözlem altında tutulabilecek şeyleri, ayrıntılar ile kaydeder. Tek bir kültürü ayrıntılı olarak inceler. Etnologlar, etnografların elde ettiği verileri kullanır” (Tezcan, 2008: 3).

Aynı düşünceleri benimseyen Bates, etnografi ve etnolojiyi kültürel antropolojinin içinde konumlandırır ve tekil kültür incelemeleri etnografya olarak değerlendirirken, kültür biçimlerini ayırt etmek üzere verilerin tahlil ve yorumlamasını etnoloji biliminin yaptığına altını çizer. Bates, kültürel antropologları etnograf olarak görmekte ve bu etnografların çağdaş halkları incelemekte ve *betimlemekte* görevli olduğunu düşünür. Bir etnoloğun ise etnografyanın yaptığı betimlemenin ötesine geçerek alandan ya da başka yerden toplanan verileri *yorumlama* ya da *açıklama* çalışması yapması gerektiğini belirtir. Kuramcı, toplumsal davranışı yöneten genel örüntü ve kuralların ortaya çıkartılmasında etnolojinin altını çizer ve bu toplumsal davranıştaki kuralların formüle edilmesinde ya da kültürel örüntülerin tanımlanmasında birkaç kuşak boyunca yapılan etnografik alan araştırmalarının (bütün dünyadan topladıkları etnografik verilerin) kullanılmasına vurgu yapar (Bates, 2018: 10-11). Bu bağlamda Emiroğlu ve Aydın etnolojinin amacını şöyle açıklamaktadırlar:

“Karşılaştırmalı bir disiplin olan etnolojinin amacı; gerek eski ve günümüz toplumları, gerek çağdaş insan toplumları arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri betimlemek; insanlar arasındaki etkileşim, göç, gelişme tarihini yeniden inşa ederek açıklamaktır. Bir başka deyişle etnoloji, farklı kültürlerin neden birbirine benzediğini veya neden farklılaştığını eşzamanlı veya artzamanlı olarak anlam ve açıklama amacındadır” (2003: 285).

Etnografya ve etnolojinin kökenleri, tanımları ve bu bilimlerin neyi kendine amaç

edinip, nasıl ve hangi yöntemlerle kültürü araştırdıkları genel olarak açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma tikel bir kültürü kendine odak alması ve bunun aktarımını etnografya bağlamında yapmasından dolayı bu araştırma kapsamında etnografya disiplinin tarihi, gelişimi ve bu çalışma türüne olan yaklaşımlarına da yer verilmesi gerekmektedir.

Etnografik araştırmaların tarihi M.Ö. 5. yüzyılda (484-425 yılları) ve Yunanlı Herodotos'a dayandığı söylene de yazılı olarak 16. yüzyıl Keşifler Çağına dayanmaktadır (Altuntek, 2009: 21). Resmi yazılı kaynaklar bağlamında etnografik araştırmaların başlangıcının, sömürgecilik ile aynı olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Clair'e göre; etnografyanın varlığı, antropolojinin benimsediği gibi sömürgeci pratiklerden geliştiğini (2003: 3) ifade eder. Etnografya, kültürel antropolojinin içinde konumlanıp, gelişim gösterdiği için kültürel antropolojinin klasik döneminde benimsenen popüler tarih anlayışındaki etnografyanın tanımı bu literatürde önemli yer edinen kuramcılara göre şöyle özetlenebilir.

Etnografya, bir ulusun, kabilenin veya halkın kültürel bağlamlarda incelemesine verilen bir isim olmakla birlikte, görece küçük ölçekli, basit teknolojiye, ekonomiye sahip, görece dış dünyadan tecrit olmuş topluluklara giderek, o toplumların içinde uzun süre yaşayıp, oradaki "bozulmamış" kültürlerin kaydedilmesi ve bu kültürleri yazınsal, görsel-işitsel olarak ilgili literatüre aktarılmasıdır (Malinowski 1922, Kottak (2001: 8-28), Altuntek (2009: 38), Emiroğlu ve Aydın (2003: 283), Güngören (2004: 226), Atay (2018: 9)).

Bu ilk dönem içerisinde Malinowski'nin "*Trobriand Adalıları*"ndaki saha/alan araştırması ve bu araştırma çerçevesinde hazırladığı 1922 "*Argonauts of the Western Pacific*" kitabı, alan araştırmasına dayalı etnografik çalışmaların metodolojik rehberidir (Harvey ve Myers, 1995: 17-18). Kuramcının kendi kitabında sunduğu ve önerdiği araştırma modeli; "*Orada olmak*", "*katılarak gözlem*" ve "*yerlinin bakış açısı*"dır. Malinowski'nin bu yaklaşımı yarım yüzyıl boyunca kültürel antropolojinin saha araştırmalarındaki ilkelerin genel hatlarını oluşturur (Altuntek, 2015: 7). Doğal olarak etnografya, alanda bilgi toplama etkinliği olarak antropolojinin dolayısıyla kültürel antropolojinin temel çalışma biçimi haline gelir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 283).

Alandaki öncüler (Boas, Brown, Malinowski, Margaret Mead) tarafından etnografyanın ilk aşaması ya da başlangıç dönemi/anı (moment) klasik etnografya

olarak tanımlanmaktadır. Klasik etnografik türün temel epistemolojik yönü, sosyal dünya ve kültürel gerçeklik olarak düşünülür. (Mantzoukas, 2012: 422-23). Klasik etnografyaya göre eğer bir araştırmacı bir grup/toplum üzerine araştırma yapmak istiyorsa, araştırmacının sadece mevcut yapıları doğrudan gözlemlemesi gerekmektedir. Bu etnografik anlayış, gerçek dünyanın kütüphane değil, alan olduğunun altını çizmektedir (Fielding (1993: 157), Akt. Mantzoukas, 2012: 423). Aynı düşüncede olan Kottak klasik etnografik düşüncenin tarzını “etnografik gerçeklik” olarak belirtmekte ve bu yaklaşıma şu şekilde açıklık getirmektedir:

“Bu yaklaşımda araştırmacının hedefi, farklı bir yaşam tarzının, doğru, nesnel, bilimsel olarak -ilk elden bilen biri tarafından- sunumuydu. Bu bilgi, yabancı bir dil ve kültür içine dalmayı gerektiren bir “etnografik serüvenden” doğup gelişti. Etnograflar, yetkilerini bu kişisel araştırma deneyimden -hem bilimciler olarak hem de “yerlinin” veya “ötekinin” sesi olarak- aldılar” (2001: 36).

Bundan dolayıdır ki araştırmacı, klasik/geleneksel etnografyada, uzak yerlerde sınırlı sayıdaki, nispeten homojen olan gelişmemiş, değişik toplumların/kabilelerin kültürlerini alanda araştırmasını zorunlu kılar.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra antropoloji, etnografik alan çalışmaları popülerleşme dönemine girer ve bu dönemde Margaret Mead, Samoa Adası, Papua Yeni Gine ve Endonezya toplumlarında klasik pozitivist anlayışla kabileler üzerinde çeşitli etnografik saha araştırmaları gerçekleştirir. Mead eşi Gregory Betson ile gittikleri yerlerdeki sahalarda çocukların gelişimi, cinsel kimlik, akrabalık, ahlaki göreceliliğe yönelik çeşitli konularda görsel-işitsel kamera kayıtları yaparlar ve bu anlayışta birçok önemli etnografik filmi alana kazandırır.

Tylor, Boas, Brown, Malinowski, Mead gibi isimler, kültürel antropoloji bağlamında etnografik saha araştırmalarını geleneksel/klasik düşünce etrafında geliştirirler. Bu araştırmanın kapsam ve sınırını aşacağı için bu klasik anlayışta yer alan diğer araştırmacının/kuramcının çalışmalarına ayrı ayrı yer verilmemektedir. Yalnızca bu araştırmanın kavramsal, kuramsal ve yöntemsel çerçevenin temelini oluşturacak ve anlaşılmasını sağlayacak ve bu araştırmayla ilintili olabileceği düşünülen yukarıda da belirtildiği ve açıklandığı gibi ilgili literatürün temel/öncü kuramcısına yer verilmektedir.

Etnografya kültürel antropolojiyle paralel ilerlediğine göre dolayısıyla etnografik saha araştırmaları 1960, 1970'lerden özellikle 1980'lerden itibaren (20. y.y. son

çeyreği) ilkel, egzotik yerleri, farklı kültürleri veya oryantalist bakış açısı olan Batı olmayan Doğu'yu inceleme¹³ gibi popüler tarih anlayışından sıyrılmaya çalışılır.

Etnografyanın amacını, tarihini ve özellikle bugünü kapsayacak şekilde açıklamasını yapan Birkalan Gedik'e göre etnografya; "Ötekini mutlak anlamda bilmek ya da tanımak, başkalarının hayatını değiştirmek değil, farklı kültürel koşullarda öznelerarası dinamiği detaylarıyla ve derinlikleriyle betimlemek olduğunu bilmektir." (2005: 85). Bugünün öznelerarası dinamiği Geertz'in yorumsamacı, aktör temelli perspektifine dayandı açıkça söylenebilir. Bu bağlamda Geertz:

"Etnografın alanda gözlemlendiği eylemler, gerçekte birer mamul, anlam aktarmayı hedefleyen göstergelerdir. Bu nedenle etnograf, aktörlerin ne yaptıklarından çok yaptıklarının anlamını nasıl yorumladıklarıyla ilgilenmelidir. Bu nedenle, insanların (aktörlerin) yaptıklarına ilişkin söyledikleri ve (yerli ya da yabancı) gözlemcilerin söylenen ve yapılanları nasıl yorumladığı, etnografik araştırma sürecinde birbirinden ayırt edilmelidir. Ve etnograf, bir katılımcı-gözlemciden çok, bir yorumcu, bir metinsel alim olarak davranmalıdır. Tıpkı bir metin yorumcusu gibi, aktörlerin pek çok katmandan oluşan, yani pek çok anlam ileten edimlerini ayırıştırıp anlamı yerlinin (aktörün) perspektifinden türetmeli. Yani toplumsal eylemlerin aktörler için ne anlama geldiğini çıkarsamalıdır. Bundan sonraki adım ise, "böylelikle elde edilen bilginin içerisinde yer aldığı toplum hakkında ve bunun ötesinde, bu haliyle toplumsal yaşam hakkında neyi gösterdiğini, olabildiği kadar açıkça belirtmektir" (Geertz [1973: 27], Aktaran Özbudun vd., 2007: 318).

Günümüzde ilgili literatürde en sık başvurulan kaynak isimlerden biri olan Fetterman (1998) etnografyayı bir bilim olmaktan öteye taşıyarak; "Bir grubu ya da kültürü betimleme sanatı ve bilimi" (Aktaran Arıkan, 2018: 15) olarak tanımlamaktadır. Neuman (1991), etnografiyi saha araştırması olarak tanımlamakta ve günümüzde etnografiyi şu şekilde açıklamaktadır; "Araştırmacının şimdiki zamanda ve çoğu kez araştırmacının kendi kültürü içindeki küçük ölçekli toplumsal ortamları doğrudan gözlemlendiği ve onlara katıldığı bir nitel araştırma tarzıdır" (2013: 541). Etnografyayı insan topluluklarının gelenek ve göreneklerini araştıran ve inceleyen bilim dalı olarak tanımlayan Uğurlu; "Günümüzde etnografya alan araştırmasına dayanmakta ve incelenen halkın günlük yaşamıyla kültürünün içinde yer almayı gerektirmektedir" (2009: 44) demektedir. Aynı şekilde Monaghan ve Just; "Etnografi, gözlemlerinin küçük ayrıntılarını düzenlemek ve bütünleştirmek için yararlı bir gereç olmayı

¹³ Oryantalizm ve ya Şarkiyatçılık, Batının kendi dışında fiziki coğrafi olarak konumlandırıp Doğu'daki yerleri, toplumları öteki olarak görüp tanımladığı, incelediği bir düşünce biçimi/yaklaşımıdır. Edward Sait oryantalist sömürgecilik yaygınlaşmasının bir ürünü olarak görmüştür. Bu konu daha ayrıntılı olarak Edward Sait'in Oryantalizm Sömürgecilik Keşif Kolu, Oryantalizm Eleştirileri çalışmalarına bakılabilir.

sürdürmektedir” (2013: 64). Altuntek; bir toplumun/grubun kültürel yapılarının derinlikli ve yoğun incelemesi etnografyadır. Bugün için etnografya, içinde yaşanılan her ortam çalışma sahası olarak ele alabilmektedir. Kuramcı, etnografyanın gelişimini ve gelişen yönünü kısaca şu şekilde açıklamaktadır:

“Antropologlar, tıpkı vaka-çalışması gibi küçük ölçekli analizler yaparlar. Etnografyada amaç, “ötekini” anlamaktır, dolayısıyla etnografik paradigmalarda “yerlinin bakış açısını” sorunsallaştırır. Bununla birlikte, postmodern söylemin bir yansıması olarak çağdaş antropologlar “beni” (Batıyı, kendini) veya “ben-öteki” arasındaki ilişkileri sorunlaştıran etnografya çalışmalarına (otobiyografik etnografya, düşünümsel etnografya vb.) imza atmaktadırlar” (Altuntek, 2009: 204).

Pozitivist paradigmanın eleştirisinin yapıldığı post-modern antropolojinin öncüleri olarak görülen George Marcus ve Michael Fisher “*Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An*” adlı kitaplarında araştırmanın “bütünlüklü bir süreç” olduğu ve bu süreçte “araştırmacının araştırmanın parçası” olduğuna ve araştırmada edinilen “deneyime” dikkat çekmektedirler. Marcus ve Fisher’a göre; “Etnografya, antropoloğun başka bir kültürün gündelik yaşamını yakından gözlemlediği, kaydettiği ve içine katıldığı (saha çalışması yöntemi adı verilen bir deneyim) ve daha sonra bu kültür hakkında betimleyici ayrıntılara vurgu yaparak yazılar yazdığı bir araştırma sürecidir” (2013: 59). Öncü kuramcılarının düşünceleri devam ettiren 2000’li yıllarda çalışan görsel antropoloji ve otoetnografi üzerinde önemli çalışmaları bulunan Sarah Pink, etnografya ve etnografik araştırmalar için şunları belirtmektedir:

“Etnografya; toplum, kültür ve bireysellikler hakkında bilgi yaratma ve sunma sürecidir. Bu da etnografin kendi deneyimlerine dayalıdır. Bu deneyimler, gerçeğin deneyimlerinin çeşitleri olmalıdır. Etnograf, bu deneyimlerde şunları amaçlamalıdır: Bilginin üretildiği bağlama, fikir birliklerine ve öznellikler arasılığına olabildiğince sadık olunmalıdır. Bu durum; düşünümsel, iş birliği veya katılım metodlarını gerektirebilir. Bilgi sağlayan kişiyi (etnograf) araştırma yollarının ve proje sunumu aşamalarının çeşitliliği bekler. Etnografin yaptığı çalışma sadece yazınsal alana da aktarılan gözlenebilir ya da kaydedilebilir gerçeklikler olmamalıdır. Aynı zamanda görsel imajlar, maddi olmayan unsurlar, insan deneyimi ve bilgisi doğasının algısı olmalıdır” (2001: 18, Aktaran Karasu, 2009: 14).

Etnografya yazın alanında yer alamaya başladığından beri objektif (evrensellik) ve sübjektif (görelilik) olma gibi iki karşıt düşünce üzerine temellenmektedir.

Marcus ve Fisher, Neuman, Birkan ve Gedik, Altuntek, Uğurlu, Pink, Fetterman gibi kuramcılardan yola çıkarak etnografyada, etnografik araştırmalardaki özne-nesne

mesafesinin ortadan kalması, etkilişimli araştırma sürecinin araştırmaya dâhil edilmesi gerektiği düşünülen düşünömsel, öz-düşömsel, edimsel, diyalojik gibi deneyimsel veya deneysel düşöncenin altı çizilmektedir. Etnografyanın bugönkü bu araştırma tavrı, yorumsamacı anlayışı savunan Geertz'e kadar uzandığı söylenebilir.

1.3.1. Etnografik Araştırma Yönteminin Temel Nitelikleri

Uzun yıllar Traboiad Adalarında (Omarakana) alan araştırması yapan Malinowski, etnografik alan çalışmasının amacının üç yoldan ele alınması gerektiğini belirtir:

1. Kabilenin organizasyonu ve kültürünün anatomisi, açık ve net bir taslakta kaydedilmelidir. Bu *somut* metot, *istatikselsel belgeleme* oluşturmanın yoludur.
2. Bu çerçeve içerisinde *gerçek yaşamın ölçülemezliği ve davranış türü* yer almalıdır. Yerli yaşantıyla yakın temasın olduğu dikkatli, ayrıntılı gözlemler yapılmalı ve bu veriler bir tür etnografik günlük şeklinde toplanmalıdır.
3. Etnografik ifadelerin, ayırt edici anlatıların, tipik ifadelerin, folklorik unsurların ve büyüsel formüllerin bir derlemesinin, yerli zihniyetin belgeleri olarak bir *ana yazıt* (corpus inscriptionum) olarak sunulması gerekmektedir (Malinowski, 1966: 24, Malinowski, 2018: 56-57).

Dolayısıyla Malinowski, bir etnografin nihai hedefe ulaşması için bu üç yolu takip etmesi gerektiğini vurgular ve araştırmacının; yerlinin bakış açısını, yaşamla ilişkisini, dünyayı nasıl gördüğünü anlaması gerektiğine dair çerçeve çizer. Böylece Malinowski, sahaya çıkmak, katılarak gözlem, sahada araştırılan grupla uzun bir süre geçirmek, araştırılan toplumla empati kurulması, o toplumun, kabilenin dilinin öğrenilmesi, iç görü kazanılması ve teknik malzemelerin (fotoğraf makinesi) kullanımı gibi etnografik saha araştırmalarında takip edilmesi gereken metodolojiyi literatüre kazandırır.

Malinowski'nin vurguladığı etnografyanın kendini tanımlamasında yer alan *katılım* ve *gözlem* için Josep-Marie Degaronda 1799 "*Yaban Toplumların Gözlenmesinde İzlenen Farklı Yöntemlere İlişkin Bir Mütalaa*" isimli kitabında öteki kültürlerin gözlenmesine dair katılım ve gözlem arasındaki ilişkiye şöyle açıklar; "Yabanlara dair doğru bilginin ilk vasıtası onlardan biri gibi olmaktır ve onların dilini öğrenerek, onların bir üyesi olmalıyız[olunmalıdır]" (Hume, (2001) Akt. Altuntek, 2009: 34). Degaronda, Malinowski'den çok daha önce etnografik yöntemlere dikkat

çeker ancak Malinowski bu temel etnografik metodolojiyi daha sistematik hale getirir.

Malinowski'den sonra kültürel antropolojinin Geertz, Kottak gibi önemli kuramcıları, etnografik veri toplama yöntemleri üzerinde çalışmalar yaparlar. Geertz, Kottak etnografik alana yönelik yöntemleri, katılarak gözlem, günlük söyleyişler, görüşme izlencesi, konuya vakıf kişilerin bulunması, belirli insanların yaşam öyküleri, soyağacı yöntemi, yerel inanç ve algılara odaklanan emik yaklaşım (aktör-yönelimli), etik yaklaşım (gözlemci-yönelimli), sorun yönelimli araştırma ve boylamsal araştırma olarak sınıflandırılırlar (Geertz, [1973] 2010: 19-20, Kottak, 2001: 28-29).

Etnografik saha çalışmalarında aktif (katılımlı) ve pasif (katılımsız) olmak üzere iki gözlem türü vardır. Pasif gözlemlerde etnograf, alana müdahil olmadan, uzaktan tespitler yapmakta ve bu gözlem türünde araştırmacı/etnograf, araştırdığı alandan bir nevi soyutlanmaktadır. Aktif gözlemlerde ise araştırmacı alanın içinde etken olarak yer almakta, araştırılan nesnelere doğrudan iletişim kurmaktadır. Emerson ve arkadaşlarının “*Bütün Yönleriyle Alan Çalışması Etnografik Alan Notları Yazımı*” adlı kitaplarında araştırmacının alana katılım biçimindeki önemi için şunlara dikkat çekerler:

“Başka insanların gündelik yaşamlarına katılım şekli ve bulguya nasıl ulaşıldığı, etnografik yöntemlerin kilit önemdeki bölümlerini oluşturur. Bu yöntemler, alan araştırmacısının gördükleri, yaşadıkları ve öğrendikleri üzerinde belirleyici olmaktadır. Fakat eğer işin özü (veri, bulgu, durum) kullanılan yöntemin bir ürünü ve sonucu ise, o halde öz, yöntemden bağımsız olarak düşünülemez; yani etnografin, bulduklarına nasıl ulaştığı doğal olarak onu nasıl bulduğuna bağlıdır. Sonuç olarak yöntem ihmal edilmemelidir. Aksine, kullanılan yöntem, alan-notu yazma işinin önemli bir bölümünü oluşturmalıdır. Bu nedenle, etnografin, yaptığı gözlem sırasında içinde yaşadığı koşulları, kendi yapıp ettiklerini ve verdiği duygusal tepkileri yazması, bu faktörler başkalarının hayatını gözleme ve kaydetme sürecini şekillendirdiğinden, kritik bir hale gelmektedir” (Emerson, vd., [1995], 2008: 16).

Etnografik araştırmanın tasarısında araştırmacının rolü, olayların betimlenmesinde, yorumlanmasında temel bağlam olarak görülür. Aynı düşünceleri savunan Hammersly ve Atkinson'un (1995) alan araştırmacılarına ilişkin açıklamaları şu şekilde yer alır:

“Bir araştırma yöntemi olarak etnografyanın değeri, kültürlerarası ve kültür-içi örüntülerin çeşitliğini ortaya çıkarmakta yatar. Bu nedenle “yapay” olmayan doğal ortamlar, verinin birincil kaynağını teşkil eder. Aynı zamanda araştırmacının başlıca amacı, alanda ne olduğunu, aralarına dâhil olduğu insanların eylemlerini ve eylemlerin vuku bulduğu bağlamı betimlemektir” (Aktaran Altuntek, 2009: 15).

Aynı zamanda etnografklar, sahada kilit noktada durmanın çok ötesinde, araştırılan alanların gözlemlerle başlayan ve biten bir ilişkiler coğrafyasından ibaret olmadığını

bilirler (Rahte ve Ergül, 2017: iii).

Emorsan ve arkadaşları ile Hammersly ve Atikson'un araştırmaları ışığında 1960'lı yıllardan sonra bu yöntemlerin hepsi birbirini destekleyen, hatta iç içe geçmiş yöntemler olarak görülmekte ve etnografik bir tasarımı oluşturmak için tüm bu yöntemlerin bilinçli ve bütünlüklü bir şekilde kullanılması gerektiğinin altı çizilir. Bu çalışma kapsamında gösterilmeye çalışılan fındık kültürünün maddi-manevi birçok değeri, yapısı bu etnografik yöntemlerle aktarılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla hem bu çalışma için hem de etnografik temelli kültür aktarımı yapacak başka araştırmalar için bu etnografik yöntemlere kısaca bakmak gerekmektedir.

İfade edilen bu etnografik yöntemlerden birincisi, alana vakıf kişilerin bulunmasıdır. Bu bağlamda bir araştırmacının belirlediğı çalışma sahaları ve bu sahalardaki kültürel gramerlerin/örüntülerin derinlikli ve bütünlüklü anlaşılmasına yönelik yerli, tanıdık kişilerden bilgi toplanması gerektiğine dikkat çeken Susar; "Çeşitli nedenlerle göç etmiş, savaş durumlarına tanıklık etmiş veya belli olayların içinde bizzat bulunmuş kişilerden hareketle daha detaylı bilgilere ulaşılabilir" (2005: 149-159) olacağını belirtmektedir. Alanda bilgi alan araştırmacı, araştırılan kültürün gözlemlenebilir gerçeklerinin ötesinde görünmeyen kültürel örüntüleri alana vakıf kişilerin vesile ile anlamladılır ve çeşitli yaklaşımlar ile kültürel örüntülerin aktarımını sağlayabilir.

Bu etografik yöntemlerin ikincisi olarak emik ve etik yöntemlerdir. Mikro ölçekli sahalarda kültür üzerinde inceleme yapılırken, alanda olmak, katılarak gözlem gibi içerden ve dışardan bakış yöntemiyle de araştırma alanları incelenebilir ve bu alanların uzun süreli ile takibi yapılabilir. Kültürel yapıları yerli kültürün perspektifinden anlama çabası "emik" (içerden bakış), gözlemcinin kültürel perspektifinden bakmak anlamak ise "etik"(dışardan bakış) olarak ifade edilmektedir. Bu yöntemlerin araştırmacıya ve araştırılana dair hem ayırıcı hem de uyarıcı bir görevi bulunmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 260-261).

Yukarda ifade edilen etnografik yöntemlerden üçüncüsü olarak, yaşam öyküsü, bireyin bütün yaşantısını resmederken kişisel deneyime dayalı öykü bireyin bir veya birden fazla bölümde, özel durumlarda ya da ortak folklorunda bulunan kişisel deneyimlerin konu edildiğı bir anlatı çalışmasıdır (Denzin [1989], Aktaran Creswell, 2018: 73). Lawrence Watson ve Maria Watson-Franke'ye (1978) göre yaşam öyküsü

yöntemi; “Bir bireyin hayatının bir kısmı tarafından kısmen veya tamamen yazılı veya sözlü olarak, başka bir kişi tarafından ortaya atılmış veya uyarılmış herhangi bir retrospektif hesabıdır” (Aktaran Pack, 2011: 58). Yaşam öyküleri, özellikle “*anadilinin bakış açısının*” yakalanabilmesi açısından değerlidir. Yaşam öyküsü metodu (ing. life history method), gizli geçmişleri geri kazanmanın bir yolu olarak önemli bir potansiyele sahiptir ve marjinalleştirilen ve kendi geçmişinin yapıcılarını olarak geri bırakılmış olanları yeniden eski haline getirmektedir. Yaşamı bir bütün olarak ele alma ve bireysel yaşamları derinlemesine incelemenin bir yolu olarak, yaşam öyküsü tek başına önemli bir metod olarak alanda yer almaktadır (Pack, 2011: 58-59). Bu etnografik yöntemi Marcus; “Yaşam öyküsü, son yıllarda özellikle ilgi gören bir etnografik veri biçimi olarak olay örgüsünü takip etmenin özel bir formu” ([1995] 2015: 400) olarak tanımlanmaktadır.

Etnografik araştırma yöntemleri ve bu yöntemlerden biri olan etnografik film, sosyal bilimler alanında, sosyolojik ve antropolojik araştırılan alana dair çok önemli bilgi edinme stratejilerinden ve araçlarından biri olarak tanımlanmaktadır. Etnografik araştırma yöntemlerinden biri olan etnografik belgeleme; üzerinde araştırma yapılan toplumun kültürüne ait çeşitli unsurların görsel veya işitsel biçimlerde kaydedilmesidir. Herhangi bir topluluk, örneğin bir köy, bir göçebe-yörük aşireti, bir etnik grup bütünüyle betimlenmek isteniyorsa sadece anket tarama tipi gibi yöntemle yetinmek yerine, fotoğraf, film, sözlü tarih çalışması, katılarak gözlem vb. teknik ve araçlarından yararlanmak için caba harcanması gerekmektedir (Susar, 2005: 145-146). Video kamera ve fotoğraf makinesi gibi birçok teknik malzeme ve etnografik saha araştırmalarında verilerin kaydedilmesi için ihtiyaç duyulmaktadır. Etnografik belgelemenin en temel malzemelerinden biri olan kamerayla üretilen görsel-işitsel kayıtlar, etnografik filmin çok yönlü işlevsel bir araç/yöntem olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda etnografik film, araştırılan alanı belgeleyen bilimsel bir araç olarak görülse de 20. yüzyılın ortalarından hatta kameranın, filmin varlığından beri, bir sanat ürünü olarak görülmektedir. Kamera, film, bilimsel olarak alanı/kültürü belgelediği gibi alanın/kültürün belirli estetik öğelerle kaydedilmesi yani sanat ürünü olarak pekçok rolü üstlenmektedir.

Belgesel türleri meydana getiren bazı temel yöntemler ile etnografik alan araştırma yöntemlerinin birbirine benzerlik gösterdiği (hatta iç içe geçtiği) saptanmaktadır. Belgesel filmin formlarını altı türe ayıran Bill Nichols’un “*Belgesel*

Sinemaya Giriş” (Introduction to Documentary 2001) kitabında Nichols, belgesel filmi şiirsel, betimleyici, katılımcı, gözlemci, özdüşünümsel ve edimsel belgesel olarak altı türe ayırır. Kuramcı, her tür ve biçimin farklı sinematik olanak ve teknikleri üzerinde ilerlediğini belirtir (2017: 51-52). Nichols’un belgesel biçimi olarak ele aldığı belgesel biçimlerinin, etnografik metodolojinin veri toplama yöntemleri ile bağdaştığı görülmektedir. Ancak belgesel film her ne kadar gerçekliği bilimsel olarak elde etmek isterse de belgesel film bir sanat formu olarak ifade edilmektedir.

Bilgen Kuzu “*Jean Rouch Jaguar Belgeseli Çerçevesinde Belgesel Sinemada Etnografinin Kullanımı ve Önemi*” isimli makalesinde, belgesel sinema ve etnografik araştırma yöntemlerinin benzerlik gösterdiği ancak belgesel sinemanın ticari yönünü olduğunu saptar (Kuzu, 2014: 249). Buna ilaveten, etnografik filmlerin yapım ve kullanım amaçları (insan davranışlarını antropolojik çerçeveden analiz etme, kültürel yapıları eğitimde kullanma vb) ile düşünsel olarak da belgesel biçimlerinden ayrılır.

Özetlemek gerekirse, nitel araştırma yöntemlerinin en önemlilerinden bir olan etnografik yöntem, bu yöntem özelinde alan çalışması (ötekini, orada olmayı, deneyimi, gözlemi ve yerlinin bakış açısı, araştırma sürecini, deneyimi), kültürel antropolojiye ayırıcı bir nitelik kazandırmaktadır. Ancak bu yöntem aynı zamanda bu disiplini, bilim ve hümanizm, rasyonalizm ile ampirizm, nesnel ile öznel, evrensel ile görelî gibi ikili yapılar arasında nasıl bir denge kurulabileceği sorunuyla karşı karşıya bırakır (Salamone, 1979: 51).

Belirtilen tüm bu açıklamalar dâhilinde bu çalışma kapsamında amaçlanan fındık kültürüne ait değerlerin, davranışların olgu ve olayların aslına uygun uyarlanması veya aktarılması bağlamında bu çalışmanın film pratiğinde yer alan *Yaşam Ağacı* isimli filmin olay örgüsü için yaşam öyküsü, sözlü tarih gibi bu yöntemler en temelde tercih edilmektedir. Bu yöntemle birlikte Geertz’in alanda benimsediği yerlinin bakışından görme, anlama (yani emik bakış) ile alanı araştırmacının gözünden bakma, anlamları yorumlama (yani etik bakış) gibi birçok etnografik yöntem kullanılmaktadır. Aynı zamanda Kömürcü Köyü’nde yaşayan, o bölgenin fiziki ve beşeri coğrafyasına özgü kültürel yapıyı devam ettiren, kültür aktarımını sağlayacak 75 yaşındaki Emine Duman ile bu bölgede yaşayan (Emine’nin torunu) bu kültürel değerleri deneyimleyen biri olarak araştırmacı bu çalışmanın amaçlı örnekleminde yer almaktadır. Dolayısıyla fındık kültürü içinde yer alabilecek maddî-manevî değerleri, görünenin veya görünenin

ardındakilerini yansıma anlamında aktif ve pasif katılımlı etnografik gözlem yöntemleri kullanılmaktadır. Bu yöntemlerin birleşimi ile görsel-işitsel kayıtlar ile etnografik film anlatısında fındık kültürü ve bu kültürün somut ve soyut değerlerinin birincil ve ikincil anlamının yoğun betimlemesini yapma amacı taşımaktadır.

1.4. Halk Bilim / Folklor

Halk bilim, birçok bilimin kavşak noktasında bulunan ya da onlarla birçok konuyu paylaşan bir bilim dalıdır (Uğurlu, 2009: 21). Uğurlu gibi birçok kuramcı, halk bilimin sosyal ve beşeri bilimlerdeki birçok disiplinin çalışma alanında çeşitli biçimlerde yer alabileceğini belirtmektedirler. Bu bağlamda, bu çalışma dâhilinde incelenen fındık kültürü, hem antropolojik, etnografik hem de beşeri bilimler içinde araştırılabilecek bir konu olması hem de bu çalışmanın neden folklor bilimi çerçevesinden ele alınmadığının açıklamasını sunma noktasında bu çalışma disiplinine de yer verme ihtiyacı duyulmaktadır.

Folklor sözü İngilizce “folk” ve “lore” sözcüklerinden oluşur. Folk “halk”, lore ise “bilim, bilgi” anlamına gelir. Bu nedenle Türkçe’de Folklor terimi “Halk Bilimi” sözüyle de karşılır (Kalaycı, Erişim Tarihi, 19.03.2019). Halk Bilimi belli bir ülkede yaşayan halkın kültür yaratmalarını; geleneklerini, âdetlerini, inanmalarını, törenlerini, müziğini, oyunlarını, masallarını, efsanelerini, türkülerini, geleneksel tiyatrosunu, halk hekimliğini, el sanatlarını, konut yapımını, araç-gereçlerini vb. inceleyen bilim dalıdır. Folklor terimi ilkin 1846 yılında W. John Thomas tarafından İngiltere’de ortaya atılır. Folkloru ‘Bölgesel Etnoloji’de denilmektedir. Bu anlamda, özellikle Avrupa halk kültürlerini, ‘halk yaşamını araştırma’ adı altında inceleyen bir disiplin olarak kabul edilmektedir. Folklorun etnoloji ile olan ilişkisi gözönünde bulundurulursa, onu, etnolojinin bir uzmanlık dalı olarak kabul etmek de mümkün olacaktır (Örnek, 1971: 88-89). Sedat Veyis Örnek folkloru, hem çalışma alanı içerisindeki konular hem de yöntemi bakımından etnolojinin bir alt dalı olarak görür. Bu durum bir boyutuyla etnolojinin kapsamının genişlemesiyle bağlantı iken, diğer boyutuyla da dönemin güncel kültürel antropoloji yaklaşımına da uygun olmasıyla ilgilidir (Münüsoğlu, 2015: 137).

Halk bilim, teknolojik açıdan gelişmiş, okur-yazar toplumlarda geleneklere dayanan ve sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılan edebiyatı, maddi kültürü ve alt kültür

öğelerini inceleyen bilim dalıdır. Okur-yazar olmayan yani yazılı kültürün gelişmediği toplumlarda, halk bilimine benzer çalışmalar, insan topluluklarının ve kavimlerinin gelenek ve göreneklerini araştıran ve inceleyen etnoloji ile insanın kökenini, uzun yıllar içindeki gelişmelerini inceleyen antropolojinin araştırma alanına girer. Kısaca halkbilim, halkla ilgili her olayı, her gelişmeyi içine alır (Uğurlu, 2009: 21).

Folkloru kültürel antropolojinin bir parçası ve kısmı olarak gören antropologlar arasında Berkeley Üniversitesi Profesörü olan W. Bascom folkloru kültürel antropoloji olarak görmekte ve şöyle bir açıklama yapmaktadır:

“Bütün folklor sözlü olarak aktarılır, ama sözlü olarak aktarılan her şey folklor değildir. Bascom folkloru sadece sözlü olanla veya kendi ifadesi olan “Sözlü sanat” (Verbal art) kavramıyla sınırlandırmaya çalışır. Bu sözlü sanat nesir anlatmalar olan mit, masal, efsane, destan, bilmece ve atasözlerini içine alırken, halk oyunları, halk hekimliği ve halk inanmalarını içine almaz. Bascom şunu söylemeye kadar gider; türkülerin metinleri ve diğer türküler halk bilgisidir, ama türkülerin müziği ve daha başka türküler antropologlara göre halk bilgisi değildir” (Bascom, 1965: 25).

Halk bilimin içerisine giren konuların yeterli ve herkesin üzerinde anlayabileceği bir şemasını düzenlemek oldukça zor görülmektedir. Çünkü sosyal bilimlerin çoğunda olduğu gibi halk biliminde de bir takım konuların sınırlarını kesin olarak çizmek, bunların diğer bilimlerle olan sınır anlaşmazlıklarını önlemek güçtür. Konuyla ilgili Sedat Veyis Örnek’in yaptığı tasnif bu anlamda önem taşımaktadır (Kalaycı, Erişim Tarihi, 19.03.2019). Örnek’in yaptığı tasnif:

- 1) Köy, Kasaba ve Kent Yaşamı (Monografiler)
- 2) Yerleşim-Yerleşim Türleri
 - a) Sürekli yerleşim (köy, kasaba, kent), b) Geçici yerleşim (yaylak, kışlak)
- 3) Barınak-Konut (Halk Mimarisi)
 - a) Tipler, b) Yapım teknikleri ve kullanılan araç-gereçler, c) Ev eşyası (türleri, yapımı, kullanılışı)
- 4) Aydınlanma, Isınma
 - a) Işık elde etme; ışık araç ve gereçleri, b) Isı elde etme; ısı araç ve gereçleri
- 5) Taşıtlar Taşıma Teknikleri
 - a) Kara taşımacılığı, b) Hava taşımacılığı c)Deniz Taşımacılığı
- 6) Ekonomi Türleri
 - a) Hayvancılık, i) Bakımı, beslenmesi, korunması, ii) Çobanlık, iii) Hayvansal ürünlerin elde edilişleri, iv) Hayvancılıkla ilgili araç-gereçler, b) Tarım-Rençperlik,

- i) Ekme, biçme, ürün alma, ii) Tarım araç-gereçleri, c) Avcılık, i) Av türleri (kara, deniz avları), ii) Av araçları ve teknikleri
- 7) Halk Ekonomisi
- a) Üretim, b) Tüketim, c) Pazarlama
- 8) Beslenme-Mutfak-Kiler
- a) Besin Türleri, i) Hayvansal besinler, ii) Bitkisel besinler
- b) Besin Elde Etme, Hazırlama, Koruma
- c) Mutfak Düzeni, Araçları, d) Kiler, Depo, Mahzen, e) Yemek Çeşitleri, f) Sofra Düzeni
- 9) Ölçme, Tartma, Hesaplama Birimleri; (Zaman ve Mesafe Kavramları)
- 10) Halk sanatları ve Zanaatları
- a) İşletme, Örme, Dokuma, Basma İşleri, b) Ağaç, Taş, Maden, Toprak, Cam, Deri İşleri
- 11) Giyim-Kuşam-Süs
- a) Giyim-Kuşam, i) Erkek giyimi, ii) Kadın giyimi, iii) Çocuk giyimi, iv) Günlük giyim, v) Törensel giyim, vi) Meslekleri ve yaş gruplarını belirleyen giyimler, b) Süslenme
- 12) Halk Bilgisi
- a) Halk Hekimliği-Halk Baytarlığı, b) Halk Botaniği-Halk Zoolojisi, c) Halk Meteorolojisi-Halk Takvimi, d) Halk Hukuku
- 13) Halk İnançları; Töreler, Adetler, Gelenekler, Görenekler
- 14) Geçiş Dönemleri
- a) Doğum, b) Evlenme, c) Ölüm
- 15) Bayramlar-Karşılamlar-Uğurlamalar
- a) Dinsel Nitelikli Bayramlar, b) Yerel Nitelikli Bayramlar, c) Karşılama ve Uğurlamalar
- 16) Kalıp Hareketler (Tavırlar, Jestler, Mimikler)-Kalıp Sözcükler ve Sesler
- a) Günlük Yaşamla İlgili Olanlar, b) Törensel Yaşamla İlgili Olanlar, c) Isık Çalma, Çağırma, Ses Çıkarma
- 17) Dernekler, Kuruluşlar; Dayanışma ve Yardımlaşma
- a) Esnaf dernekleri, b) Dinsel Kuruluşlar, c) Cins ve Yaş Dayalı Örgütler, d) Komşuluk
- 18) Dinsel-Büyüsel İçerikli İnançlar, İşlemler
- a) Ziyaretler, Yatırlar, Türbeler, Mezarlar, b) Fal, Rüya Yorumu, Gelecekte Haber

Verme, c) Büyücülük; Türleri ve Teknikleri

19) Halk Edebiyatı

a) Destanlar, b) Efsaneler, c) Masallar, d) Halk Hikayeleri, e) Halk Şiiri, f) Halk Türküleri, g) Fıkralar, h) Atasözleri-Deyimler, i) Tekerlemeler, j) Bilmeceler, k) Alkışlar, Kargışlar, l) Ağıtlar, m) İlahiler, n) Maniler

20) Halk Tiyatrosu (Geleneksel tiyatro)

a) Ortaoyunu, b) Karagöz, c) Kukla, d) Meddahlık, e) Seyirlik Köylü Oyunları

21) Halk Oyunları (Dansları)

22) Halk Müziği ve Müzik Araçları

23) Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar

a) Temsili Nitelikteki Oyunlar, b) Oyuncak Türleri ve Nitelikleri

24) Halk Eğlenceleri; Sporlar

25) Adlar, a) İnsan Adları, i) Asıl adlar, ii) Soyadları, iii) Lakaplar-takma adlar, b) Yer, Su, Dağ, Köy, Meydan, Cadde, Sokak, Ev Adları (Örnek, 2016: 22-27).

Halk bilimi pek çok kaynakta (Örnek, Uğurlu, Kalaycı, Münüsoğlu, Emiroğlu ve Aydın, TDK vb.) etnografya kelimesiyle kullanılmaktadır. Bu çalışma alanlarının uluslararası literatüre göre 20-30 yıl kadar sonra geç çalışılmaya başlanması ve bu çalışmaların aynı zamanda akademik bir kürsü altında düzenli olarak yapılmaması, bu disiplinin gelişimini geride bıraktığı saptanmaktadır. Bu bağlamda Okay, Anadolu etnografya ve folklor ürünlerinin bilimsel yöntemlerle sistematik olarak derlenip yayımlanması amacıyla zengin görsel malzeme ile desteklenen *Türk Etnografya Dergisi*'ni 1956-1997 yılları arasında düzensiz ancak 20 sayı olarak yayımlanır. Türk Etnografya Dergisi, etnoloji ve halkbilimin bugünkü değişimiyle, somut ve soyut kültürel mirasa dair pek çok konu başlığında makaleler içermektedir (2012: 212-213).

Bu bölüm özelinde etnografya, etnoloji ve halk bilimin kültürel antropolojide olduğu gibi sosyal ve beşeri bilimlerin kesişim alanıdır ve bu alanları birbirinden kesin çizgilerle ayrılması imkânsızdır. Bu ayrım bu çalışma içinde yapılan film pratiğinin etnolojik veya folklorik olarak isimlendirilmediği hem etnografya ve etnoloji, hem etnografik araştırma yöntemleri hem de bu bölüm içinde açıklandığı üzere folklor veya etnoloji ismiyle veya çerçevesiyle ele alınmamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM: ETNOGRAFI VE FİLM İLİŞKİSİ – ETNOGRAFIK FİLM

2.1. Klasik Etnografik Yaklaşım

Klasik etnografik yaklaşım, uzakta, yabancı olunan, sıradan olmayan, tuhaf, ilkel yaşam biçimlerinin ve kültürel pratiklerin Batılı araştırmacılar tarafından bilimsel titizlikle araştırılabileceği görüşünü savunur. Bu yaklaşım araştırılan toplumların kültürel yapılarının *değişme* ve *kaybolma* ihtimaline karşı alanın, belgelenmesinde “kurtarma etnografisi” (salvage ethnography) düşüncesinin benimsenmesi gerektiğine dikkat çekilir.

Van Maanen, klasik etnografik çalışma türünün prensiplerini ve çerçevesini “*Tales of the Field: On Writing Ethnography*” kitabında açıklamaktadır. Kottak gibi Van Maanen de etnografyanın bu türene *gerçekçi etnografya* (realist ethnography) olarak isimlendirir:

“Gerçekçi etnografi, genellikle üçüncü kişinin bakış açısı ile yazılan ve alandaki katılımcılardan öğrenilen bilgiler hakkında objektif bir şekilde rapor veren, objektif bir durum tanımıdır. Gerçekçi etnografılar, etnografik yaklaşımda, çalışmayı serinkanlı bir üçüncü kişi sesi ile anlatırlarken katılımcılardan duyulanları ve gözlemlenenleri aktarırlar. Etnografılar, “olguların” bilge habercileri olarak arka planda kalırlar. Gerçekçi etnografılar, kişisel önyargı, siyasi hedefleri ve yargı tarafından kirlenmemiş ölçülü bir tarzda objektif veriler aktarırlar. Etnograf, inceden inceye derlenen alıntılar üzerinden katılımcıların görüşlerini üretirken, kültürün nasıl yorumlanacağı ve sunulacağı üzerine son sözü söylerler” (Maanen [1988], Aktaran Creswell, [2013], 2018: 93).

Bu yaklaşım içinde etnograf nesnel olmalıdır. Dolayısıyla yeni kültürle ilgili gerçekleri tarafsız bir şekilde kaydedebilmek için önceden edindiği bilgileri veya bilinçsiz de olsa önyargılarını bir kenara koymalıdır. Klasik etnograf, yaptığı çalışmada bir yabancı olarak kalmaktadır (Crowley ve Henry, 2009: 40-41). Aynı zamanda alanlarda gözlemlenebilen kültürel gerçeğin nesnel tutumla ele alınabilmesi, araştırmacı (özne) ile araştırılan (nesne) arasındaki kurulabilecek mesafeye mümkün olabilecektir. Böylelikle klasik etnografya, araştırılan alanlardaki gerçekliğin olduğu gibi kaydedilebileceği ve bu kayıtların nesnel olarak yapılabileceği gibi temel bir iddai savunmaktadır. Maanen’den de alıntılı olduğu üzere, araştırılan alana, kültüre yönelik son sözü araştırmacının söylemesi dolayısıyla, bu araştırma türünde araştırmacının bakış

açısı, demokratik değil oldukça hegemoniktir. Kısacası klasik etnografya kendisi ve diğer dikotomisi ile ona eşlik eden farklı güç ilişkileri etrafında temellenmektedir.

İlk etnografılar, küçük bir ölçekte, basit teknolojileri ve ekonomileri olan görece izole toplumlarda yaşayıp inceleme yaparlar (Kottak, 2001: 28). Bu bağlamda *klasik etnografya* olarak bilinen yaklaşımın teorik ve pratikteki duruşunu geliştiren etnografik alan araştırması yapan kuramcılar Malinowski, Boas, Radcliff Brown, Evans Pritchard, Margaret Mead gibi bir dizi İngiliz ve Amerikan antropologlar literatürde yer almaktadır. Bu araştırmacıların temel amaçları, farklı kabilelerin yaşamlarında sahip oldukları dini inanışları, ritüelleri, dilleri, gelenek-görenekleri, örf-adetleri kısacası bu toplumlara rehberlik eden tüm kültürel yapıları oluşturan incelikleri anlamak ve daha geniş kurumsal, kültürel bağlamlarda bu toplumların önemini ortaya çıkarmaktır (Mantzoukas, 2012: 421-22). Bu ilk dönem araştırmaların çoğu, Malinowski'nin belirlediği; araştırmak için seçilen alanlarda uzun süre kalma (en az iki yıl gibi), yerel dili öğrenme, aktif ve pasif gözlem, empati, alanı raporlama gibi etnografik yöntemleri takip ederler. Dolayısıyla ana dal olan antropoloji, bu çalışma özelinde kültürel antropoloji ve etnografya 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar, çeşitli yöntem ve tekniklerle pozitif bilimlere yaklaşma, nesnel gerçekliği elde etme amacı taşırlar.

Etnografik yöntemlerden biri olan etnografik film, tarihsel bağlamda araştırılan alanı *olduğu gibi* görsel-işitsel olarak kaydetme yani kurtama etnografisini gerçekleştirme düşüncesidir. Bu bakış açısıyla ilintili olarak Urem, etnografın ve etnografik filmin ilk rolünün var olan gerçekliği teknik olarak kaydetmek ve dondurmak olduğunun altını çizer, bunu olağandışı ve kaybolan (tasarruf etnografisi) diğer belgeleme süreciyle ilişkilendirir. Urem'e göre etnografya, üniversite eğitimi, müze sergileri veya objektif saha çalışmasının gerçek tanıklığını yapmaktadır (2015: 275). Klasik etnografik yaklaşımı pratiğe döken Felix-Louis Regnault, Alfred Cort Haddon, Spencer ve Gillen, Margaret Mead ve Gregory Bateson gibi araştırmacıların öncü film çalışmaları bu literatürde yerlerini alır. Sacramento'ya göre bu filmler; etnografik saha araştırmalarında yapılmış bu filmler esas olarak kurtarma stilinden etkilenmektedir. Ona göre, Margaret Mead ve Gregory Bateson, Robert Gardner gibi isimlerin filmleri bu alan içerisinde örnek filmlerdir (2007: 41).

Gerçekçi etnografik yaklaşım kültürel farklılıkların ve insan davranışların çoklu

yönlerinin anlaşılması noktasında, dünyada var olan pek çok kültür çeşitliliği yok olmadan kaydedilebildiği kadar çok kayıt yapılması oldukça önemlidir. Regnault'tan itibaren alanın kaydedilmesi, belgelenmesi ile çoğu etnografik filmin içeriğini ilkel toplumları işaret eden, basit teknolojiye sahip, yarı göçebe, avcı-toplayıcı veya hayvancılıkla geçimini sağlayan, değişik ritüelleri olan yarı çıplak insanlar oluşturmaktadır. Bu filmlerde, bilinçli bir sinematografik mizansen oluşturulmadığı, insan davranışlarının (dans eden, çömlek yapan, ateş yakan) kaydedildiği görülmektedir. Bu kayıtlarla bazen Batılı araştırmacılar kendi modern dünyalarının karşısına modern olmayan ötekini konumlandırarak, oryantalist bakış açısını hem yazınsal hem de görsel-işitsel olarak yansıtmaktadırlar.

Klasik etnografik yaklaşımın temel düşünce ve ilkeleri paralelinde gerçekleşen örnek film uygulamalarına bakıldığında Regnault'un 1895 yapımı *Wolof Kadının Çömlek Yapımı (Pottery-making Techniques of a Wolof Woman)*, Haddon ve meslektaşları'nın yaptığı 1898 yapımı *Torres Boğazında Yaşam (The Life in Torres Strait)*, Spencer ve Gillen'in yaptığı 1901 yapımı *Australian Expedition*, Rudolf Pöch Wien'in 1904-06 yılları arasında yaptığı *Yeni Gine*, 1908 yapımı *Bushmanın Fonograf Konuşması (Fr. Discours d'un Bushman Enregistre Par Phonographe)*, Edward Curtis'in 1914 yapımı *Kafa Avcıları/Savaş Kanoları (ing. The War Canoes/The Head The Hunters)* ve Margaret Mead'in 1930 ve 1952 yılları arasında yapılan bu etnografik film çalışmaları bu çalışma kapsamındaki klasik yaklaşım bağlamında etnografik film tarihi bölümünde incelemelerine yer verilmektedir.

2.2. Deneysel Etnografik Yaklaşım

“Deneysel etnografya” terimi postkolonyal antropolojik teoride etnografyaya geleneksel olarak bağlı olan ampirizm ve nesnellik söylemini yapı bozumuna uğratan bir ifade olarak kullanılmaktadır (Russel, 1999, x-xii). Deneysel etnografik anlayış, kültürü araştırmanın, yorumlamanın ve aktarmanın yeni bir yaklaşımı veya yöntemlerinden biri olarak görülmektedir. Geleneksel antropolojik/etnografik yaklaşımın (ötekini inşa eden sömürgeci gelenek) aksine, sadece öteki olarak yaratılan insanların gözlemlenmesi, incelenmesi ve kaydedilmesinin ötesinde, yeni temsil biçimlerinin araştırılması olarak da ifade edilmektedir. Bu yaklaşım, var olan dış

gerçekliğin klasik etnografyada iddia edildiği gibi objektif olarak elde edilebileceği savın tersine, gerçekliğin altında yaşanan durumların neticesinde (kameranın kışkırtıcı konumda olması gibi) sübjektif olarak kaydedilebileceğini savunmaktadır. Tam da bu bağlamda Malinowski'nin, etnografik saha araştırmalarında araştırmacının kişisel değer ve yargılarından arınmış, yansız, objektif tavrına dair düşüncesiyle ilgili Trobriand Yerlileri üzerine tuttuğu günlüklerinin ölümünden sonra ortaya çıkması ile farklı olduğu anlaşılır. Malinowski günlüklerinde yerlilere karşı oldukça taraflıdır. Atay günlük yazılarını şöyle tanımlamaktadır:

“Araştırmacının duygu durumları, araştırdığı yerlilerden aslında hiç mi hiç hazetmiyor ve onlar hakkında çok kaba şeyler düşünüyor ve bunları yine kaba sözcüklerle ifade ediyordu. Alanda onlarla olmaktan mutlu değildi ve bir an önce oradan ayrılmayı arzuluyordu. Sonuçta yaptığı çalışmalarda kitaplarda “nesnel” bilgiler, böylesi “öznel” bir ruh ve zihin hali içerisinde oluşturulup kamuya sunmuştu” (2018: 11-12).

Malinowski ile birlikte 1960'lardan beri devam eden doğru temsil ve özne krizleri bu dönemleri takiben 1980'lerde yaşanan sömürgecilik anlayışının küresel çapta eleştirilere maruz kalması ve bu anlamda kırılmanın yaşanması, aynı zamanda yazma kültürüne gelen eleştiriler neticesinde kültürel antropoloji literatürüne deneysel form kazandırılır. Doğal olarak 1960'lı yıllarda Geertz'in yorumcu etnografya üzerine olan tartışmalar devam ederken, 1986'dan itibaren onu takip eden düşünümsel antropolojiye/etnografyaya yönelik bir dizi önemli kitap ortaya çıkar. Marcus ve Fisher 1986 *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An*, Victor Turner ve Edwar Bruner 1986, *The Anthropology of Experience* gibi çalışmalar yazın alanında güçlü etkiler meydana getirir. Post-modern düşüncenin oluşumu, akademik olarak yapılan bu kitap çalışmalarının etkisinin yoğun olması, bu deneysel yaklaşımın çerçevesini geliştirir. Bu çalışmaların etkileri ve alanda artan sayıda araştırmaların yapılmasıyla bu dönemde toplum bilimleri ile doğa bilimleri arasında bir kırılmanın yaşandığı ilan edilmiş olur. Böylece antropolojik/etnografik alan çalışmalarının içe bakış yöntemi ile ele alınması ve etnografik bilginin, etnografik sürecin öznel doğasına dikkat edilmesi gerektiğine (Altuntek, 2009: 134) dikkat çekilir. Tam da bu noktada Russell'ın tespitleri bunu destekler niteliktedir. Russell, yazılı etnografyanın deneysel formları üzerinde muazzam miktarda eleştirel çalışma üretilir. Hermen James Clifford, George Marcus, Stephen Tyler, Michael Taussig ve diğerlerinin çalışmalarında;

“deneysel” ve “etnografya” bir araya getirilir, her iki terim de bir dönüşüme uğrar. Herhangi bir ortamdaki deneysel etnografi hem estetiğin hem de kültürel temsilin yeniden düşünülmesini ifade eder (Russel, 1999: xi). Russell’ın vurguladığı kültürel temsilin yeniden düşünülmesi ile Geertz, kültürü yeniden yorumlama düşüncesi, aslında kültürel temsilin yeniden estetik bir bakış açısı ile yorumlanmasına gönderme yaptığı düşünülmektedir.

1980 yılından itibaren etnografik sinemacılar kültürel temsilde otorite sorunsalını hem kuramsal hem de pratik anlamda tartışmaya başlarlar. Özellikle bu dönemden sonra etnografik filmlerde veya etnografik belgesel filmlerde düşünömsellik, çokseslilik, kendini yansıtma (self-reflexivity), pastiş gibi kavramların cesur, açılımcı ve hatta dönüştürücü bir biçimde filme taşındığı ve bu sayede etnografik sinemanın önünde yeni ufuklar açıldığı görülmektedir (Koçer, 2008: 62). Russell’ın etnografyayı deneysel form olarak kabul etmesiyle birlikte yeni çalışmaların önünü açar ve 1980’lerdeki çalışmaları bir adım öteye taşır. Russell’ın kitabında kullandığı alanın bilimsel düzeyden estetik düzleme yol almasını sağlar. Russell’a göre deneysel etnografya ve etnografik filmler şu şekilde açıklanır:

“Deneysel film ve etnografik film uzun zamandır ana akım sinemasının kenarlarında ayrı, özerk uygulamalar olarak yer aldı. Etnografya ve deneysel film post-modernizm ve post-kolonyalizmin güncel eleştirisinin özündeki yeni kültürel rolleri doldurmaya başladı. Etnografik film pratiklerine yeni açılımlar sağlayan deneysel etnografya, yeni bir film pratiğinin kategorisi olarak değil, kültürel temsiller, sosyal teori ve resmi deneylerin çarpışması üzerine metodolojik bir yaklaşım olarak düşünüldü. Etnografya, “deneysel” filmin avangardizmini (yenilikçi yanını) yenileme noktasında bir aracı olduğu gibi dil ve biçimde/yöntemde/yapıda düşünülen tarihsel sonuçlar içinde harekete getirmiştir” (1999: x-xii).

Deneysel etnografyanın bu açılımları, deneysel etnografik filmin ve türlerinin de gelişimini sağlar. Russell’dan önce 1950-70’li yıllarda Afrika’nın Batı bölgelerinde çalışmalar yapan Fransız antropolog Jean Rouch, klasik yaklaşımda olmayan antropolojik/etnografik belgesel sinemaya yönelik deneysel olarak nitelendirilen etnografik film çalışmaları gerçekleştirir.

Etnografik filmin çoğu zaman yadsınan devrimci çocuğu Rouch, bugün postmodern eleştirinin ışığında tartışılan çok seslilik, kendini yansıtma (self-reflexivity), pastiş gibi kavramları 1950’lerde önerir ve hayata geçirmeye çalışır (Koçer, 2008: 62). Rouch, pratikte yaptığı alan araştırmaları neticesinde etno-kurmacayı (etno-fiction)

alana kazandırır. Koçer, Rouch'a göre etno-kurmacayı hayata geçirmenin birbiriyle organik olarak bağlı iki ön koşulu olduğunu belirtir. Bunlardan ilki öznelere-yönetmen arasındaki uzun süreli etnografik ilişki ve bu ilişki üzerinden temellendirilen diyalog, ikincisiyse kamerayı katılımcı kılan estetik ve teknik seçimlerdir (2008: 63). “Paylaşımçı antropoloji, “katılımcı etnografi” tutumuyla etnografik filme bilimsel, politik ve sanatsal boyut kazandırması bağlamında Rouch, sinema tarihindeki *Cinema Verite*¹⁴ (Fransız Gerçekçi Sinema) akımının kurucusu olur (Brigard, 1995: 30). Rouch, Vertov'un *sinema-pravda* (sinema-gerçek) ve Flaherty'in katılımcı/paylaşımçı antropoloji düşüncesinden etkilenir ve bu anlayışı kendi kamerası, kendine özgü teknik yöntemleriyle daha da geliştirir. Koçer'e göre Rouch, uzun süre deneyimlediği film yapma pratiği sonucunda (on üç film) özne ve nesne, hakikat ve kurmaca arasındaki ilişkiyi dönüştürebilen benzersiz niteliğe sahip en önemli şeyin kamera ve film olduğunu belirtir (2006: 62-63). Rouch, çalışılan alandaki öznelere yönetmen arasında kurulan etnografik ilişkinin, diyalogun ve kamerayı katılımcı kılan estetik ve teknik seçimlerdeki tutumların, alanın sosyolojik, ekonomi-politik eleştirel okunmasının filmler aracılığıyla yapılabileceğine dikkat çeker. Rouch öncü olarak düşünsel ve pratikte birçok deneme ve yenilikleri alana kazandırsa da deneysel etnografya ve deneysel etnografik film kavramını derinlikli ve detaylı olarak ele alamaz. Rouch deneysellik ve filme yönelik etnografik filmin potansiyeline şöyle açıklar:

“İnsanların kamera kullanma durumunun dünü ve bugünü arasında kameranın çeşitli kullanım alanlarını anlatan çalışmanın/survey/aneketin sonuna geldik. Buradan çıkabilecek tek sonuç etnografik filmin henüz deneysel aşamaya geçemediği ve antropologların ellerinde bunu sağlayabilecek mükemmel bir araç olmasına rağmen, bunların nasıl kullanacaklarını henüz bilmiyor olmalarıdır” (Rouch, 1995: 97).

Deneysel etnografya, “ötekinin” sömürge söyleminde nasıl inşa edildiğiyle beraber, aynı zamanda post-kolonyal şimdiki ve gelecekteki kültürel farklılığın ve “özgünlüğün” nasıl birbirleriyle ilişkili olduğunu da içerecek şekilde yeniden kavramsallaştırılmasını

¹⁴ Cinema-verite üslubunda film yapma, Dziga Vertov'un Sovyet toplumu ile ilgili hazırladığı haber filmleri için kullandığı kino-pravda kavramının Fransızca'ya çevrimidir. Bu “gerçeğin sineması” fikri, söz edilenin mutlak ve el değmemiş bir gerçeklikten çok, bir karşılaşmanın gerçekliği olduğuna vurgu yapar. Yönetmen ve öznenin, aralarındaki ilişkinin kurallarının belirlemesi izlenir; birbirine nasıl davrandıkları, güç ve denetim üzerine nasıl pazarlık ettikleri ve bu özgül karşılaşma biçimi sonucunda nelerin açığa vurulduğu, nasıl bir yakınlık kurulduğuna görme imkânı sağlamış olur. ¹⁴ Cinema-verite'de insanlar kamera karşısında etkileşime girdiğinde kendi gerçekliğine ulaşırlar (Nichols (2001), 2017: 202-3).

içermektedir (Russel, 1999: 11). Bu anlamda araştırmanın/öznelinin oluşum süreçlerinde düşünümSELLİK, dilin icra özeliği ve günlük kullanımı, bunların okuyucu tarafından alınma noktası oldukça önemlidir. Kısacası bu etnografik yaklaşım türünde, tek yanlı hegemonik yapıyı ortadan kaldıran –düşünümSEL, öz-düşünümSEL, diyalojik, edimsel gibi yöntem veya tekniklerle alanın bir nevi şeffaflaşarak daha demokratikleştiği yani, araştırmacı ve araştırılan (özne-nesne) arasındaki mesafenin yıkıldığı saptanır.

Referans alınan bilgiler ışığında, deneysel etnografik yaklaşımdaki açılımlar (öznel olma, sübjektif gerçeklik, estetik değerler, düşünümSELLİK, kendini yansıtmaya yani öz-düşünümSELLİK, öznelinin oluşum süreçleri yani diyalojik, edimsel olarak kültürü yorumlama), kültürel temsilleri inşa etmede temel metodoloji olarak görülür. Bu bağlamda 21. yüzyıl çoklu kültürel yapıların sorgulanması, anlamlandırılması ve bu kültürel yapıların aktarılmasına yönelik deneysel etnografik yaklaşım, alternatif arayışların, çalışmaların ötesinde bilimsel ve sanatsal olarak hibritleşerek gelişen disiplinlerarası bir alan olduğu açıkça anlaşılır. Bu bağlamda MacDougall etnografik filme ilişkin çalışmasını şu sorularla yapılandırdığı görülür; etnografik film sürekli sanat olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Fakat etnografik filmin bir sanat olduğu iddia edildiğinde ne olur? Etnografik film ne tür bir sanattır? Etnografik film her zaman estetik bir pratiğe dönüşür mü ve çok çeşitli kapsamlı araçlardan yararlanarak kültürün işlevini yapılandırır mı? (Aktaran Russell, 1999: 14).

Özetlemek gerekirse Fetterman, Geertz, Kottak, Marcus ve Fisher, Russell gibi birçok kuramcının etnografya tanımlarında olduğu gibi kültürel antropolojik, etnografik bağlamda yapılan film çalışmaları, bilim ve sanatı birleştiren pratik düzlemdeki etnografik filmler olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, literatürün tartışmaya kapsamındaki, Flaherty'in *Kuzeyli Nanook*'u (Nanook of the North 1922), Robert Gardner'in *Ölü Kuşlar*'ı (Dead Birds 1963), David and Judith MacDougall'ın *Sürülerle Yaşamak*'ı (To Live with Herds 1971), Timothy Asch'in *Balta Savaşları* (The Axe Fight 1975) Robert Gardner'in *Mutluluk Ormanı* (Forest of Bliss 1986) (Russell, 1999: 14) gibi film çalışmalarına bu araştırmanın deneysel etnografik yaklaşım bağlamında etnografik film tarihi bölümünde incelemelerine yer verilmektedir.

2.3. Etnografik Filmin Tarihi

Etnografik film, Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey tarafından insan ve hayvan hareketlerini fotoğraflamak için icat edilen araştırma aparatından (*zoetrope*)¹⁵ ortaya çıkan sinema kadar eskidir (MacDougall, [1978], 2006: 406). İlk kayıtlar doğal, kendi fiziksel ortamlarında yerli insan davranışlarının hareketli video kaydını yapan ilk araştırmacı Fransız bir doktor olan Felix Louis Regnault'a aittir. Regnault, araştırmaya konu aldığı insan davranışlarını belgelemeye ve araştırma konusuna yönelik derinlemesine incelemeler yapmak için video kayıtları yapar. Regnault'a göre; araştırmanın ihtiyaçları dâhilinde fiziksel sahadaki her insan davranışının kaydedilmesi ve bu kayıtların sonsuza dek korunması gerekir ([1931] Aktaran Brigard, 1975: 15). 1895 yılında Regnault tarafından Paris'teki Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale'de kaydedilen *Wolof Kadının Çömlek Yapımı* görüntüsü, etnografik film çekimlerinin türü ve ilk örneği olarak alanda yer almaktadır (MacDougall, 1978: 406).

Etnografik araştırma sahalarına yönelik ilk etnografik filmin tarihi 1859 olmasına rağmen etnografik araştırma metodolojindeki, etnografik film teriminin kullanılması ve tanımlaması 1948 yılında gündeme gelir. Andre Leroi-Gourhan 1948 yılında, *Musee de Homme*'de ilk etnografik film kongresini düzenlediğinde, Rouch'un Gourhan'a yönelttiği "Etnografik film var mı?" sorusuna Gourhan "Biz onu projelendirdiğimizden beri, vardır" (Rouch (1974), 1995: 79) şeklinde yanıt verir ve ardından etnografik film üzerine kavramlaştırma tartışmaları başlar. Böylelikle 1948-1950 yıllarında etnografik filmin veya etnografik belgesel filmin ne olduğunun tanımlanmasına yönelik kavramsal düşünceler gündeme gelir. Bu tartışmanın, bu zaman dilimine gelmesindeki neden İkinci Dünya Savaşı ile antropoloji, etnografya disiplinin kendini sömürge zihniyetinden ayırma, sorgulama sürecine girmesidir. Etnografik film, 1950'lili yıllarda, tanınmış uzmanlar ve eleştirel bir kurumla birlikte bilimsel bir alan haline gelir. 1973'te, *Etnografya ve Sosyoloji Filmi Uluslararası Komitesi*'nin kurulmasının 21. yıl dönümünde, üyeleri, kendi disiplinlerinin yeniden yorumlama ve eşi görülmemiş bir büyüme süreci içinde olduğunu fark ederler (Brigard, 1995: 14). Dolayısıyla en başından beri alanın sistemli bir biçimde ilerleyememesi birçok sorunu, tartışmayı ortaya çıkarır. Bu duruma bir parantez açan Urem; etnografik film tanımları,

¹⁵ Sinemadan önceki zamanlarda hareket duygusu elde etmek için bir dizi resmi döndürerek izlemeye yarayan araç (Erişim Tarihi, 12.02.2017, <https://www.sineplusakademi.com/sinema-sozlugu/>).

profesyonel yönetmenlerin antropolog olmaması, görsel antropolojinin başat disiplin olarak kendini var etmeye çalışması, etnografik filmdeki bilim ve sanat ikilemi gibi sorunsalları ortaya çıkarır (2015: 275).

Etnografik film, antropolojik perspektiften kültürü araştıran etnografik yöntemlerde veri sağlayıcı bir araç olarak görülmüşken, sinema çalışmalarında gerçeklik tartışmalarının belgesel formlarda devam etmesi, aynı zamanda etnografyanın kuramsal çerçevesinin genişlemesi, pratikte yeterli sayıda filmlerin olmayışı, bilim-sanat ikilemi/gerilimi gibi durumların varlığı etnografik film tanımlamasını zorlaştırır. Dönemde etnografik film yerine, etnografik belgesel film tanımı kullanılması bu kafa karışıklığını kanıtlar niteliktedir.

Konuyla ilgili olarak etnografya ve filmin, kendi başına etnografik olarak adlandırılabilir bir film olmadığını, yazarın niyetinin ötesinde filmin kullanımlarına bağlı olarak filmlerin değerlendirilebileceğini savunan Sol Worth (1969), aynı zamanda bir tek filmin çeşitli şekillerde kullanılabilirliğine vurgu yapar. Worth; “Bu basit bir mesele, film, ‘biz’ ve ‘onlar’ (Avrupalılar ve yerliler; bilim adamları ve masallar), film yapımcısı ve konvansiyonları müzakere etme fikri arasındaki çelişkiyi temsil etmektedir” (Aktaran Brigard, 1995: 30).

Heider'e (1983) göre, etnografik filmlerin kendileri, etnografik olarak sorumlu olmalı ve etnografik olarak sinemadan daha iyi olmalıdır (Aktaran Guide, 1998: 454). Etnografik değerlerin öncelikli olması durumunda ise kültür içerikli yapıların yoğun kullanımlı açıklayıcı ve gözlemsel olarak kullanıldığı, belgesel film biçimlerinin etnografik olarak değerlendirilebilmesi mümkündür. Bu anlamda var olan kültürel ortamlarda gerçeğin aktarım biçimlerindeki belgesel sinema ile etnografik filmin ayırımına değinen Sardan'ın yaklaşımı bu ayırım için zihin açııcıdır:

“Görsel antropoloji (etnografik sinema) ve belgeseller arasındaki karşıtlık, her ikisi de etik ve teknik boyutları olan "gerçekçi bir pakt" temel alan, temelde yanlış bir sorundur. "Etnografik pakt" bu realist paktın sadece bir çeşididir. Belgeselin etnografik olmasının, onun açıklığı ve tasviri ile kendini ortaya koyduğu ayrıntılı bir açıklamanın sunulduğu tüm belgesellerde ortak olan karmaşık bir seçim sistemidir” (Aktaran Oliver ve Pierre, 1999: 13).

Barbash ve Taylor alandaki bu sorunsala, şu şekilde bir açıklık getirip özetler:

“Etnografik film ve belgesel film arasında kesin bir ayırım bulunmamaktadır. Bütün filmler, kurmaca da dahil film yapımcısının betimlediği toplum ve kültüre dair olan filmler, etnografik ve aynı zamanda toplumsal veri içerir. Bazı filmler ise insan deneyimini açığa çıkarmada, betimlemede kendisini etnografik olarak adlandıran

filmlerden daha zengindir. Buna rağmen etnografik filmler, belgesel filmin geleneğinden ayrılmayan, belgesel film den ödünç aldığı gelenekler ve kısmen ait olduğu bir düzlemde kendi karakteristiklerine sahiptir. Bu nedenle belgesel film, kesin olarak etnografik ve bu kadar kesinlik içermeyen etnografik belgesel filmi ifade eder” (1997: 4).

Barbash ve Taylor etnografik ve belgesel sinemanın içerik ve üsluptaki tercihleri ile kısmen ayrımların yapılabileceği ancak doğrudan birbirlerinden ayıramayacağını vurgularlar. Etnografik ve belgesel film türlerini birbirinden ayırt etmek değil, Marcus’un, Heider’in şematik tablolarından¹⁶ yola çıkarak ya da etnografik değerlerin yoğunluklu anlatımına bakılarak film türlerinin etnografik ya da belgesel film isimlendirmesinin yapılabileceği görülür¹⁷.

Görsel antropolojinin kurucusu ve iletişim alanlarında önemli çalışmalar yapan Jay Ruby “*Picturing Culture Exploration of Film and Anthropology*” isimli çalışmasında etnografik filmi, uzun süreli saha araştırması olarak görür. Ruby, saha araştırmalarının antropologlar tarafından yapılması gerektiğini belirtir ve bu filmlerin kaydını yapan araştırmacıların kültürleri kaydederken kendi yaşadıkları deneyimleri, etkileyeici bir şekilde, süreçleri de araştırmaya dahil edilebileceğini savunur. Aynı zamanda Ruby, etnografik film yapımcılarının yazılı etnografyalarına benzer bir dizi standart kriter üretmeleri gerektiğini düşünür ve Robert Flaherty, Robert Gardner, Tim Asch gibi isimlerin filmlerine atıfta bulunur (2000: 266). Ruby’in özellikle vurguladığı araştırmacının araştırmadaki deneyimleri Geertz’in üzerinde durduğu alanı deneyimleyen aktörler tarafından kültürün yoğun yorumlamasına gönderme yaptığı düşünülmektedir.

Etnografik film literatürünün birikmesi ve alanın kurumlaşması ile Griaule (1957), Regnault’un çekim anlayışını geleneksel etnografik konularla ilgili bilimsel bir etkinlik olarak sürdürür, Regnault’un üç filmlerini üçe bölerek sınıflandırır.

¹⁶ Karl G. Heider etnografik filmin nasıl ve ne şekillerde değerlendirmesi gerektiğini anlatan etnografik bir diyagramı vardır. Buna ilişkin olarak Heider (1976: 46): “Kendisini etnografik olarak tanımlayan tüm filmler için ortak olan çeşitli özellikler vardır. Her bir nitelik bir değer taşır ve bir filmin diğer bir filme göre daha etnografik olmasını sağlar. Her bir kriter bir filmin etnografikliğini yargılamak için bir ölçüttür. Söz konusu nitelikler bir filmin betimlenmesini ve bazı filmlerin diğer filmlerden daha etnografik olmasının temelini sağlar” (Aktaran Karasu, 2009: 66). Heider’in yaptığı tablo çerçevesinde film çalışmaları yapılmaz, çünkü düşünürün diyagramı hem alanyazı içinde tartışmalıdır (MacDogall, Ruby) hem de Türkçe alanyazında bu şablon temel alınarak çözümlenmiş birçok film çalışmaları bulunmaktadır.

¹⁷ Etnografik Belgesel kavramı Türkçe literatürde kullanan ve üç yüksek lisans tezi görülmektedir. Bu tezler ve bu konuda yapılmış çalışmalara bu çalışmanın Türkiye Etnografik Film bölümünde yer daha ayrıntılı olarak yer verilmektedir.

- 1) Araştırma için arşiv görüntüleri,
 - 2) Antropoloji dersleri için eğitim filmleri,
 - 3) Halkın eğitimi için çekilen filmler (ara sıra "sanat çalışmaları" içeren)
- (Aktaran Brigard, 1995: 30).

Kültürel farklılıkların belgelenmesi, eğitimde görünür olması ve kamuya sunulmasında etnografik filmlerin potansiyel olarak gelişeceği daha ilk yıllarında kendini Regnault'la ayırt etmeye başlar.

Regnault'u takip eden yıllarda (1908) deniz biyolojisi ile ilgilenen zoolog ve antropoloji disiplini benimseyen Alfred Cort Haddon (1885-1940), 1898 yılında birkaç araştırmacıyla Yeni Gine ve Bornea'da etnografik saha çalışmaları yaparlar. Haddon, *The Life in Torres Strait* isimli video çekimleri ile alandaki yerli insanların, toplumların kültürlerini görsel olarak kaydeder. Bu video kaydında; dans eden, ateş yakan Starit kültürüne ait yaşamdan kesitler gösterilir (Brigard, 1995: 16). İnsan davranışların yer aldığı üç farklı görüntünün kayıt süresi 48 saniyedir. Görüntüde kamera sabit, tek ölçeklidir. Kadrajda yer alan insanların davranışları, hareketleri – *olduğu gibi*– kaydedilir. Araştırmacı, araştırma konusuna, amacına yönelik, kamerayı yerleştirdiği yerin açısındaki doğayı, insanları kaydeder. Haddon meslektaşı olan Baldwin Spencer'a, yapacağı saha çalışmaları için yanına mutlaka bir sinematograf alması gerektiğini yazar (Grimshaw, 2001: 16). Spencer ve arkadaşı Gillen Avustralya yerlileri Aborjinler hakkında yaptıkları alan çalışmasında, 1901 yılında yerli insanların danslarının kaydını alırlar ve etnografik filmin erken dönemini de oluştururlar. 1875-1915¹⁸ yılları arasında araştırmalarında özellikle fotoğraf makinesi ile elde ettikleri yerli Aborjin kabilelerin sosyal yaşamına dair (törenler) görüntü envanterleri ile kapsamlı bir koleksiyon oluştururlar (Spence, Gillen, 2014: e-book, Erişim Tarihi, 13.04.2018).

Bu erken dönem filmlerine eşlik eden Avusturyalı antropolog Rudolf Pöch, 1904-1906 yılları arasında Papau Yeni Guine'de daha sonra 1907-1909 yıllarında Almanya'nın sömürüsü Namibia'ya ve daha sonra Kuzey Afrika'nın çeşitli yerlerindeki

¹⁸ Spencer ve Gillen uzun yıllar birlikte çalışmışlar ve gittikleri yerdeki sahalardan, özellikle aborjinler hakkında kapsamlı veriler, kalıntılar toplamışlardır. Çalışma alanından aldıkları eşyalar, çektikleri fotoğraflar gibi birçok bilgilerin görselleri kendi adlarına kurulan ve açık arşiv olarak sunulan <http://spencerandgillen.net/> adreste yer almaktadır. Bu sitede filmlerine dair bir paylaşım yer almasa da yerli halktan aldıkları eşyalar ve alanda tutukları notları ve çizimler bulunmaktadır.

kabilelerde video kayıtlarını yapar. 1908 yılında Pöch *Bushman¹⁹'in Fonografa Konuşması* (Discours d'un Bushman Enregistre Par Phonographe) başlıklı etnografik görüntü kaydını literatüre kazandırır. Bir tıp doktoru olan Pöch insanların biyolojik, fiziki yapısıyla ilgilenir ve genetik yaklaşımın savunucusu olur. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Pöch, esir kamplarında antropolojik olarak tartışmalı filmler, projeler üretir (Winston, 2013: 311). Pöch'ün bu dönemde çalışma kamplarında kaydettiği görüntüler ve daha sonra bu görüntülerden düzlenen filmler Avusturya Federal Bilimsel Film Enstitüsü'de Avusturya Medya Kütüphanesi'nin²⁰ arşivinde yer almaktadır.

Etnografik filmlerin tarihsel izleğinde önemli bir yer alan fotoğrafçı Edward Curtis, 1914 yılında çektiği *The War Canoes²¹* adlı filminde American yerli kabilesi olan Kwakiutl aktörlerini dramatik bir üslupla anlatımını yapar (MacDougall, 1978: 406). Curtis, tarih olmuş kültürel etnografik değerleri, olayları dramatize ederek aktarmaya çalışır. Curtis'in bu çalışması Regnault, Haddon, Spencer ve Pöch'ün takip etmiş oldukları, kurtarma etnografisi mottosundaki var olan dış gerçekliği olduğu gibi kaydetmenin tam aksine Kwakiutl yerlilerinin devam ettirilmeyen kafa avcılığı gibi kültürel değerlerin sanatsal olarak yeniden kurgulanarak sinematografik olarak aktarıldığı saptanır (İnce, 2019: 3007).

1922-1930 yılları arasında etnografik araştırma yöntemleri, etnografik görüntü kayıtları ve belgesel sinema tartışmalarının olduğu önemli bir dönem noktası yaşanır. Bu zaman dilimine denk gelen Paul Fejos'un (1897-1963) çalışmaları, iki alan içinde önemli bir tartışma noktasında yer alınır. Paul Fejos gibi ticari film yapımcıları, müze ve üniversitelerde etnografik filmler üretmek ve antropolog yetiştirmek için çalışırlar. Fejos, 1923'te Amerika'ya göç etmeden önce Macaristan'da yerli film yönetmeni olarak çalışır. 1926'da Hollywood'a gelir ve burada cesur bir adamın kaotik düşüncelerini ve

¹⁹ Güney Afrika'da, Kalahari çölünde yaşarlar. Kendilerine San derler. Hoizan ırkından darlar ve Hoizan dilini konuşurlar. Kısa boylu, koyu sarı renkli, yapağı saçlıdırlar. Bedenleri hemen hemen kılsızdır. Baş ufak alın kubbelidir. Belin alt kısmı, arkada, ilye bölgesinde bir çıkıntı yapar; du durum, kadınlarda yağ birikintisi sonucu çok daha belirgindir. Buşmanlar yaşadıkları bölgede kuzey, orta ve güney gruplarına ayrılmışlardır. Geçimlerini avcılık ve toplayıcılıktan sağlarlar. (Örnek, 1971: 51).

²⁰ <https://www.onb.ac.at/en/digital-library-catalogues/> Erişim Tarihi 14.04.2018 Pöch'ün bu filmlerini online olarak belirtilen bu sayfadan izlenebilir.

²¹ Başarılı fotoğrafçı Edward Curtis'in 1914 yapımı *Kafa Avcılarının Diyarında* (In the Land of the Head Hunter, filmi 1972'de restore edilip *Savaş Kanolarının Diyarında* (In the Land of the War Canoes) adıyla yeniden yayınlanır (Nichols, 2017: 155).

anılarını tasvir eden, 1928 yapımı deneysel²² film olarak nitelendirilen “*The Last Moment*”i üretir (Erişim Tarihi, 02.03.2018). Yazar ve yönetmen olan Fejos, modernist tanıtıcı filmin bakış açısını red eder ve hareketli görüntünün göze hitap etmesi gerektiği belirtir.

Dr. Fejos’un çalışmasından önce belgesel sinema, gerçeklik formları, etnografyanın araştırma yöntemleri ve etnografik filme dair tarihsel dönüm noktaları olarak düşünülen, Robert Flaherty ve Dziga Vertov’un yaklaşımları ve filmleri önem taşımaktadır. Jean Rouch, bu iki önemli öncü yönetmen hakkında düşüncelerini şöyle belirtir:

“Disiplinimiz iki dâhiyle icat edildi. Biri, bilmeden etnografya yapan coğrafyacıkâşif Robert Flaherty’ dir. Diğeri Dziga Vertov bilmeden eşit şekilde sosyoloji yapıyordu ve fütürist bir şairdi. İkisi bir araya hiç gelmedi, ama her ikisi de sinemada "gerçek" istedi. Ve bu iki inanılmaz gözlemcinin ortasındaki yeni disiplinlerini icat eden etnograf ve sosyologlar bunlardan hiçbirleriyle temas kurmamıştı. Yine de bu iki erkeğe bugün yapmaya çalıştığımız her şeyi borçluyuz” (Rouch [1974], 1995: 80).

Flaherty, 1922 yapımı *Kuzeyli Nanook* filminin çekimlerinde tıpkı bir etnograf gibi, *İnutların* yaşam alanına doğrudan müdahil olmakta ve alana dair görsel yorumlamalar yapmaktadır. Flaherty’in *Kuzeyli Nanook*’u gözlem, aktif katılım, yerlilerle interaktif iletişim ve iş birliği gibi çeşitli yöntemleri kullanmasıyla etnografik saha araştırmalarında kullanılan yöntemler ile doğrudan benzerlik göstermektedir. Bu filmin içerik anlatısı ve biçimsel üslubu, etnografik film ve belgesel film tarihinin de dönüm noktası olarak görülmektedir. Bu bağlamda, etnografik ve etno-kurmaca film türünün teorisyeni ve uygulayıcısı olarak gösterilen öncü Fransız antropolog/etnograf ve yönetmen Rouch, etnografik sinemanın ilk uygulayıcısının Flaherty olduğunu düşünür ve bunu şu şekilde izah etmektedir:

“Flaherty dünyanın ilk etnografik filmi *Kuzeyli Nanook*’u son derece güç koşullarda ve bir bilim insanı tavrı içinde gerçekleştirmiştir. Yabancı bir kültürün insanlarını filme almak için önce onları tanımak gerektiği düşüncesine sahipti. Ayrıca Rouch’un *Sinema Gerçek*’inin (cinema verite)²³ ayırt edici özelliği olacak filme alınan insanlara çekilen filmi gösterme yöntemini (katılımcı kamera,

²² Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü Deneysel Filmi "Sinemada alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi " olarak tanımlarken, Sabri Kalıç, “Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi” isimli eserinde “her yenilik getirmiş film deneysel filmidir” diye tanımlamasını yapar (1992: 12).

²³ “*Cinema Verite*” (Fransızca sinema gerçek). Filmi yapan kişinin sıradan insanlara kendi deneyimleri ile ilgili sorular yöneltip aldığı cevapları konu alan, Fransız film yapımcısı ve antropolog Jean Rouch (1917-2004) tarafından 1960’larda geliştirilen bir belgesel film yapım tarzıdır. Bir el kamerası kullanarak kayıt alınan dramatize edilmemiş ve anlatsal olmayan biçimdir” (Chandler ve Munday (2011), 2018: 66).

paylaşımçı antropoloji) de Flaherty başlamıştı” (Aktaran Susar, 2005: 143).

Bu filmin kültürel antropolojinin etnografik izleğinde önerdiği ideal yöntemleri takip ettiği görülmektedir. Ancak, *Kuzeyli Nanook* filminin biçimsel formda ve teknik olarak önemli olmasının ötesinde antropoloji ve etnografi için *ilkel, öteki, uzak yerlerin* anlatımı daha önemli gözükmektedir. Bu içerik anlatısındaki yapının altını çizen Nichols’un açıklaması şöyledir:

“Filmin öyküsü, görünüşte gözü pek bir İnuit lideri ve başarılı bir avcı olan Nanook’a aittir. Fakat, Nanook, büyük ölçüde Flaherty’in yaratıcısıdır. Nanook’un aile yapısı İnuitlerin geniş ailelerinden çok, Avrupalı ve Amerikan aile yapısıyla uyuşur. Avlanma yöntemleri, filmin yapıldığı dönemden en az 30 yıl öncesine aittir. Öykü, filmin yapıldığı zamanda yaşayan bir kişinin, kendini günlük hayatın içinde sunmasından çok, Nanook’un performansında ve oynadığı karakterde somutlaşmış, geçmiş zamana ait bir yaşam biçiminin anlatısıdır. Film, belgesel olarak da kurmaca olarak da nitelendirilebilir. Belgesel olarak sınıflandırması genel olarak iki nedene dayanır. 1) Flaherty’in anlattığı öykünün, geçmişte kalmış olsa da İnuit yöntemlerini özenli ve gerçekçi bir şekilde yansıtmaya ve 2) Nanook’u oynayan Allakariallak’ın hem İnuitlerin özgün yaşam biçimine hem de Batılıların anlayış şekline uyum gösteren bir hassasiyet taşımasına. Öykü, hem İnuit yaşamının makül bir temsili, hem de Flaherty’e ait bir hayal olarak görülebilir” ([2001], 2017: 33).

Filme ilişkin alınan referanslardan da anlaşılacağı üzere film başlı başına, antropolojik/etnografik disiplinin Batının modernizmini inşa eden ‘öteki’, ‘*kaybolan kültürlerin*’ temsil edilmesine dair yazınsal metinlerin, düşüncelerin öykü temelli sanatsal olarak görsel dile dökülmüş hali olarak tartışılmaktadır.

I. Dünya Savaşı’ndan sonraki süreçte, saha araştırmaları yapan feminist antropolojinin öncülerinden de olan Margaret Mead, Samoa Adası, Papua Yeni Gine ve Endonezya toplumlarını inceler. Mead eşi Gregory Bateson ile gittiği yerlerdeki çocukların gelişimi, cinsel kimlikleri, akrabalık, ahlaki göreceliğe yönelik çeşitli konularda çalışmalarını ve önemli etnografik film üretimlerini yapar. Araştırmacılar, Bali ve Yeni Gine’deki karmaşık ritüelleri belgelemenin önemli bir bileşeni olarak kare kare fotoğraf ve film kamerası ile ritüellerin, durumların kaydedilmesi gerektiğine dikkat çeker.

Mead ve Bateson 1936-1938 yıllarında yaptığı *Bali Köylerinde Aile Yaşamı* (*Family Life in the Villages in Bali*), 1954 yapımı *Üç Kültürde Bebeklerin Banyo Yapması* (*Bathing Babies in Three Cultures*) etnografik film çalışmaları alan için bilim ve sanat teorileri bağlamında önemli olduğu görülür. Bu filmlerin, uzak egzotik yerler,

kaybolma riskinde olan yaşamlar, ritüeller temelinde klasik etnografik yaklaşım, kurtarma etnografisi düşüncesini takip ettikleri anlaşılırken, etkileşimli iletişim, açıklayıcı üst ses anlatım ve altyazı gibi sinematografik öğelerin kullanımı ile kültürlerin yeniden sanatsal olarak yorumlayarak aktarımını sağlayan yeni bir dil olduğu belirtilen deneysel etnografik yaklaşımın tutumu da hissedilmektedir. Aynı zamanda etnografik filmlerde ses unsuru olarak araştırmacının egemen olan açıklayıcı anlatımı, Mead'ın filmlerinde etkin bir öğe olarak yer alır. Dönemde alanda çekim yaparken hissedilen teknik malzemenin yetersizliği (görüntüyü ve sesi eşzamanlı kaydeden kameraların olmayışı, ses kaydedici malzemelerin hantal ve pahalı vb.) görüntü ile sesin aynı senkronda kaydedilememesi gibi zorluklar filmlere daha sonra eklenen üst ses anlatıcının yer aldığı film çalışmalarının yapılmasını gerekli kılar. Bu film, Üç Kültürde Bebeklerin Banyo Yapması filmi örnek olarak verilebilir. Stern, bu filmin gözlemsel film biçiminin erken dönem çalışmalarına bir standart oluşturduğu ifade eder (2011: 237).

Margaret Mead and Gregory Bateson'un 1952 yapımı *Trance and Dance in Bali* filmi söylenebilir. Film, Bali'deki yerli bir kabilenin *Kriss Dans* ritüelini kaydetme girişimidir. Bir cadı (ölüm) ve bir ejderha (hayat) arasındaki sürekli yaşanan yaşamsal savaşın temsil edildiği 20 dakikalık film, etnik müzikle ve açıklayıcı metinlerle başlar. Filmdeki görüntüler izleyiciye gösterilmeden önce, alanı, yaşanan durumu anlatan açıklayıcı bir metine yer verilir. Bu metin ise şöyledir:

“Bali’de birçok farklı formda izler meydana gelir. En göze çarpanlardan biri de kadın ve erkeklerin kendilerine zarar vermede, göğüs göğüse doğru yaptıkları Kriss dansıdır. Kris dansının bir biçimi, bu dini uygulama ile Bali'nin dramatik temasını, cadı ve ejderha arasındaki çatışmayı birleştirir. Birçok versiyonu olan bu hikâye, 1937-39 yılları arasında Pagoeton köyünde bu şekilde verildi. Bu oyunda, kralın kızıyla evlenmeyi reddetmesiyle öfkelenen cadı, veba hastalığına saldıran müritleri yolladı. Köylüler, vebadan kaçmaya çalışırken yolları dolaşırlar. Maskeli doğüstü formdaki cadıyla, onu öldüremeyen ve bir ejderhaya dönüşen kralın emiri arasında bir mücadele vardır. Ejderhanın takipçileri, cadı tarafından derin bir transa atılır, ejderha tarafından esrarengiz bir duruma dönüşür ve onların kuzenlerini kendilerine karşı şiddetli bir şekilde çevirirler. Aktörleri trans dışına çıkarmak için yapılan seremonilerle performans oyun tapınağın dışında, orkestra müziğine başlar²⁴” (Erişim Tarihi: 12.04.2018)

Bu yazılı bilgiler, filmin temelindeki biçimsel ve içerik anlatısının nasıl oluştuğunun

²⁴ Belirtilen yazılı metin ve film için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw> (Erişim Tarihi, 12.04.2018).

açıklamasını da özetler. Alanı, kültürel yapıları bilen hâkim (otoriter) araştırmacıların gözünden izleneceğini, üst ses anlatıcı (Mead'in sesi) ile tasvir edilir. Filmde öykü anlatımının dayandığı temel bağlam, ilkel kabilelerin doğaüstü mistik güçlere inancı ve bu inancın getirisine yönelik yapılan ritüellerdir. Bölgede araştırılan *Kriss Dansı* kültürel bir yapı, etnografik değer olarak kayda geçirilmek istenir dolayısıyla bu film "*kurtarma etnografisi*" yaklaşımını takip etmektedir. Bu filmdeki kamera, genellikle tripot üzerinde bazen neredeyse 360 derece açı ile alandaki insan davranışlarını, seramonileri takip eder. Film, Mead'in Bali dili üzerindeki açıklayıcı sesiyle Balinese'nin ritüelle olan etkileşimini göstermek için dansları, insan davranışlarını ve bu insanların transa geçme durumlarını daha vurgulu verebilmek adına slowmotionu birçok bilinçli bir şekilde tekrarlar. Bu bağlamda filmin biçimsel üslubunu değerlendiren Francis (2008); Margaret Mead'ın 1930'larda çektiği ancak 1952 yılında gösterime soktuğu filmi *Trance and Dance in Bali*'nin kurgusunda çekimleri daha uzun tutması, ağır çekimi kullanması, antropolojik önemi vurgularken fade out'dan faydalanması ve küçük açıklamalar için üst-sesi eklemesinde, Buñuel²⁵'in etkisi hissedilir (Aktaran Doğan, 2013: 79). Filmde çeşitli sinematografik kadrajlar (geniş ve detay çekimler, üst üste bindirmeler, açılma ve kararmalar), kamera hareketleri gibi sineoptik denemeler dikkati çeker. Böylelikle, bu filmle beraber antropolojik kimliğe sahip alan araştırmacıların filmlerinde bireysel tutumlar, denemeler görülmeye başlanır. Griffith, böylece biçimsel üsluptaki sinema denemelerine, antropolojik araştırmalardaki anlam oluşturma, çözümleme noktalarına doğrudan katkı sağlamaktadır. Etnografik filmin sınıflandırma koşullarının esnek olması gerektiği düşüncesi ile etnografik filmi neyin oluşturduğuna dair unsurlar netleşir (Griffiths, 1998: 10).

Etnografik filmlerin ilk çekimlerinden beri görülen yerli insanların dansları, dans hareketleri, film bağlamında ayrı bir parantez acımayı gerektirmektedir. Bu filmlerde sık sık yerli dans sahnelerinin çekilmesi veya eklenmesi ilişkin düşünceye Pöch şöyle bir açıklık getirir; "Danslar, sinematografya en kolay ve en etkili konulardır ve medyanın yerine getirilmesinde en iyi araçlardır, çünkü yeniden düzenlendiğinde en

²⁵ Avant garde sinema tarihinde, Dada ve Sürrealizm arasındaki anahtar bağlantıyı sağlayan iş, Luis Bunuel ve Salvador Dali iş birliği olan rüya film *Un Chien Andalou* olur. Tarihsel anlamda bu film, dönemin yalnız sanatsal duyarlığa ve ışık ve gölge oyunları, görsel etkileri ve ritmik kurgusu- teknik yanlarıyla seyircinin idrakına dayanan işlerine karşı güçlü bir tepki sergiliyordu (Erdoğan, 14.04.2018:6).

görsel ve etkili olanı kaydetmelerini sağlarlar” (Rony, 1996: 65).

Etnografik filmin başlangıcından bu yana ve özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra etnografya alanında meydana gelen en çarpıcı değişim teknolojide olur. 16 mm kameralar, görüntüyü ve sesi aynı anda kaydeden teknolojinin varlığı ve bunun alanda aktif şekilde kullanımını 1950'li yıllara denk gelir. Bu dönemde Fransa'da yapılan antropolojik, etnografik alan çalışmalarında başı çeken isim Jean Rouch olduğu ve aynı zamanda Rouch, Fransa'da cinema-verite ekolünün öncü en önemli temsilcisi olur.

Rouch'un 1953 yapımı *Çılgın Efendiler*²⁶ (*Les Maîtres Fous*) isimli 28 dakika uzunluğundaki filmde, Rouch Afrika'da *Hauka* mezhebine sahip yerli insanların gerçekleştirdikleri dini ayindeki trans olayının sinemaya uyarlanması yöntemini geliştirir. Töreni gerçekleştiren yerliler, yaptıkları dini olayda bir nevi sinemadaki katarsise ulaşırlar. Rouch, alandaki ritüellerin, seremonilerin sinemadaki (görece ana akım sinemadaki katarisis yönteminin sinema ile birleştirilmesi) trans durumunun kaydedilmesine sine-trans²⁷ olarak görür ve kavramlaştırır.

Rouch, daha sonraki 1960 yapımı *Bir Yaz Güncesi* (*Chronique d'un été*) ve 1967 yapımı *Jaguar* isimli filmlerinde antropolojik, etnografik disiplini sinemasal denemeleri ile etnografik filmdeki gerçek ve kurmacanın sınırlarını daha da bulanıklaştırır. Böylelikle etnografik alan araştırmalarında nesnellik atfedilen kamera ve kameranın çıktısı ürünler beşerî bilimlerdeki sinema çalışmalarına daha çok yaklaşıma başlar. Brigard, Rouch'un yenilikçi film anlayışını dönemselsel olarak şöyle değerlendirir; Rouch'un etnografik film çalışmaları özellikle savaş sonrası on yılda sanatsal bir görünüm kazanır (1995: 28). Etnografik film alanının uzantısı olan, 1980-90'lardan sonra popüler hale gelen görsel antropolojik disiplinin gelişimi, onun sinema ile doğrudan veya dolaylı olarak bağ kurmasını gerektirir. Rouch'un ilk dönemki etnograflar gibi sömürgeci zihniyeti inşa etmez, aksine etnografik belgelemedeki yeni yaklaşım ve yöntemler (paylaşımçı antropoloji, katılımcı etnografi, iş birliği,

²⁶ Filmi izlemek için bkz. Erişim Tarihi, 14.07.2018 <https://www.youtube.com/watch?v=Z8uHE2oIARk>

²⁷ Rouch'un sinemasında deneysel ve gözlemsel olarak kültürle kurduğu bağ sonucunda oluşan bir anlatı biçimini ifade etmektedir. Sine-trans kültürdeki ritüellerinin gerçek transının filmsel trans haline geçiş süreci olarak görülmektedir. Bu süreç Rouch için güvenilirliğin ve alanda uzun yıllar çalışmış olmanın bir getirisiydi. 1955 yapımı *Les Maîtres Fous* (Çılgın Efendiler) filminde Batı Afrika'nın dinsel töreni olan *Hauka* töreninin kayda alma denemeleri sine-trans durumuna ve kavramına örnek film çalışmalarından biri olarak gösterilmektedir. Burdaki trans kavramı karşılıklı bir etkileşimi sembolize etmektedir. Ritüelin gerçek trans halinden, filmsel trans haline geçmesi, bu iki durumun birbirini tetiklemesi oluşmaktadır (Kuzu, 2014: 259-260)

doğaçlama, sine-trans) ile ilkel topluluklara olan bakış açısını kendince değiştirmeye çalışır (Kuzu, 2014: 254).

Özellikle 1950’li yıllardan 2000’li yıllara kadar kültürel antropoloji daha yoğun olarak etnografya ve etnografik filmler üzerine çalışma yapan John Rouch, John Marshall, Robert Gardner, Timoty Asch, MacDougall, Maya Deren, Chris Marker gibi kuramcılarının veya film yönetmenlerin filmlerinde pozitivist, klasik yaklaşımdan uzak, deneysel etnografik yaklaşımın yansımaları görülebilir. Bu yönetmenlerin filmlerindeki etnografik teknikler salt bir bilgi formu olarak değil, sinemasal estetik öğelerin kullanıldığı sanat ürünü şeklindedir.

1951 yılından 2000 yılına kadar etnografik film alanında John Kennedy Marshall ve ailesi yer alır. Marshal’ın ilk filmi olan 1957 yapımı *Avcı (The Hunter)* 72 dakikadan oluşan renkli, etnografik niyetlerle yapılmış etnografik bir film olarak nitelendirilebilir. Bu film, Kalahari çölünde 13 gün boyunca *Ju/hoansi* (Kung Bushmen) kabilesinin dört üyesi tarafından bir zürafanın avlanmasını konu alınır. Bu çalışma nezdinde, Marshal’ın çalışmaları tarihsel perspektifte bir dönüm noktasında olarak görülebilir. Bill Nichols’un düşüncesine göre *Avcı* filmi, sinemanın ya da etnografinin gerçekten istisnai bir eseri olmasa bile, film yapımcıları ve eleştirmenler için bir problemin örneğidir. Film, benzersiz tarihsel olanın ne olduğu gerçeğini gizleyerek bir biçimde nasıl yeniden sunabileceği sorunsalını alana taşır. Film temsili (eşsizinin büyüğü bir tekrarı değil) ve tümdengelim idealizm dünyasına girmek için temsiliyet statüsünü kullanır. *Avcı* filmi, Bushman kültürü ile ilgili problemleri de açığa çıkar (1980: 228). *Avcı* filmi, gerçekten Flaherty ya da Bateson ve Mead’in ötesine geçip kavramsal bir ilerlemeyi temsil edemez. Bu bağlamda erken tarihli (1950) filmlerde dahil olmak üzere değerli ve zevkli, ancak Charlie Chaplin’in filmlerinin keyfini çıkarmanın aksine, *Avcı* filmi güzel etnografik filmlerin hala yapılabileceğinin kanıtı olur (Heider, 2006: 35-36).

1960’lı yıllarda John Marshal’la birlikte çalışan Robert Gardner ise Yeni Gine’de saha araştırması yapar. 1963 yapımı *Ölü Kuşlar (Dead Birds)* filmi, etnografik film yazın alanı için önemli bir yapım olarak değerlendirir. Film, bu bölgede yaşayan *Dani* isimli yerli halkın yaşamından kesitler, durumlar sunan etnografik bir anlatıdır. Heider, hem Gardner’in filmi özelinde hem de etnografik film özelinde şunları belirtir; “*Ölü Kuşlar*, etnografik film için bir havza niteliğindedir. Bu film öncesinde, etnografya olarak adlandırılacak bir avuç film vardı; on yıldan beri *Ölü Kuşlar* filmi ile

kelimenin tam anlamıyla onlarcası yapılmıştır” (Heider, 2006: 40). Gardner’ın *Ölü Kuşlar* filminde benimsediği etnografik anlatımın ötesinde 1986 yapımı *Mutluluk Ormanı* (*Forest of Bliss*) filminin biçimsel ve içeriksel anlatısı, klasik etnografik film anlatısının çok ötesinde olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Doğan’a göre; Gardner’ın *Mutluluk Ormanı* filmi, sürrealist belgeselciliğin daha yakın zamandaki bir yorumu olarak görülür (2013: 79).

Robert Gardner’ın *Mutluluk Ormanı* isimli filmi, Hindistan’nın kutsal şehirlerinden biri olan Benares’deki gündelik hayatın ritminde yer alan olayların, insanların, hayvanların yaşamlarından (dini inançları, dua etmeleri, tutkuları, üzüntüleri, mutlulukları, çalışmaları, iletişimleri ve mimariler) kesitler sunan 90 dakikalık renkli etnografik bir filmidir. Filmde, Benares’de güneşin doğuşundan batışına kadarki geçen bir süre içinde yönetmenin gözlemediği etnografik değerlerin kayıtları derlenir. Doğal seslerin duyulması ile başlayan filmin ilk açılış sahnesinde araştırmacının kamerası hızlı şekilde yürüyen köpeğin hareketini takip eder. Kameranın 30 saniye boyunca soldan sağa yaptığı pan hareketinin ardından W. B. Yeats’dan bir alıntılama ile “*Bu dünyadaki her şey ya yiyici ya da yenilmiş. Tohum yenile, ateş de yiyici*” filmin hikayesi başlar. Filmin açılışından sonra devam eden sahnelerinde ise her tarafı sisin kapladığı gri bir havadaki nehirde, gemide kürek çeken, nehir kenarında çalışan insanlar gösterilir. Bu görüntülerdeki sis ve güneş doğuşundaki kızılık ile Gardner bir nevi (güneşin kırmızıya çalan romantik/şiirsel görünümü) filme görsel bir estetik haz katmak ister gibidir. Bu yerde inanmak, çalışmak, insan olmak, ölmek ve doğanın doğal döngüsü, kendi otantikliğini içinde yönetmenin pasif gözlemsel biçimde ancak yönetmenin kendi öz-düşünümselliği etrafında filmi oluşturduğu anlaşılır. Film kurgulanmış kendi anlatısı içinde akarken dikkati çekilmek istenen izleyici için doğal ortamdaki ses ögesinin ritmi ve yoğunluğu (üst üste ses bindirmeleri) artırılır. Dolayısıyla Gardner filminde, açıklayıcı ve betimleyici bir üst ses anlatıcı veya yazınsal açıklama gibi teknikleri kullanmaz. Ancak köpeklerin havlaması, kuşların ötüşü (gerçekte olması gerekenden de daha yoğun ve rahatsız edici şekilde), çanların çalması belirli seslerin kesin bir şekilde vurgulanması gibi sinematografik teknikler, kadrajlar, şiirsel üslup ve estetik kaygıların benimsediği görülür. Russell, bu film için şunları aktarır:

“Gardner’ın bu filmi özellikle yapısal film estetiğini içinde barındıran birkaç önemli etnografik filmde biridir. *Mutluluk Ormanı* filminde, gündelik hayatın

zamansallığıyla ilgili bir şeyleri yakalamak için gerçek zamanlı sekansları kullanır. Hiçbir yorumcusu seslendirme, herhangi bir antropolojik bağlamsallaştırma aracını kullanmaz. Batı resminin ve fotoğrafçılığının kurallarına uyma eğilimi gösteren ve çerçeveleme eylemine dikkat çeken resimsel kompozisyonları dikkat çekicidir. Film bir “şiirsel etnografik” (ethnopoetik) biçime yöneldiği ve yine de görsel alanda “öteki”ni ele alan/içeren “kayıtlar (capture)” ın görsel metinleri yer almaktadır” (1999: 189).

Gardner yapmış olduğu bu filmi için özellikle ötekini görse-işitsel olarak nasıl gördüğünü, betimlediğini ve Batının tezahürünü nasıl okuduğunu şöyle izah eder:

“Tapnakların dışında insanların işlerini zor bir şekilde yaptıklarını görüyoruz. Tüm bu görevlerin reenkarnasyonun hizmetinde olduğu anlaşılıyor; Bir adam bir ceset için birebir olarak hizmet verecek olan bambudan bir merdiven inşa eder, işçiler yakıt sağlayacak ağır kütükleri toplar, süpürücüler, insan külleri yığınlarını süpürürken, diğerleri bunu yıkamak için su üzerinde kürek çeker. İnsanlar marigoldları bir tarladan toplayıp onları çelenk haline getiriyorlar; çiçekler, ibadetçilerin ilahi ile olan ilişkilerinde paraya en yakın şey gibi davranıyor ve büyük miktarlarda hasat ediliyor. Burada, üretim ve dua birbirine bağlanır, çoğu aktivite bir şekilde ritüele bağlı görünürken, Batı'da, endüstri maneviyatın antitezidir” (Gardner, (1986), 2011).

Filmde alandaki açık ve örtük gerçekli sunma, alan araştırmasında tercih edilen etik yaklaşım (aktörün/araştırmacının/yönetmenin gözünden) temelinde yapıldığı anlaşılır. Araştırmacının yabancı olduğu bir kültürü tanınması ve deneyimlediği bu kültürü film düzleminde aktarmasında kullandığı sesin yoğunluğu (günlük yaşamı içindeki şehrin sesi/gürültüsü, çanların, hayvanların, doğanın, nehrin sesi) yani araştırmacının kültürü etnografik olarak simgesel olarak yorumlamasının/betimlemesinin önemli bir aracı olarak dikkat çeker. Dolayısıyla Gardner, en erken çalışmalarından itibaren bugün için gelişen görsel antropolojide/etnografide incelenmesi mümkün olan sinema unsurlarına yönelmesi ile kültürün yeniden düşünülmesi, temsil edilmesinde estetik öğelerin varlığı bir nevi deneysel etnografik formun film pratiğindeki karşılığına denke gelir²⁸.

Etnografya ve film dilini kendine özgü bakışı ve Napoleon Chagnon, Linda Connor, Patsy Asch ve E. Douglas Lewis gibi antropologlarla yaptığı iş birliğiyle tanınan öncü yönetmen Timothy Asch²⁹ etnografik filmin kronolojisinde yer alır. Asch, 1961 yılında ilk etnografik filmi olan *Dodoth Morning* çalışmasını gerçekleştirir (Erişim Tarihi 06.04.2018). Napoleon Chagnon ve Tim Asch'in antropoloji ve etnografik sinema alanı

²⁸ Gardner'ın 16 mm'de çekilmiş üç filmi görsel antropolojinin klasikleri haline gelir: 1963 yapımı *Dead Birds* (Ölü Kuşlar) 1974 yapımı *Rivers of Sand* (Kum Nehirleri, 1986 yapımı *Forest of Bliss* (Mutluluk Ormanı) (Schneider ve Pasqualino, 2014: 65)

²⁹ Antropolojinin öncü isimlerinden Margared Mead'in asistanlığını yapan Timoty Asch Mead'in yönlendirmesi ve teşviki ile alana dâhil olur.

için oldukça dikkat çekici olan 1971 yapımı *Şölen (The Feast)* ve 1975 yapımı *Balta Savaşı (The Axe Fight)* isimli filmleri hem etnografya hem de sinema alanına kazandırmışlardır.

Asch saha araştırmasında, film çekimlerinde kendisinin de dikkat ettiği bir durumun altını çizer; “Alanda çalışma yapılacaksa üç ay gibi uzun süren araştırmalarda araştırmacı ve araştırılan toplumla ilgili karşılıklı rahatlığı ve güveni sağlamak oldukça önemlidir” (Asch ve Asch, 2003: 344). Alanda yaşanacak iş birliği, Malinowski'nin düşünsel şemasında vurguladığı empati ile araştırmacının o topluma, toplumun kültüre dair iç görü kazanması gibi durumlar, etnografik filmlerin oluşumlarında bağlamsaldır. Asch, saha araştırmalarından elde edilen filmlerin yaygınlaşmasını, ulaşılabilirliğini daha da ileriye taşımaya için hem akademik hem de endüstri alanına yönelik çeşitli girişimler gerçekleştirir. Asch³⁰ ve Marshall etnografik ve belgesel filmlerin yapımını ve dağıtımını destekleyen Belgesel Eğitim Kaynaklarını (DER)³¹ kuraralar.

Asch ve Chagnon birlikte çektikleri 1975 tarihli *Balta Savaşları* filmi, bir Amazon yağmur ormanı insanı olan Yanomamo Kızıldereli kabilesinin etnik kültürel normları yani etnografik değerleri belgeleyen 30 dakika uzunluğunda 16mm kamera ile çekilen (Arriflex, Bolex, Nagra ve Uher ekipmanlarının kullanıldığı) (Erişim Tarihi, 12.05.2018) renkli etnografik bir filmidir. Etnograf olan yönetmenler gittikleri sahadaki Yanomamo köyünde yaşam, normal seyrinde devam ederken bir dövüşün patlak vermesine tanık olurlar. Bir mesafeden Asch, aksiyonu seyrederken, Chagnon kameranın yanında kalır. Araştırmacılar alanda neyin olup bittiğini anlamak için eş

³⁰ Asch'in hayatının biyografik bakış açısını, teorik ve eleştirel perspektiflerini birleştirerek, geçmişine, amaçlarına, fikirlerine, metodolojilerine ve büyük projelerine dair bir rehber niteliği olarak alana sunan düşünür Lewis'in “Timothy Asch ve Etnografik Film” kitabına bakılabilir.

³¹ Asch ve Marshall, Cambridge yakınlarındaki Somerville'de Belgesel Eğitim Kaynakları (Documentary Educational Resources) adı altında büyük bir etnografik stüdyo tasarladılar. Bu yer ve kurum, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başında düşünülen daha fazla üretken bir merkez haline gelir. Burada Asch-Marshall grubu, her biri bir konu üzerinde kısa bir film olmak üzere yaklaşık yirmi Bushman filmi düzenledi. Filmlerin üzerlerine vahşi ses ve anlatım eklemesi yaptılar (Heider, 2006: 55). (Documentary Educational Resources, insan toplulukları ve kültürlerin belgeleri olarak, değerli özneleri, farklı kültürel pratikleri ve inançları kaydeden, sosyal ve kültürel süreklilik ve değişimin altında yatan süreçlere ışık tutan değerleri temsil eden filmleri birikimi yapılmaktadır. Farklı film yapım türlerini ve stillerini kapsayan ve etnografik film yapıcılığı gibi sinema vèrité ve kişisel belgesel, diğer deneysel ve kurgusal olmayan film yapımlarının yanı sıra çağdaş mükemmellik çalışmalarında seminal eserler içeren bir koleksiyon oluşturulmaktadır. DER, etnografik sinema ve belgesel film üzerine günümüzde de devam eden, yapılmış filmler üzerinde öğrencilere uygulamalı eğitimler veren (çevrimiçi erişimi sağladığım) görsel, işitsel ve yazınsal kaynak olarak gösterilebilir

zamanlı olarak olayları takip ederler. Kamera kesintisiz bir sırayla yaşanan olayları fiziksel olarak kaydeder. (Marks, 1995: 343-344). Asch ve Chagnon'un kaydettikleri ilk görüntülerin 11 dakikasını izlediklerinde, Yanomamö Kızıldereli'lerinin farklı soyları arasında patlak veren ünlü Balta Savaşı'na tanık olduklarını fark ederler. Tek yaşanan bu olayın gerçekten ne olduğunu görmek araştırmacılar olarak aslında neredeyse imkânsızdır. Filmde bir grup yerlinin ellerinde mızraklar ve yarı çıplak koştukları ve birbirlerinden farklı anlaşılmaz hakaretler yaptıkları çığlıklar attıkları görülmektedir. Uzun çekimler etnografik film içinde heyecan verici olduğu için sıkıcı olarak görülmez. Bu filmin montajı diğer filmlere göre oldukça şaşırtıcıdır. Bu görüntüler, montaj, akrabalık çizelgeleri ve seslendirme ile dünyaya atılan antropolojik bir teori olarak nitelendirilmektedir. Teori, film estetiği ve kameranın kaydıyla birlikte kamera önünde gerçekleşen gerçeğin kaydı (pro-filmic) “gerçeklik” arasındaki çatışmalarda ve yanlışlarda, gerçekten düşündürücü ve kritik potansiyeli ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden bu garip film alanda tartışılmaya devam etmektedir. *Balta Savaşı* gibi çok az filmin varlığı alan için hem kötü hem de eksiklik olarak değerlendirilmektedir (Willerslev ve Shur, 2014: 84). Ruby, Tim Asch'in etnografik film alanı için önemi ve katkısını yaptığı “*Out of Sync: The Cinema of Tim Asch*” çalışmasında şöyle anlatır:

“Asch, etnografik filmin gelişiminde eşsiz bir yere sahiptir. Çoğu film yapımcısının aksine, öncelikli olarak “auteur” ya da evcil hayvan sosyo-politik gündemi olarak ününü yükseltmek için “unutulmaz” filmler üretmekti. Saha araştırması yapan, analiz eden ve sonuçları yayınlayan bir antropolog değildi. Oldukça tek bir elle tutulur biçimde Asch, otuz yılı aşkın süredir antropologlarla iş birliği içinde film üretebileceği yolları keşfetmeye adanmıştır. Filmlerinin temel amacı, üniversite öğrencilerinin kültürel antropolojisini öğretmek, erişilebilir olmak ve diğer bilim adamlarının ve öğretmenlerin film yapımcılarını kendi orijinal yapımcıları tarafından hayal edilemeyecek şekillerde kullanabilmelerini sağlamaktır. Bu hedefe ulaşmak için Asch şunları yapmıştır: 1) antropologlar ve film yapımcıları arasındaki iş birliğinin doğasını birkaç farklı alandaki birtakım antropologlarla araştırdı. 2) Tekrarlanabilir olan ve hem tek kavramlı hem de sekanslı filmlere dönüştürülebilir ve diğer sekanslar ile daha büyük bir film halinde birleştirilebilir çekimle sonuçlanan ardışık bir filmleme yöntemi geliştirmeye çalışmıştır. 3) Gözlemsel üslup çekiminin yararlarını antropolojik yorumlamanın didaktik gereksinimleriyle birleştirmenin yollarını araştırdı 4) Film kullanım ve dağıtımları için çalışma kılavuzları üretmek üzere antropologlarla çalıştı 5) Diğer etnografik film yapımcılarını eğitmek için bir eğitim kursu geliştirdi” (Ruby, 1995: 19).

Araştırma hem klasik etnografide yer alan vaka çalışması hem de zamana, mekâna bağlı raslantısallıktan elde edilen görüntüler etrafında şekillenir. En nihayetinde de olay-sekans çekimleri üzerinde durulur ve Asch kendisi ile birlikte kameranın ortamdaki varlığı ile

oluşan bir gerçekliği savunarak yerlinin bakışını gözardı etmeyen görsel antropolojiyi savunur.

20. yüzyılın son çeyreği ve 21. yüzyıl. günümüzdeki etnografya ve etnografik filmin önemli kuramcıları, yönetmenleri ve deneysel etnografya alanında çalışmaları bulunan akademisyen Catherine Russell'ın, etnografik film tarihi üzerine yaklaşımı, bu çalışma için oldukça değerlidir. Russell'ın etnografya ve etnografik filme olan perspektifine genel olarak bakıldığında kadar yapılan film çalışmalarını özetleyebileceği görülmektedir. Bu bağlamda Russell'a göre; etnografik filmin, doğası gereği film pratiği ile çelişen bir tarzı vardır. Deneysel film gibi örnek çalışmaların bir ölçüsü bulunmakta, onları kutlayan ve yöntemlerini doğrulayan bir edebiyat bedenine sahiptir. Etnografik film kuramı ve eleştirisi, nesnelliğin, özneliğin, realizmin, anlatsal yapının ve etik temsil meselelerinin devam eden bir tartışmasıdır. Sosyal bilimle olan bağlantılar, nesnelliğe bağlılık anlamına gelir ve filmin rolü, esas olarak ampirik kanıt sağlamaktır. Etnografya, kültürün belgelenmesi ile ilgili antropolojinin bir dalıdır ve herhangi bir ortamda (film, fotoğraf, yazı, müzik veya ses) bir doğruluk rejimine işaret eder. Yine de etnografik filmin "kuralları" konusunda çok az anlaşma vardır. İdeal etnografik film, toplumsal gözlemin bir kültür bilgisi biçimi olarak sunulduğu, ancak antropolojinin ve onun etnografik dalının gelişimine dair sömürge bağlamı göz önüne alındığında, bu "bilgi", sömürgeci kültürde yer alan ırk, etnisite ve ustalık hiyerarşilerine bağlıdır. Etnografik filmin tarihi, dolayısıyla "ötekiliğin" üretim tarihidir (Russel, 1999: 10). Russell'ın da kendine referans aldığı, deneysel etnografik çalışmaların öncü isimleri olarak görülen Marcus ve Fisher'ın etnografik film diline bakışları şöyledir:

"Başlangıçta, etnografyada film ortamına karşı ilgi Amerika'da 1930'larda serpilen belgesel gerçekçiliğin ümitlerini yansıtıyordu. Bu gerçekçilere göre öznelinin deneyimlerini daha doğal ve sorunsuz iletmesi açısından filmin yazıya büyük üstünlükleri vardı. Bu tavırla üretilmiş etnografik filmlerin çoğundaki sıkıcılık ve uzaklaştırıcı egzotizm bu ortam üzerine tekrar düşünülmesini gerektirmiştir. Ticari ve "sanatsal" filmlerin gelişmiş eleştirisinden beslenen çağdaş etnografik filmciler bunun tıpkı yazılı eserler gibi inşa edilmiş bir metin olduğunun farkındadırlar. Bu nedenle etnografik filmler de etnografik yazımdakine benzer sorunlarla karşı karşıyadır: Anlatım ve odak, edit etme ve düşünömsellik sorunları. Etnografik film belkide etnografik metnin yerini alamaz; ama gerçekten de görsel medyanın yazılı biçimlerle, entellektüeller ve araştırmacılarda dâhil kitlesel kullanıcının ilgisi için güçlü bir rekabette olduğu bir toplumda metne göre çeşitli avantajlara sahiptir" (Marcus ve Fisher [1987], 2013: 122-123).

Etnografik film tarihi, öteki olarak addedilen geri kalmış modern olmayan kabilelerin, toplumların kültürel yapıları olarak okunsa da 1980'lerden sonraki antropolojik, etnografik araştırmalar özellikle 21. yüzyıl günümüzdeki etnografik film uygulama alanları her yer olarak görülmekte, her toplum, grup etnografyaya, etnografik filmlere konu olabilmektedir.

Tüm belirtilen bilgiler doğrultusunda bu çalışma kapsamında film pratiğinin sahası olan Doğu Karadeniz Bölgesi'nde seçilen yer, toplum, kişiler Batılı öznenin bakışıyla yani uzak, egzotik yer ve kültürler, ilkel, öteki insanlar kısacası oryantalist bakış açısı ve niteliklemeyle veya niyetle yapılmamıştır. Bu mekân, mekânlardaki yerli insanların içinde yaşadıkları kültürel yapının, yaşamın, şimdide yaşanan/sahip olunan kültürel değerlerin etnografik perspektifinden görsel-işitsel olarak aktarımı yapılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma yapılırken özellikle Kömürcü Köyü, Emine'nin yaşamı, geçmişi ve şimdiki anda yaşanan kültür, alanın bir parçası olan (tıpkı alanı uzun süre deneyimleyen, yerliyi anlayan, iç gözü kazanan bir etnograf/araştırmacı gibi) araştırmacının gözünden Geertz'in yoğun betimleme yaklaşımıyla yapılmasına özen gösterilmiştir.

Etnografik filmin tarihi, bilimsel ve sanatsal evrimi; antropolojik araştırma filmleri, klasik/gerçekçi etnografya, kültürel geçmişin aktif katılımlı, paylaşımcı antropoloji/etnografya ile yeniden canlandırılması, deneysel etnografik yaklaşımdaki yöntemlerden ortaya çıkan, etno-kurmaca, oto-etnografik filmler olarak okuması, özetlemesi yapılabilir. Etnografya, görsel antropoloji bunlara dayalı etnografik film alanı, dünyanın pek çok yerinde birden çok üniversitede³² lisans ve yükseköğretim programlarında yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda antropoloji (sosyal/kültürel ve görsel antropoloji) ve etnografik alanlara özgü kural ve çizelgelere indirgenmiş uluslararası antropolojik ve etnografik film festivalleri³³ bulunmaktadır. Bu alan, çağın koşullarına göre niceliksel olarak hızlı şekilde ilerlemeye devam etmektedir. Doğal olarak, Batı'nın gözünden/öznesinden yapılan klasik nitelikli etnografik filmler sömürgeciliği yapılandırmıştır ancak deneysel etnografik yaklaşımdaki güncel

³² Estonya'da Tallin Üniversitesi Beşeri Bilimlerde Görsel İşitsel Etnografya (Audiovisual Ethnography Pathway) (<https://www.tlu.ee/en/ht> Erişim Tarihi 07.03.2018).

³³ Amerikan Doğa ve Tarih Müzesinde gerçekleşen Margaret Mead Film Festivali, Avrupada antropoloji ve etnografiye yönelik film festivallerini organize eden Coordinating Anthropological Film Festival Of Europe kurumun ağında pekçok etnografik film festivali yer almaktadır. Bu festivallerle ilgili ayrıntılı liste için adresine bakılabilir (<http://www.worldfilm.ee/caffé> Erişim tarihi 07.03.2018).

yöntemlerle sömürgecilik, yapı bozumuna uğratılmaya çalışmaktadır.

Kısacası etnografik filmin epistemolojik ve metodolojik çerçevelerinin anlaşılması noktasında bu bölümde açıklanmaya çalışılan yönetmenlerin filmlerine bakmak, bu alanda kültür odaklı etnografik betimlere dikkat çekecek filmler yapmak isteyen araştırmacı veya sanatçılar, belgeselciler için temel bir adım olarak tasarlanmıştır.

2.4. Türkiye’de Etnografya ve Etnografik Film

1900 yılında Paris’te yapılan etnografya kongresinde bütün etnografya müzelerinin koleksiyonlarına ek olarak etnolojik filmlerden oluşan bir arşiv kurmaları kararlaştırılır. Kırık çömlüklerin, birkaç silah veya ilkel bir dokuma tezgâhının saklanması, bunların oluşturduğu uygarlığın anlaşılmasına yeterli olmadığı, bu malzemelerin ne olduğu, nasıl kullanıldığı, bu malzemelerden nasıl yararlanıldığı anlatılan sinematografik kayıtların gelecek kuşaklara aktarılmasının gerektiği fikri, bu film arşivini oluşturma kararına yol açar. Bu karar neticesinde Türkiye’de de böyle bir adım atılır. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bu düşüncenin, bu atılımın sonucunu oluşturur. Türkiye’de etnolojik film yapımı çalışmaları 1964’te *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi* ile *Göttingen Bilimsel Film Enstitüsü* arasındaki iş birliğiyle oluşturulmaya başlanır. Enstitünün önerdiği planlama üzerine Film Merkezi Müdürü Aziz Albek yönetiminde, 1965’te Adana Karatepe’de yufka ekmeği yapımının video kaydı yapılır. İlerleyen süreçlerde 1970’te Trakya’da beyaz peynir yapımına dair kayıtlar yapılır ve bir film oluşturulur. 1971 tarihinde *Modern Türkiye’de Çakmak Taşı İşçiliği* adlı Bursa yöresinde etnolojik ve prehistorik film çalışmaları gerçekleştirilir (Aydın ve Kayhan [1979] Aktaran Alan, 2005: 53).

Etnografik film veya etnografik belgesel filme ilişkin çalışmalar kapsamında Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi Sisteminde yer alan üç yüksek lisans çalışması bulunur. Bu çalışmalar, sosyal bilimlerde, iletişim ve radyo-tv sinema alanlarında yapıldığı saptanmıştır.

“*Sinema ve Antropoloji Etnografik Veri İçeren Belgeseller Örnek Üç Belgesel Film İncelemesi*” başlıklı 2005 yılında yapılan tez çalışmasında Gülseli Aygül Alan, etnografik filmin, etnografik anlayışı yansıtan film olduğu düşüncesi ile üç belgesel film analizi yapar. Türkiye’de etnografik filmlerin belgesel film biçimleriyle var olduğunu

Aygül Alan tezinde, belgesel film yapan üç yönetmen ve filmini belirler. Tezde, Hakan Aytekin'in 2001 yapımı *Işık Sesini Arıyor*, Yeşim Ustaoglu'nun 2004 yapımı *Sırtlarındaki Hayatlar*, Gül Büyükbeşe Muyan'nın 1998 yapımı *Anadolu Düşleri-Muş* olarak seçilen filmler, yönetmenlerle yapılan mülakat ve Karl Heider'in yaklaşımındaki etnografik veri içerme kriterleri esas alınarak boyutsal şematik tablosuna göre incelenir. Bu bağlamda Türkiye'de etnografik filmin belgesel formda anlaşıldığı ve bu form dahilinde etnografik film uygulamalarının yapıldığı bulgulanmış olur.

"*Kültürün Aktarılmasında Etnografik Belgeseller*" başlıklı 2009 yılında yapılan tez çalışmasında Özlem Karasu, etnografik değerdeki kültürlerin aktarım işlevini Karl G. Heider'in etnografik film için boyutlandırılmış şemasından yararlanılarak, etnografik belgesel film olma özelliğini taşıyan üç etnografik belgesel filmin analizini değerlendirir. Karasu tezinde sınırlandırılmış inceleme neticesinde Türkiye'de etnografik amaçlı film yapımından çok etnografik içerikli belgesellerin yapıldığını tespit eder.

"*Belgesel Sinemada Etnografik Yaklaşımlar*" başlıklı 2010 yılında yapılan Bilgen İnce'nin tez çalışmasında; Etnografik belgesel sinemanın önemli isimlerinden olan Fransız Antropolog-Yönetmen Jean Rouch'un kuramsallaştırdığı teknik ve yöntemlerinin belgesel filmin biçimsel ve içerik anlatısının nasıl etkilediğini sorgular. İnce tezinde, Rouch'un "Jaguar" isimli filmi bağlamında "öteki" kavramı ve etnografik belgesel film yapım sürecinin değerlendirmesini yapar.

Türkiye'deki çalışmalar, Heider'in yapılandırılmış etnografik film şablonları dahilinde hazır yapılmış film pratikleri üzerinden incelemeler sunmaktadır. Yapılan tezlerde her çalışma kendi içinde önemli ve değerli olarak görülmekte ve bu çalışmada yararlanılmaktadır. Ancak etnografik film konusunun akademinin yazım alanında yer almasına rağmen, yapılan çalışmalar uygulama açısından kısıtlı ve yeterli değildir. Bu konunun, uluslararası alanda kuramsal olarak oldukça fazla çalışıldığı ve günümüzdeki çalışmalar ile üretilen film pratikleri üzerinden analizler yapılarak ilerlediği tespit edilmektedir. Aşağıdaki çalışmalar bu tespite örnek olarak verilebilir:

- Gisela C. Fosado'nun 2006 yılı yüksek lisans tezi "*Sex and Money: the Place of My Film and Other Ethnographic Films Within Contemporary Film Festivals*" Faculty of the Graduate School, University of Southern California, Master of Arts (Visual Anthropology).

- Rafael Dias Sacramento'un 2007 yılı yüksek lisans tezi, "*Styles of Ethnographic Film and Associated Ethical Issues*" in the Fine Arts University of Regina Canada, Master of Arts
- Johannes Sjöberg'in 2009 yılı doktora tezi "*Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-Based Research*" Drama at the School of Arts, Histories and Cultures, Faculty of Humanities at the University of Manchester
- Deborah Ribera'nın 2015 yılı doktora tezi "*(Re)Presentation: an Affective Explorariion of Ethnographic Documentary Film Production*" Doctor of Philosophy (Phd), Bowling Green State University, American Culture Studies

Günümüzde etnografik filmin biçimsel, yöntemsel formlarına yönelik çeşitli film üretimlerinin yapılmaya çalışıldığı Hande Çayır'ın 2016 yılındaki "*Documentary as Autoethnography: A Case Study Based on the Changing Surnames of Women* (Otoetnografik Olarak Belgesel: Kadının Değişen Soyadına Dayalı Bir Durum Çalışması) isimli doktora tezindeki sunduğu "*Yok Anasının Soyadı*" film uygulamasıyla da görülür. Çayır (2016), etnografik filmin öz-düşünümsel yöntemine vurgu yapan otoetnografik film çalışmasının özetinde şunları belirtir:

"Otoetnografik araştırma metodunda, araştırmacılar kendi öznelliklerini ve yaşam deneyimlerini analiz ederler ve güç ilişkilerine dikkat çekip kendilerine 'öteki' olarak davranırlar. Bu bağlamda, analiz eden ve edilen, domine eden ve edilen, bireyin deneyimleri ve sosyo-kültürel yapılar incelenebilir. Yolun başındaki bir sinemacı olarak yaptığım on yedi dakikalık *Yok Anasının Soyadı / Mrs. His Name* (2012) belgeseli, anlatıcının kendisini toplumsal düzleme yerleştirmesiyle tanımlanabilecek bir forma sahip. Bu deneyimin tohumları yayılarak doktora tezini doğurdu, bir araştırmacı -bu örnekte beni- yarattı ve böylelikle teori ve pratik bir arada, el ele ilerledi".

Kuramsal altyapının olması ile alandaki deneyimlerin yani vazgeçilmez olarak görülen pratik süreç, antropolojinin/etnografyanın ve diğer beşerî bilimlerdeki disiplinlerin temel noktası olması gerektiği görülür. Dolayısıyla, akademik alandaki ihtiyaç ve eksikliklerin giderilmesi bağlamında ilgili alanlarda film üretimlerinin yapılması ve bu üretimlerin/ürünlerin yazınsal metinlere aktarılması gerekliliği elzem gözükmektedir. Belirtilen bu düşünceleri destekleyen Depeli'nin açıklamasına göre; "Türkiye'de tür olarak etnografik filmler üzerine tartışmalar hala çok yenidir ve sınırlı ölçüde sürmektedir" (2014: 32). Türkiye etnografik film alanı, kültürel öğelerin kaydedilmesi ile sınırlı olduğu ve belgesel filmin çeşitli türlerinde/biçimlerinde filmlerin

oluşturulduğu saptanmaktadır.

Türkiye'nin kendine özgü sosyal-kültürel çeşitliğine dair etnografik film, belgeleme çalışmalarının, bireysel girişimler hariç fazla bir gelişim göstermediği söylenebilir. Günümüzde, görsel belgeleme alanında yaşanan teknolojik gelişmeler ve bu teknolojiye ulaşmanın nispeten kolaylaşması özellikle etnografik, etnolojik araştırmalar yapan antropologları film, fotoğraf vb. görsel belgeleme çalışmalarına daha fazla yer vermesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir (Susar, 2004: 145). Benzer düşünceleri paylaşan Demirel'in çıkarımları da bu alan için önemlidir:

“Anadolu'nun coğrafi konumu nedeniyle etnografya ve etnografik film (belge filmler) tarihsel ve kültürel olarak önemi büyüktür. Bu nedenle, Anadolu gerek barındırdığı kültürel çeşitlilik gerekse tarih boyunca sürekli olarak yerleşim görmüş olması sebebiyle antropolojik açıdan da son derece büyük bir potansiyele sahiptir. Antropolojinin bütüncü ve karşılaştırmalı bakış açısı gereğince, insan toplumlarının kültürel ve biyolojik çeşitliliğinin tarihsel ve mekansal bütünlük içerisinde ele alınması, diğer yandan da bu çalışmaların gerek ülkesel gerekse küresel anlamda değerlendirilmesi önem arz etmektedir” (Demirel, 2011: 129).

Antropoloji ve etnografya alanı, kurumsal ve uygulama sahalarına yönelik çalışmalar Batıya oranla (Avrupa, Britanya, Amerika) resmi olarak Türkiye'de daha geç tarihlerde gelişir. 1960'lı yıllarda ülkenin ekonomi-politik, sosyal-kültürel yapılarının da değişimine yönelik antropolojik, etnografik çalışmalar yapılmaya başlanır. Sıklıkla konular göç ve gecekondulaşma üzerine odaklanır. Ancak yapılan etnografik alan araştırmalarında, araştırmaların yazılı metinlerini destekleyecek, hatta araştırılan alana bilimsel ve sanatsal açılardan alternatif oluşturacak, görünürlük kazandıracak etnografik bilinçle yapılan kamera kayıtlarına, filmlere raslanılmamaktadır. Türkiye'nin coğrafi konumu, tarihi-kültürel birikimi yani ülkenin çoklu kültürel yapısından dolayı birden çok yaklaşımla, etnografik bilinçle ve amaçlarla yapılacak etnografik filmlere ihtiyaç olduğu ortadadır.

Son olarak etnografik anlamda özel sektörde ve akademik alanda yapılan Türkiye'deki etnografik filmler, elde edilen bu kaynaklardaki bilgiler özetlendiğinde şu filmler karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de, kaybolanın peşine düşme mottosu ile hareket eden ve “yarına ne kaldı?” sorusunun izini süren ilk oluşum 1997'de kurulan *Belgesel Sinemacılar Birliği*'dir. Etnografik film adlandırmasını benimseyen film örnekleri ise yok denecek kadar azdır. İlk olarak İlkay Nişancı yönetmenliğini kendisinin yaptığı 2006 yapımı *Bir Yudum Bekleyiş* adlı filminin Türkiye'de Lazlar üzerine yapılan ilk

etnografik filmi olduğunu söyler. Bunun yanında *Işık Sesini Arıyor* (Hakan Aytekin, 2001), *Sırtlarındaki Hayat* (Yeşim Ustaoglu, 2004) ve *Anadolu Düşleri* (Gül Muyan, 1998) adlı filmler de etnografik veri içeren belgesel film olarak değerlendirilmektedir. Türkiye’de tür olarak etnografik filmler üzerine tartışmalar hala çok yenidir ve sınırlı ölçüde sürmektedir (Depeli, 2014: 31). Bu anlamda sadece sinemacıların değil antropolojik ve görsel-işitsel etnografik belgeleme ya da film yapan araştırmacıların, filmin ontolojik yapısını özellikle belgesel film biçimlerinin, teknik malzemelerinin özelliklerini bilmeli ve kendi etnografik anlayışlarına uygun malzemeleri kullanmaları gerekmektedir. Etnografik belgelenelerin, film türlerinin veya kültüre odaklı belgesel film biçimlerinde film yapacak sinemacıların/belgeselcilerin, etnografya/antropologla iş birliği içinde çalışılmalarının doğru olduğu düşünülmektedir. Etnografik bilinçte bir araştırmacı ve teknik malzemenin kullanımına hâkim bir kameramanın/sinemacının ortak çalışmaları sayesinde etnografik film çalışmalarının nitelik ve nicelik bakımından değerinin artabileceği düşünülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Etnografik Bir Alan Olarak Doğu Karadeniz Bölgesi ve Fındık Kültürü: Etnografik Bir Film Olarak *Yaşam Ağacı* Film Çalışması ve *Yaşam Ağacı* Filmin Analizi

3.1. Doğu Karadeniz Bölgesi ve Fındık



Harita 1 Karadeniz Bölgesi (http://cografyaharita.com/turkiye-cografya_bolge-haritalari.html)
Erişim Tarihi: 12.05.2018)

Karadeniz Bölgesi adını ve özelliklerini Kuzeyinde yer alan Karadeniz'den alır. Doğuda Gürcistan sınırından başlayarak Batıda, Adapazarı Ovasına kadar devam eder. Yaklaşık 116.000 km² yüz ölçümüyle ülke topraklarının %15 ni kaplar. Büyüklük bakımından üçüncü sırada yer alan Karadeniz Bölgesi, genişliği 100-200 km arasında değişen bir şerit halinde Doğu-Batı yönünde uzanır. Artvin, Rize, Trabzon, Gümüşhane, Bayburt, Giresun, Ordu, Samsun Amasya, Sinop, Kastamonu, Zonguldak, Bartın Bolu Karadeniz Bölgesinin sınırları dâhilinde yer alır. Doğu Karadeniz Bölgesi ise, batıda Ordu-Giresun il sınırı ile başlamakta, doğuda Gürcistan Batum Sınır Kapısında son bulmaktadır (Genç, 2001: 4-5). Bu bölge içerisinde Ordu, Giresun ve Trabzon şehirlerinde yoğun olarak fındık tarımı yapılmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de fındık üretimi için, en uygun ekolojik koşullara sahip alan, Doğu Karadeniz Bölümü'dür (Doğanay, 2011: 223). Fındığın üretim alanları yetiştirilen alanların yoğunluğuna/standartlarına göre ayrılmaktadır. 2017 Fındık Raporunda bu ayrımı görsel olarak haritalandırılmaktadır³⁴.

³⁴ Gümrük ve Ticaret Bakanlığı Kooperatifçilik Genel Müdürlüğü her sene fındık raporu hazırlamaktadır. Sayısal veriler bu araştırmalardan elde edilmektedir.



Harita 2 Fındık Üretim Alanları (Fındık Raporu, 2017: 11, Erişim Tarihi: 12.05.2018)

Raporda kırmızı olan Bölge I. Standart Bölge olarak nitelendirilmekte olan Ordu, Giresun, Trabzon olarak belirtilmektedir. II. ve III. Bölgeler yeşil alanlar olarak nitelendirilmekte ve bu alanlarda çerezlik üretimler yapıldığı vurgulanmaktadır.

2018 Fındık Raporuna göre; Türkiye’de yaklaşık 440 bin üretici, 700 bin hektar alanda fındık üretimi yapmaktadır. Kültür ırkı fındık yetiştiriciliğine ilk defa Doğu Karadeniz Bölgesi’nde başlamış olduğu görülmektedir. Fındık üretiminin en fazla yapıldığı il ise Ordu’dur ve fındık üretiminin %85’i Ordu, Samsun, Giresun, Sakarya ve Düzce’den gerçekleştirilmektedir. Dünyada en iyi fındık dikim alanları başta Türkiye olmak üzere, İtalya, İspanya, Yunanistan, Amerika Birleşik Devletleri ile Rusya da bulunmaktadır. Fındık üretim miktarı yıllara göre değişkenlik göstermekle birlikte, yıllık ortalama olarak 550 bin ton³⁵ civarındadır. Türkiye fındık üretiminde dünyada ilk sırada gelmektedir. Türkiye’nin dünya fındık üretimindeki payı %70’ler civarındadır. Fındık, bademden sonra dünyada en yaygın yetiştiriciliği yapılan sert kabuklu meyvedir (Fındık raporu, 2018, Erişim Tarihi: 24.02.2019).

Fındığın kültür çeşitleri; Türkiye, İtalya, İspanya, ABD, Gürcistan, Azerbaycan, Çin, İran, Şili, Avustralya ve Fransa’da yetiştirilmektedir. Bu ülkelerin yanı sıra Polonya, Yunanistan, Belarus, Hırvatistan, Tacikistan, Özbekistan, Rusya Federasyonu, Kırgızistan, Portekiz, Beyaz Rusya, Moldova, Tacikistan, Ukrayna, Tunus, Slovenya, Slovakya, Moldova, Suriye, Kıbrıs, Arjantin, Avusturya, Estonya, Yeni Zelanda,

³⁵ Fındığın detaylı üretim, ihracat ekonomisi gibi birçok sayısal, grafiksel verilere bu linkten ulaşılabilir. http://www.zmo.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=30070&tipi=17&sube=0 Aynı zamanda fındık Türkiye’de ve dünyada fındık üretimi, politikaları gibi daha kapsamlı veriler için Doğal Hayatı Koruma Vakfının (WWF-Türkiye) hazırlamış olduğu “Giresun’da Sürdürülebilir Fındık Üretimine Doğru” isimli çalışma 2017 çalışma raporuna bakılabilir.

Romanya ve Kamerun gibi ülkelerde de az da olsa fındık üretilmekte ve üretimin artırılmasına yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Dünya fındık üretimi 1960'lı yıllarda yaklaşık 200 bin ton kadar iken, son yıllarda bir milyon tona yaklaşmaktadır. Türkiye üretimde olduğu gibi, fındık ihracatında da dünyaya ilk sırada yer almaktadır. Fındık Türkiye'ye, tarım ürünleri ihracatında tek başına yılda ortalama 1 milyar dolardan fazla döviz girdisi sağlayan bir üründür. Karadeniz'de 400 bin üreticinin ürettiği fındığın alıcısı Avrupa başta olmak üzere yurtdışındaki çikolata üreticileridir. Karadeniz fındığının en büyük alıcısı, fındık ihtiyacının %65'ini Türkiye'den sağlayan İtalyan şekerleme ve çikolata üreticisi Ferrero'dur. Pazardaki en büyük ihracatçı firma olan Oltan Gıda'yı satın alan Ferrero, Türkiye'de fındığın en az %30'unu alarak ihraç etmektedir. Şirketin artık üretim sürecinde de etkin rol almaya, "Değerli Tarım" projesi adını verdiği bir proje ile Karadeniz'de sözleşmeli üretim yapan çiftçilerin bahçelerinde örnek çalışmalar yapmaya başladığı bilinmektedir. Şirketin bugüne kadar 35 bini aşkın üreticiye fındıkta makineleşme, zirai mücadele ve budama teknikleri konusunda eğitim verdi (Erişim Tarihi: 24.06.2018). Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere bölgedeki fındık tarımıyla ekonominin ve buna bağlı olarak bölgedeki toplumun kültürel yapılarında değişimlerin yaşandığı açıkça görülmektedir.

3.2. Fındık Kültürü

Arapçadan *funduk* olarak gelen isim, bitki bilimi Kayıngillerden, kuzey yarım kürenin ılık yerlerinde ve Türkiye'de genellikle Doğu Karadeniz Bölgesi'nde (DKB) yetişen, boyu 6-7 metre, yaygın tepeli bir ağaççıktır (*Corylus avellana*). Türk Dil Kurumunda fındık, bu ağaççığın sert bir kabuk içinde bulunan yağlı, nişastalı ürünü olarak tanımlanmaktadır. (12.08.2017). Fındık ve kültür üzerine araştırmalar yapan Ali Göreci *Fındık Kültürü* kitabında fındığı şu şekilde açıklamaktadır.

"Fındık... Üreticisinin, tüccarının, tüketicisinin... Baş tacı ettiği ürün. İnsanlık tarihi ile özdeşleşmiş bir bitki ve meyve... Giresun, Ordu, Trabzon, Sakarya, Kocaeli... İllerimizdeki yetiştiricisi sekiz milyonu aşkın köylümüzün hemen hemen tek geçim kaynağı. Kimi bitkiler ile bu bitkilerden elde edilen ürünler, yetiştirildikleri yörelerin, ekonomilerindeki önemleri nedeniyle o yöre insanının kültürünü etkiler. Ya da o bitki ile ürünü başlı başına bir kültür oluşturur"(2004: 5).

Fındık Doğu'da Artvin' den Batı'da Düzce' ye kadar Karadeniz Bölgesi'ndeki yaklaşık olarak 450.000 çiftçi ailesinin maddi geçim kaynağıdır. Dolayısıyla bu ürün Karadeniz

Bölgesi'nin ekonomisine olduğu kadar sosyal ve kültürel yaşamının temelini oluşturmaktadır. Şiir ya da düzyazı olarak fındığın tüm özelliklerini anlatan fındık nameler yazılmıştır. Savran bunu şöyle örneklendirmiştir:

“Elin tavuğu ele kaz, fındığı da koz görünür.” gibi atasözleri; “Yine yeşillendi fındık dalları, ...” diye türküler söylenmiştir; “dal üstünde kilitli sandık” bilmececi cevabını fındıkta bulmuştur; sözüne inanılmayana “on fındığından dokuzu boştur” denmiştir; fındık yüklenen ilk geminin limandan ayrılışı “Fındık Bayramı” olarak kutlanmıştır; borçlar fındık zamanına ertelenmiş ve fındıkla ödenmiştir, gidenler “fındık zamanı” geri gelmiştir” (Savran, Erişim Tarihi: 25.02.2018).

Bu örneklemenin bir devamı olarak; “Fındığı ye harmanını sorma. Fındık dalda iken cebe girmiş sayılmaz” gibi çeşitli atasözlere, manilere, ninnilere, türkülere konu olmuştur (Duman, 2008: 25).

Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere fındık ürününün Türkiye’de geniş bir coğrafyada bulunması, insanların bu bitki etrafında yerleşmesi, ortak bir kültürel yapıyı yani fındık kültürünü meydana getirmiştir (Göreci, 2004: 5). İsviçreli Lui Ramber 5 Mayıs 1902 tarihli gezi günlüğünde fındıkla ilgili şu cümlelere yer verilir; “Sabah şafakla beraber Giresun’a geldik... İşte bugün fındık diyarındayız... Yamaçlar üzerinde, küçük vadilerin kıvrımlarında, sözün kisası her tarafta düzenli biçimde dikilmiş fındıklar görülür. Bizim Avrupa memleketlerinde fındık; ormanların kıyılarında büyüyen bir çalılıktır” (Göreci, 2004: 10-15).

Fındığın hem maddi bir geçim kaynağı hem de besleyici bir ürün olması dolayısıyla fındığın türlerinden/cinslerinden, yetişmesinden, satılmasına, besin olarak sofralara gelmesine kadar uzun bir süreci bulunmaktadır. Bu kültürel yapının sürecinde doğal olarak varlığındaki örüntülerine terminolojik olarak açıklanması gerekmektedir. Çünkü bu çalışma kapsamında fındığın tüm bu süreçlere, örüntülerine görsel-işitsel yoğun betimlemesine yer verilmesi imkân dahilinde değildir. Bu bağlamda bu çalışmada fındığın nasıl bir kültürel yapıda olduğunu anlatan genel bir terminolojisi, yazılı ve görsel olarak fotoğraflarla anlatılmaya çalışılmaktadır. Fındığın yetiştirilmesi, toplanması, kurutulması, ayıklanması, çuvallanması, saklanması ve satılmasına kadar ki süreç içerisinde yer alan, kullanılan kültürel etnografik malzemeleri şöyle sıralanabilir;

- Fındık Sepetleri: Fındık toplanması ve taşınmasında kullanılmaktadır³⁶.

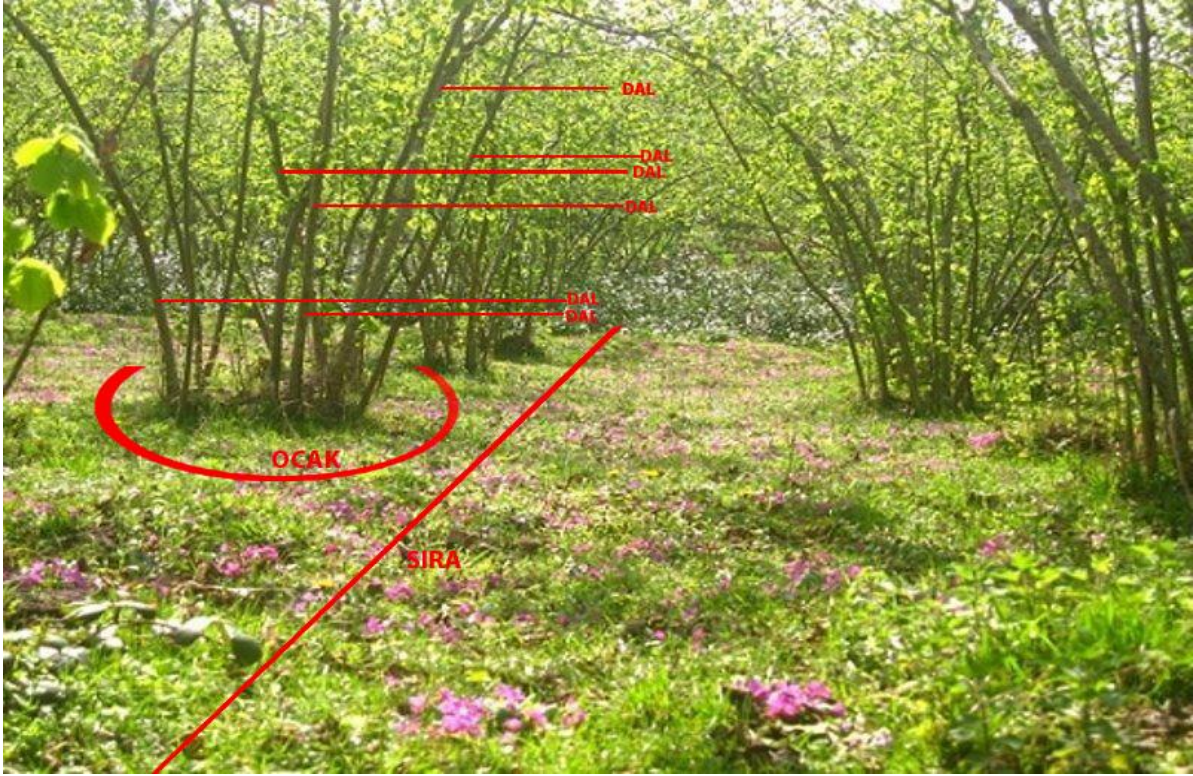
³⁶ Bu fındık sepetleri, fındık ve diğer ağaç dallarından kesilen ince uzun sıyrımlarla örülerek yapılmaktadır (Duman, 2008: 163)

Büyükliklerine göre adlandırılır. Kol sepetleri, fındık toplarken kola takılarak taşınan sepetlerdir. Tay sepetleri, sırtta yük taşımak için kullanılan büyük sepetlerdir.

- Fındık Gugarı: iki veya üç metre uzunluğunda, beş santim genişliğinde kanca gibi başı ve ayak basamağı olan, büyük ve ağır olan fındık dallarını yere çekmeye/eğmeye yarayan işlevsel bir malzemedir.
- Fındık Küreği: Toplanan fındıkları harmana/yere sermek, karıştırmak ve savurmak için kullanılan malzemedir.
- Fındık Tırmığı: Harmana serili fındıkları yaymak, toplamak ve fındık tanelerini zulufundan yırmak için kullanılan metal veya ağaçtan yapılmış tırmık malzemelerdir.
- Patoz: Büyük motorlu makinedir. Harmada zulufuyla kurutulmaya bırakılmış (sararmış) yarı kurumuş fındıkların tanelenme işlemini gerçekleştirmektedir.

Bu malzemelerin haricinde fındığın yapısını tanımlayan kavramlar şöyle sıralanabilir;

- Ocak: Birden çok fındık dallarının kümelenmesi,
- Sıra: Ocakların arda arda gelmesi,
- Fındıklık: Sıraların kapladığı çeşitli büyüklüklerdeki araziler/dış mekânlar,
- Fındık Püskülü/Çiçeği: Fındığın dalında yetişmeden önceki görünen beyaz renteki çeşitli uzunluklardaki (3-8 cm) çiçekli hali,
- Fındık Zulufu: Fındık püskülerin beş ay içerisinde olgunlaşmasıyla ortaya çıkmış yeşil kalın yapraklı hali,
- Fındık Harmanı: Fındıklıkta toplanan fındıkların serildiği ve kurultulduğu yerler.



Fotoğraf 1 Fındıklık (<http://www.bekirli.org/cgi-sys/suspendedpage.cgi> Erişim Tarihi: 15.05.2017)



Fotoğraf 2 Fındık Püskülü/Çiçeği



Fotoğraf 3 Fındık Püskülü



Fot 4 Fındık Püskülü



Fotoğraf 5 Fındık Zulufu



Fotoğraf 6 Fındık Zulufu



Fotoğraf 7 Fındık Zulufu



Fotoğraf 8 Gugar



Fotoğraf 9 Kol Sepeti



Fotoğraf 10 Tay Sepeti

(Fotoğraflar 2-10 Duman İnce, 2016-2018)

Fındığın tüm işlevsel unsurlarına bakıldığında, fındığın yöre insanı için geçim kaynağı olması, fındık yetişen yerlerde barınılması gibi nedenler topraktaki aidiyet duygusunu yani manevi kültürü oluşturmaktadır. Bölgeye ait yöre insanının maddi kültürel yapısını görsel olarak temsil eden evler, toprak yollar, fındıklıklar, ağaçlar, ahırlar, sepetler, doğanın kendisi gibi somut kültürel ortam, etnografik evreni, alanı fındık kültürünün yapısını izah etmektedir.

Çalışma kapsamında fındığa ve fındık kültürüne dair teori ve pratikte çalışma yapmaya başlamadan önce fındık kültürünün yazın alanında hangi alanlarda, nasıl yer aldığı literatür incelemesi (2016-2018 tarihleri arında) yapılmıştır. Bu inceleme neticesinde; Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi Sistemi'nde, Karadeniz Bölgesi'nde yetişen fındık konusuyla ilgili 248 kayıtlı yüksek lisans ve doktora tezi bulunmuştur. Bu tezlerin hepsi konu başlıkları incelenmiş ve bu yapılmış çalışmaların ziraat, gıda, besin, ekonomi, sosyal, fen, sağlık bilimleri gibi alanlarda yer almış araştırmalar olarak tespit edilmiştir. Bu literatür taramasına ilaveten bu kültürle yönelik yapılan çalışmalarda yazın alanında yer almaktadır. Bu bağlamda Mustafa Duman'ın 2008 yılındaki "*Fındık Kitabı*" çalışmasında fındık ürününün, Türkiye için önemi, nasıl yetiştiği, tarihi, ziraati ve hasatının nasıl yapıldığı gibi fındıkla yapılan çeşitli yiyecekler, yemekler gibi konu başlıkları ile fındığın ekonomik, sosyal, kültürel alanlarının anlatıldığı kapsamlı bir çalışma bulunmaktadır. Bu kaynak taraması dışında Karadeniz Bölgesi'nde büyük bir öneme sahip fındığın, kültürel antropoloji/etnografi beşerî bilimlerde, kültür ve sanat alanlarda özellikle sinema çalışmalarında yapılan herhangi bir etnografik araştırmaya

rastlanmamıştır. Ancak pratikte fındık kültürüne bağlı mevsimlik işçi göçü, fındığın kendi ekonomik düzeni, eskinin imece geleneğinin anlatıldığı Ercan Kesal'ın yönetmenliğinde 2018 yapımı “*Fındıktan Sonra*” belgesel film çalışması³⁷ yer almaktadır.

Fındık ürünü sadece ekonomiyi, sağlığı anlatan bir yapısının çok ötesinde insanın yaşamsal değerlerini oluşturan, insanları var eden önemli bir kültürel yaşamı bölge halkına sunmaktadır. Bu bağlamda bu ürünü ekonomi-politik olduğu gibi sosyal-kültürel bağlamlarda çeşitli sanat çalışmalarıyla da görünürlük kazanmasına ihtiyaç olduğu görülmektedir.

3.3. Etnografik Bir Film Olarak *Yaşam Ağacı* Filmi

Dünyanın nerdeyse her yerinde olduğu gibi Türkiye ölçeğinde de pek çok ekonomi-politik, sosyal-kültürel, teknolojik değişimler yaşanmakta ve yaşanmaya devam etmektedir. Bu araştırma kapsamındaki Doğu Karadeniz Bölgesinin fiziki ve beşeri coğrafyasından ve birçok başka nedenden ötürü, var olan kültürel ortamın değişmekte hatta kaybolmakta olduğu saptanmaktadır. Bu bağlamda araştırmacı, bölge kültürünü, insanını oluşturan kültürel yapılardan, değerlerden biri olan fındık kültürü ve bu kültürü var eden değerleri, davranışları da değiştirmesine doğrudan tanık olmuştur. Araştırmacının doğal olarak gözlemleyip ve tanık olduğu bu kültürel ortam, kültürel yapı bu çalışmanın gerekçesini oluşturmaktadır.

Araştırmacı, bu çalışmanın gerekçesi bağlamında, kendi ebeveynleri de dâhil olmak üzere, doğduğundan beri fındık kültürü içinde yaşayan 75 yaşındaki Emine'nin (araştırmacının annanesi) yaşamını ve yaşadığı köyü (Trabzon'un ilçesi Yomra'ya bağlı Kömürcü Köyü) amaçlı örneklem olarak seçmiştir. Bu örneklemde görsel-işitsel anlatılmak istenen fındık kültürü, o kültürü yaşayan birinci kişi olan Emine üzerinden yorumlanmıştır. Ayrıca, araştırma sahasındaki araştırılan toplumun, kültürün bir parçası olarak araştırmacının kendisi ve deneyimleri de kültürü yaşayan birinci kişi olarak

³⁷ Filmin oluşmasındaki temel fikir Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Uluslararası İlişkiler Bölümünde Yüksek Lisans yapan, Melek Mutioğlu Özkesen'in “Ortak Çalışmadan Mevsimsel İstihdama: Çiçekpınar Örneğinde Tarımsal Emek Değişimi” başlıklı tezinden yola çıkılarak yapılan, senaryosunu Ercan Kesal ve Melek Özkesen Mutioğlu'nun yazdığı, yönetmenliğini Ercan Kesal'ın yaptığı bir belgesel filmidir. Belgesel, yerli insanların röportajlarından ve Ercan Kesal'ın açıklayıcı anlatımıyla yapılmıştır <http://m.akcakocatv.com/gundem-haberleri/21104-%E2%80%9Cfindiktan-sonra%E2%80%9D-nin-yaraticisi-melek-mutioglu-ozkesen-ile-belgeselin-hikayesi> Erişim Tarihi: 12.10.2018).

özellikle amaçlı örnekleme dâhil edilmiştir. Ancak çalışma alanda saptamış olduğu kültürel değişimler, kaybolmalar söz konusu olduğundan, bu değişimleri, kaybolmaları görmüş ve daha uzun süre bu alanı deneyimlemiş olan bir aktör olarak Emine etrafında temellendirilmiştir.

Çalışma için, bir bireyin özellikle “*anadilinin bakış açısını*” yakalayabilme, yaşantısının olay örgüsünü takip etme, gizli geçmişlerini geri kazanma ve tüm bunları derinlikli bir bütün olarak resmetmede tercih edilen, (özellikle son yıllarda kullanılan) etnografik yöntemlerden biri olan yaşam öyküsü metodu (life history method) en temelde tercih edilmiştir. Dolayısıyla gerçek yaşamış konu ve olayları temel alan *Yaşam Ağacı* filminin, fındık kültürünün bağlamları Emine üzerinden anlamlandırıp, yoğun betimlemesi yapılmıştır.

Emine'nin sözlü aktarımı ve araştırmacının alanı daha önceden deneyimlemesi ile bulguların *Yaşam Ağacı* filmi aracılığıyla izleyiciye, literatüre sunulmaya çalışılan kültürel pratikler bağlamında, fındık kültürünü oluşturan değer ve kodlar iki ana başlık altında sınıflandırılmıştır:

1. Somut kültürel değerler: Yöresel kıyafetler; keşan, peştamal, kara lastik, başörtü. Fındık toplamak için malzemeleri; sepet, tay ve kol sepeti, kara güğüm, tırpan, orak, gugar, azık, ekmek, fındıklık...
2. Soyut kültürel değerler: İnanç, namaz, fındık fidesi, fındık fidesi(ler)nin dikimi, fındık zamanı/mevsimi, fındıklığın çayırırlarının biçimi, fındık toplamak, fındık dalı almak ve vermek, sepet doldurmak ve boşaltmak, fındıklıkta fındığa başlama ve bitirme duası, yük taşımak, günlüğe gitmek, hazel süpürmek, ganzilis yapmak.

Bunlara örnek görseller ise şöyle verilebilir:



Görsel 1 Namaz



Görsel 2 Peştamal



Görsel 3 Keşan

İnsanın çoklu anlam evrenindeki kültürel yapılardan bir tanesi olan fındığın yukarıda da belirtildiği gibi birçok işlevi dolayısıyla, bu ürünün yöre halkı için pekçok anlamı bulunmaktadır. Araştırmacı hem araştıran hem de araştırılan olarak bu örülü ağın anlamlarını ortaya çıkarmaya, yorumlamaya ve aktarmaya çalışmıştır. Dolayısıyla iki ana başlık altına alınan bu kültürel değerlerin işlevlerinin ne olduğu, hangi anlama tekabül ettiği ayrı ayrı, tek tek didaktik, açıklamalı veya betimlemeli bir üslupla yorumsal anlatımı yapılmamıştır. Burada belirtilen her bir etnografik değer, yaşam öyküsünün (Emine'nin yaşanmışlığı ve araştırmacının kültürel edinimi çerçevesince) dramatik kuruluşu içinde doğal haliyle, görsel-işitsel olarak aktarımı yapılmıştır.

Yaşam Ağacı filmindeki mekân, zaman, kişiler ve öykü unsurlarının kaydı, gerçek ve kurmaca olarak özellikle, klasik etnografideki *objektif tutumla* değil *düşünümsel, öz-düşünümsel, doğaçlama* ve *iş birliği* gibi öznelarası iletişim göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Öznelerin gerçekliği (yerlinin sesi/bakışı), araştırmanın nasıl ortaya çıktığı yani alanın hiyerarşisi gibi düşünümsellik konuların üzerinde duran Jean Rouch, kendi etno-kurmaca film çalışmasını yaparken iki temel düşünceyi savunur. Rouch'un bu düşüncelerinden birincisi, film çekilecek alanda öznelerle-yönetmen arasındaki uzun süreli etnografik ilişki ve bu ilişki üzerine temellenen diyalogdur. İkincisi ise kamerayı katılımcı kılan estetik ve teknik seçimlerdir. Bu bağlamda alandaki kültürel normların ifadeleri, araştırmacı ve Emine arasında daha öncesinden kurulmuş olan uzun süreli ilişki yani fındık kültürünün paylaşımı, bu paylaşımdan ortaya çıkan diyaloglar ve bu diyalogların teknik ve estetik kuruluşu (sinematografik kadrajlar, ışık, renk, müzik, montaj gibi öğelerin de dahil edilmesiyle) *Yaşam Ağacı* adlı etnografik filmi ortaya çıkabilmiştir. Örneğin, filmde ki Emine'nin çocukluluğu, gençliği, evlenişi, eşinin ve çocuğunun ölümü gibi kurmaca olaylar ve kurmaca olmayan Emine'nin günümüzdeki yaşı, torunları ile konuşması, fındık toplaması, fındık ayıklaması, fındığın patoza vurulması, Emine'ye yardım edilmesi, Emine'nin namaz kılması gibi kurmaca olmayan sahneler, Geertz'in deyimiyile aktörlerin birincil yorumunu ifade etmektedir. Emine'nin yaşam öyküsü sözlü aktarımı neticesinde kaydedilerek filmin anlatısı episodlar şeklinde kurgulanmıştır. Filmde belli aralıklarla bu yaşam öyküsünün, fındığa bağlı kültürel değerlerin aktarılmasında üst ses anlatıcının açıklamalarına (araştırmacının sesi) ve açıklayıcı yazılı metinlere yer verilmiştir. Öznelerin varlığını ortaya çıkarması

bağlamında özellikle Emine ve araştırmacının ortamdaki ya da sonradan kaydedilen çıplak sesleri, gerekli görülen sahnelerde (27-28. dakikalar arasındaki sahne de olduğu gibi) üst ses olarak kullanılmıştır. Örneklerden de anlaşılacağı üzere film de subjektif olarak fındık kültürünün soyut ve somut yerel değerlerinin etnografik film bağlamında örnek bir temsili oluşturulmuştur.

Tüm bu bilgiler ışında *Yaşam Ağacı* filmindeki kişiler, mekânlar, olgu ve olaylar kültürel antropolojinin/etnografinin ilk dönem benimsediği popüler anlayışını temsil eden bir pratik değildir. Aksine Fetterman, Neuman, Marcus ve Fisher, Altuntek gibi birçok kuramcının belirttikleri haliyle araştırmacının, kendi kültürel ortamını araştırma sahası olarak belirlenmesi ve bu sahanın, kültürün yoğun betimlemesini Geertz'in savunduğu gibi gerçek aktörlerin gözünden aktardıkları bir denemedir. Kuramsal alt yapı, yerli kültürün temsil edilmesi noktasında Emine'nin ve araştırmacının varlığını gerekli kılmıştır. Dolayısıyla vurgulandığı gibi bu çalışma, bugünün yorumsamacı, deneysel anlayışının yerel kültürel okumasının temsili olarak görülmelidir.

Kömürcü Köyü toplumu özelinde fındık mevsimi, fındık zamanı, fındık toplama, kurutma, pataso vurma gibi somut ve soyut olgu ve olaylar ve etnografik değerler araştırmacı ve filmin karakteri Emine için değil, aynı zamanda o toplumdaki her birey için ortak bir fındık kültürü davranışları, edimleri, duyguları Geertz'ın dediği gibi insanın anlam ağını meydana getirmektedir.

Özetle, bu örnekteki sahanın çalışma düzeni, kendi değişkenleri ve dinamiği, tarihe tanıklık eden yerli olarak Emine ile araştırmacının ortak kültürel payda da kurulu varlıklarıyla mümkün olmuştur. Ortak yaşanan ve paylaşılan kültür ile öznelarası iletişim ve araştırmacının sinema eğitimi yerel kültürel değerlerin aktarımını, kaydetmeye ve etnografik filme dönüştürmeye olanak sağlamıştır. Araştırmacının araştırmaya müdahil olarak kendini ortaya çıkarmaya çalışması ve görünen dış gerçekliğin altındaki örtük gerçekliği doğru olarak temsil etme düşüncesi, film anlatısında tercih edilen estetik öğeler ile fındık kültüründeki etnografik dizilimler birincil aktörünün gözünde birleştirilerek araştırmacı tarafından tekrar tekrar yorumlanmıştır. Çünkü fındığın varlığı buna bağlı kültürel normlar, bu normların bölge halkı için ifade ettiği anlam, bu kültüre aşına olan genç neslin bu kültüre olan bakışını anlama ve anlamlandırma çabası ile araştırmacı, kurmaca bir yorumlamaya ihtiyaç duymuştur.

Filmin kapsadığı dönem uzun olmasından dolayı, o kültürü yerli insanların gözünde anlamlı kılabacak belli kültürel değişim temalarına odaklanmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda *Yaşam Ağacı* filmi dört bölüm olarak planlanmış ve yorumsamacı yaklaşımla Emine'nin kültürel değerlerinin enografik betimlemesi yapılmıştır.

3.4. *Yaşam Ağacı* Filminin Yorumsamacı Yaklaşım Bağlamında Analizi

Filmin Künyesi:



- **Film Adı:** Yaşam Ağacı
- **Yönetmen:** Serap Duman İnce
- **Öykü/Senaryo:** Serap Duman İnce
- **Oyuncular:** Emine Duman, Ekrem Duman, Hashatun Duman, Nesrin Yavuz, Nilay Yavuz, Nilgün Yavuz, Buse Duman, Büşra Duman, Neşe Kızıltan, Rümeyza İnci
- **Kurgu:** Serap Duman İnce
- **Kamera:** Serap Duman İnce
- **Yapım Yılı:** 2016-2018
- **Tür:** Deneysel Etnografya
- **Süre:** 55 dakika

(Afiş Tasarım: Gunnar Yağcılar Tonguç, 2018)

Filmin Konusu:

Yaşam Ağacı filmi Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Trabzon şehrine bağlı Kömürcü Köyü'nde yaşayan 75 yaşındaki Emine'nin yaşamını anlatmaktadır. Film, Emine'nin fındığa, fındık fidesine, dalına ve fındığın tek bir tanesine dahi büyük anlamlar atfetmesi, maddi-manevi geçimini bunun üzerine kurmasına yönelik yerel kültürel yapıdaki etnografik davranışları ve değerleri konu almaktadır. Emine'nin çocukluğu, gençliği, evlenmesi, çocuk yetiştirmesi, eşinin gurbete gitmesi ve genç yaşta eşini ve on yaşındaki evin tek erkek çocuğunu kaybetmesi, altı kızını evlendirmesi gibi durumlar, anlamlarla dolu olan fındık kültürünü konu almaktadır. Bu konunun işlenmesi bağlamında senaryo ve çekim senaryosu oluşturulmuştur.

Filmde yukardan aşağı inen tilt hareketiyle filmin gerçek zamanı olan liner çizgisinde başlar. Emine'nin günlük yaşantısına dair verilmek istenen bilgiler genel, orta, detay gibi çeşitli kadrarla izleyiciye sunulur. Karadeniz'in dağlarını ve sisli, puslu havasını ve mekânını anlatan geçiş görüntüsünden sonra Emine'yi kendi evinde yatarken gösterilir. Emine, yatağından uyanıp düşünürken birden flashback ile Emine'nin çocukluğuna dönülür. Böylelikle Emine'nin yaşam hikâyesinin geçmişten günümüze olan ilk bölümü anlatılmaya başlanır.

Çocukluğunun anlatıldığı birinci bölümde, çayır biçme, fındık toplama, yemek hazırlama, ahırda hayvanlara bakma gibi yaşanan bölgeye ait kültürel yapı on beş dakikalık bir zaman diliminde (6-17. dakikalar arasında) özetlenmeye çalışılır.

Film ikinci bölümünde, Emine'nin 16 yaşında görücü usulü ile istemesi ve imam nikahı ile evlenmesi, çocuk sahibi olması, eşini gurbete göndermesi, bağına bahçesine, hayvanlarına bakması, fındıklığını biçmesi ve fındık toplaması gibi kültürel örüntülerin genel hatları on üç dakikada (17-30.cu dakikalar arası) gösterilir.

Yaşam Ağacı'nin üçüncü bölümde, Emine'nin 50'li yaşlarından bir kesite yer verilir. Emine'nin, evin son kızı olan Nebahat'e yer yuva yapmak için fındık ayının bitmesinin bekleyişi ve fındıktan gelen para ile kızının yuvasını kurmak istemesi durumu görsel-işitsel olarak aktarılır. Bu bölümde Emine'nin evin direği olan eşini ve "neslinin devamı" anlamına gelen erkek evladını kaybetmesinin ardından yalnız başına yaşamını devam ettirmek için toprağına ve topraktan gelen mahsüle bağılanışı anlatılır.

Filmin dördüncü bölümde Emine'nin kendi gerçek zamanındaki (75'li yaşları) değişmeye devam eden kültürel yapı özetlenir. Bu bölümünde filmin neden yapıldığı, o kültürü yaşayan aktörler olarak fındığın neden yaşamsal bir öneme sahip olduğunun altı didaktik bir üslupla çizilir.

***Yaşam Ağacı* Filmin Analizi**

Yorumsamacı yaklaşım bağlamında kültür, insanların kendi yarattıkları ve sonra da yaşamlarını yönlendirmek, düzenlemek ve hayatlarına tutarlılık katmak için kullanılan bir simge sistemi (Lavenda ve Schultz, 2018: 310) olarak tanımlanmaktadır. Yorumsamacı yaklaşım içindeki Geertz; "Kültürlerin 'insanların kendileri ile ilgili gene kendilerine söyledikleri hikâyelerden', yani *metinlerden*" oluştuğunu düşünür. Yani bahsi geçen simge sisteminin yorumlanması gerektiği kültürleri araştıranların

antropologların/etnografların ilk görevleri bu metinleri okumak olduğunu ifade eder. Fakat bunu yaparken kişilerin zihinlerin içine girmek imkânsız olduğu için bu, yerlilerin yaptığı şekilde değil, aynı kültürel bağlamdan hareketle yapılması gerektiğini saptar. Bu kültürel metinlerin yerel anlamlarını bulma süreci için Geertz, yoğun betimleme ifadesini önerir. Yazılı metinlerin etnografik saha çalışmasının tipik bir ürünü olduğuna dikkat çeker (Akt. Lavenda ve Schultz, 2018: 311-12). Başka bir ifadeyle Geertz, bir toplumdaki yaşam biçimlerinde yer alan sözcükleri, imajları, davranışları çözümlemeye çalışmaktadır. Dolayısıyla kuramcının yaklaşımı bağlamında bu çözümü yapabilmek oldukça önemlidir. Bu bağlamda Geertz (1990) “*Yerli Gözüyle: Antropolojik Anlamamın Doğası Üzerine*” başlıklı makalesinde bu durumu şu şekilde açıklar:

“Yoğun biçimde incelediğim her üç toplumda da, Cava, Bali ve Fas’ta her şeyden çok ilgilendiğim; buralarda yaşayan insanların kendilerini kişi olarak nasıl tanımladıklarını, yani bu insanların Cavalı, Balili ve Faslı bir kişi olma kavramlarına (daha doğrusu buna ilişkin yarı-bilinçlerine) nelerin girdiğini belirtmeye çalışmak oldu” (Geertz, 2010: 47).

Geertz gibi etnografik anlayışa yorumsal olarak bakan ve bu bakışı/düşünceyi daha ileri taşıyan Fetterman’a göre; bir grubun ya da kültürün betimlenmesinde etnografya hem bir sanat hem de bir bilimdir. Benzer şekilde Russell’a göre ise deneysel etnografya, estetik boyutla kültürün yeniden yorumlanan temsilidir.

Araştırmacı, çalışmada görsel-işitsel olarak aktarmayı amaçladığı fındık kültürünün tikel örnekleme alan Emine ve Emine’nin kültürel yaşanmışlığını anlamak için Emine ile yüz yüze görüşmeler, röportajlar yapmıştır. Bu derinlikli görüşmeler neticesinde araştırmacı, bir sayfadan oluşan bir sinopsis yazmış, daha sonrası üç sayfadan oluşan tretman çalışması gerçekleştirmiştir (Bknz Ek 1) Yapılan bu yazılı çalışma, sözel olarak Emine’ye aktarılmıştır. Emine için aile yapısını, yaşama mücadelesini, yaşama bakışını, kendini var eden kültürü oluşturan duygusal kırılmaların yaşandığı iki olay üzerinde durmuştur. Araştırmacı Emine’nin vurguladığı olayları treatmana dâhil ederek bir senaryo ve çekim senaryosu taslağı oluşturmuştur. Ancak bu senaryo taslağında olmayan, planlanmadan yapılan, gerçek zamanda yaşanmış ve kaydedilmiş görüntülere de filmde yer verilmiştir. Bu görüntülere örnek olarak:

- Emine’nin fındıklıkta fındık toplaması
- Emin’nin fındığını patoza vurdurması,
- Emine’nin evin üstündeki fındık harmanında fındık ayıklaması,

- Emine'nin evinin önünde torunları ile konuşması gibi sahnelerdir.

Bu sahnelere örnek filmde görsel kareler ise şöyle verilebilir:



Film karesi 1



Film karesi 2



Film karesi 3



Film karesi 4



Film karesi 5



Film karesi 6



Film karesi 7



Film karesi 8

Bu kültürel davranışların sahneleri doğaçlama olarak kendi akışı içinde verilmesi yerlinin kendi birincil yorumunu aktarması, göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Kameranın ontolojik yapısından dolayı var olan salt gerçeği yansıtamaz düşüncesi bir kenara bırakılarak, yani kameranın varlığıyla oluşan yeni gerçekliğin çekimi düşüncesi kabul edilerek, çalışmada karakterlerin kendi kültürlerini doğal akışı içinde yaşadıkları kabul edilmiştir. Bu akışın ve birincil yorumların yapılmasında, bu filmdeki tüm sahnelerde bulunan oyuncuların hepsi, Emine ve araştırmacının yakın çevresi yani fındık kültürü içinde yaşamış, bu kültürün etkileşiminde bulunmuş yerli kişiler olarak özellikle seçilmiştir.

Her bölümünde kendi içinde, kendi zamansallığında yaşanan kültürel normlar kurgulanmıştır. Bu bağlamda bu filmdeki kurgulanan ve kurgulanmayan her bölüm içindeki sahneler, sekanslar hem birincil hem de ikincil/üçüncül olarak üst ses

açıklamalar, araştırmacının kamera önüne geçmesi gibi yöntemlerle kültürün yorumu, etnografik yorumu yapılmıştır.

Filmin ilk açılış genel tanıtıcı görüntülerinden sonra siyah ekran üstüne filmin ismi “*Yaşam Ağacı*” yazılmıştır. Filmin ismine ayrı bir parantez açmak gerekmiştir.

Yaşam Ağacı ismi Emine’nin maddi geçim kaynağı olan fındığa, metaforik, bir gönderme olarak özellikle seçilmiştir. Evrensel çalılığı simgeleyen bu ağaç, farklı gelişmişlikteki toplumlarda ve farklı dinlerde kullanılmaktadır. Ağaç, yaşam ve ölümü, yani yaratılışı simgelemektedir. Bolluk, bereket ve yaşam döngüsünün simgesi olan bu ağaç, filmde hem Emine’nin hem de fındığın döngüsü ve birbirleriyle olan bağıını ifade etmektedir. Bu gönderme, filmin son sahnesinde Emine tarafından torunlarına yaşam ağacının ne anlama geldiğini, işlevinin ne olduğunu anlatan/açıklayan kurgusal bir sahneyle, didaktik ve subjektif olarak yorumlanmıştır.

Filmin isminin yazılmasından sonra Emine’nin kendi toprağına ekin ekmesi, arazisinden inip evine gitmesi gibi bugün Emine’nin içinde devam eden, kurgusal olmayan günlük hayatından kesitler gösterilmeye devam etmiştir. Bu sahnelerin kullanımı, Emine tarlada işini bitirdikten sonra evine gitmek için dağlık/kaban arazisinden inmesindeki güçlüğü 7 saniyeden daha uzun süreyle (40 sn) kendi gerçek zamanı içinde verilmiştir. Böylece bölge özelinde genellikle eğimi fazla olan, makine ile hasadı yapılmayan bir ürün olan fındığın hasadını yapmak ya da sahip olunan arazileri ekip biçmenin yoğun bir emeği zorunlu kıldığı anlatılmak istenir. Bu anlatıma örnek filmde kareler:



Film karesi 1



Film karesi 2

Böylece Emine’nin rahat hareket edememesine rağmen dağlık arazideki toprağına emek vermesi, kendi toprağına işleyişi, bulunduğu yere (köye) toprağına maddi-manevi bağlılığını, aidiyet duygusu özelliği aktarılmak istenmiştir. Bu örnekler, filmin son bölümünde (yine gerçek zaman çizgisinde) bulunduğu toprağına, toprağın

fidesine nasıl anlamlar atfettiği ile yinelenmiştir.

Emine'nin çocukluğunun anlatıldığı I. Bölümde, Emine ve ablası Emriye'nin fındıklık altlarındaki çayırları, orak ve tırpanla biçmeleri, fındık toplamaları, ahırda hayvanları beslemeleri gibi kültürel yaşam pratikleri kendi döngüselliği içinde verilmeye çalışılır. Bu anlatımın sahnesine örnek olabilecek film kareleri:



Film karesi 1



Film karesi 2



Film karesi 3

Kültürel pratikte çayır biçme, başka bir kültürel pratikle (fındık toplama) zincir gibi birbirine bağlı bir anlamı oluşturmaktadır. Bu bağlamda çayır biçimine; hayvanların beslenmesini sağlarken diğer taraftan, fındık toplama zamanının hazırlığı da yapılmış olur. Bu hazırlık, fındıklıkta fındık ocağındaki dalların toplanması esnasında (ya da toplanmadan önce) yere düşen zuluflu veya taneli fındıkların rahat görülmesini, yerde bir tane fındığın bırakılmadan toplanmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda bu bölümde, fındığa başlama duası, fındıklıkta namaz kılma ibadetini gerçekleştirme, tay sepetiyle fındığın eve taşınması ve harmana serilmesi, evden alınan azık, fındıklıkta yapraklarla el yıkama gibi kültürel davranışlar vurgulanmaya çalışılmıştır. Fındık yaprağıyla elin yıkanması ve temizlenmesi davranışı, fındığın yeşil yaprağı ve zulufunun yapısında bulunan hafif yapışkan madde eli karartmakta ve kirletmektedir. Ayrıca uzun süre çıplak elle fındık toplanması ellerde yarılmalar ve nasırları oluşturmaktadır. Gün içersinde kirlenen ellerin yemek, abdes almak için temizlenmesi gerekmektedir. Yaprığın hafif sararmış olanıyla elin yıkanmasında yapraklar sabun görevini görmektedir. Yöre insanı yaşadığı evden uzakta sahip oldukları fındık arsalarına giderken yanlarına her zaman ihtiyaç duyulan tüm malzemeleri alamamaktadır. Çünkü uzak olan arazilere çoğu zaman yürüyerek gidilmekte ve sadece yenilecek azık alınmaktadır. Bu anlatıma örnek olabilecek filmdeki sahnelerden örnek kareler:



Film karesi 1



film karesi 2



Film karesi 3



Film karesi 4



Film karesi 5



Film karesi 6

Filmde Emine'nin çocukluğundan bir kesit gösterilirken bu kesit bugünkü öğrenilmiş kültürel kodların nasıl ve nereden devraldığının bağı kurulmaya çalışılmıştır. Emine, çocukluğunda nasıl görmüş, deneyimlemiş, öğrenmiş ise çağın çocuklarının ve gençlerinin aynı düşüncede, yapılar da olması gerektiğini açıkça ifade etmiştir. Bu bağlamda değişenin sadece somut değerlerin anlamı olmadığı aslında bu yaşam biçiminin, kültürünün anlamının kaybolduğu doğrudan anlatılmıştır.

Emine'nin 16 ila 45/46 yaş arasını konu olan filmin bu ikinci bölümde, 1960-1990'lı yıllar arası 30 yıllık sürecin canlandırılmasının mümkün olmayışı, zamanda, mekânda, konuda birçok eksiltmeler, geçişler, uyarlamalar yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu yüzden seçme yapılarak Emine'nin yaşamındaki dönüm noktalarına, fındık kültürünün özündeki değişen etnografik değerlere ağırlık verilmiştir. Bu bölümde aktarılmaya çalışılan yerel değerler bulunulan ortamın fiziki şartlarına göre kültürün aslına uygun olabileceği çekimler yapılmıştır. Bu bağlamda fındık kültürü içinde yaşayan yerlilerin anlık gelişen atmosferlerdeki o kültüre ait davranışların dışavurumlarının kayıtları kaydedilmiştir. Bu duruma en güzel örnek olarak, senaryoda yer verilmiş, gerçeğe uygun, kurmaca olarak canlandırılan bir sahnede, Emine'nin fındıklıkta kızları ile fındık toplama davranışlarını çekme aşamasında, yağmurda, fındıklıktaki insanların yağmurdan korunması gibi gerçek davranışları kayıt altına alınmıştır. Bununla birlikte kendisinden oluşan bu atmosferde oyuncu(lar) (Emine'nin gençliğini canladırın Nilgün) ve araştırmacının iş birliği sayesinde fındık kültürüne

bağlı olarak *günlüğe gitme eylemi* gerçeğe uygun şekilde sözel olarak ikincil ve üçüncül aktörlerin bakışıyla yorumlanmıştır. Bu sahne, fındık ocağının altında, üzerlerine bir muşamba alarak, yağmurdan korunmaya çalışan Emine ve kızlarının arasındaki diyaloglarla (28 ile 28.30 dakikalar arası) ifade edilmiştir:

- Emine: Habu yağmur bugün dinersa, topaldığımız yerin altlarını toplaruz. Yarın da Nebahat'le kalan yerleri toplaruz, siz de günlüğe gidersunuz gizum.
- Kızı Ayşe: Hee anacığım gideruz.
- Emine: Gidersiniz, gidersunuz da iki kuruş para kazanırsınız gizumm

Bu diyalogun yaşandığı sahneden örnek film kareler:



Film karesi 1



Film karesi 2

Günlüğe Gitme davranışı, bu toplumu var eden temel kültürel değerlerden biri olarak geçmişte kalmıştır. Bu yörenin insanları artık başkasının bahçesine günlükçi olarak gidip para kazanma davranışını devam ettirmemektedirler. Fındık kültürü içinde günlüğe gitme, yöre insanı için maddi-manevi yaşamsal örüntüleri, kültürel anlamların bağlamını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bugün için tezahür edilmeyen bu kültürel pratiğin kurgulanması ve canlandırılması araştırmacı ve gelecek nesil için önemli bir kültürel anlamın yorumudur. Emine'nin kendisi, gençliğini canlandıran Nilgün (öznel), araştırmacı, araştırmacının köyde yaşayan yakın çevresi ve komşularının yaklaşık on altı yıl önce günlüğe giderek para kazanmaları, birlik, beraberlik, dayanışma, yöre özgü toplumsal örgütlenme gibi pekçok kültürel yapının anlamını meydana getirmektedir. Yöreye özgü bu kültürel değerler yöre insanını tanımlamakta yani kendi öz tabiatını, kültürel farklılıkları meydana getirmektedir. Bu bağlamda Geertz'in insan tanımında hem kültürel farklılıkların hem de insanı oluşturan evrensel özelliklerin ihmal edilmemesi gerektiği savı hatırlanabilir. Geertz:

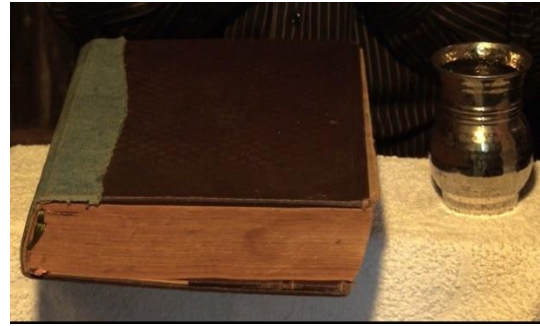
“Ampirik olarak evrensel olmayan bir kültürel fenomen, insan tabiatı hakkında bir

şey yansıtamaz. Farklılıklar üzerinde değil ortak yanlar üzerinde durmamız gerekmektedir. Bu düşünceye göre örneğin din, evlilik ve benzeri şeyler ampirik olarak evrenseldirler, ama içerikleri o kültürde yaşayan insanların gereksinimlerine göre değişmektedir. Dolayısıyla insanların hepsinde mevcut olan ortak yanlar bulunmakta, fakat bu farklı gereksinimlerden dolayı farklı şekillerde ifade edilmekte ve böylece de farklı kültürler ortaya çıkmaktadır” (Aktaran Hasanov, 2014: 82).

Geertz’in evrensel olan kültürel değerlerine örnek olabilecek diğer önemli kurgulanan sahnelerden biri *Görücü Usulü ile Evlenme*’ye bilinçli olarak filmde yer verilir. Bu sahne ile bulunulan coğrafyanın kültürel yapısının ataerkil bir yapıda olduğu gösterilmek istenir. Bu sahneye örnek olarak filmde kareler:



Film karesi 1



Film karesi 2



Film karesi 3



Film karesi 4



Film karesi 5

Bugün bu kültürde yer alan gençlerin (torunların) görücü usulüne anlam veremedikleri ve hatta bu yaşanan olaya şaşarak baktıkları saptanır. Bugün için bu kültürel davranış sıklıkla görülme de, o dönem içerisinde bu kültürel yapının ağını oluşturan ve bu ağın örülmesine katkı sağlayan bir katman olarak değerlendirilir. Bu bağlamda evlenme, aile kurma evrensel bir pratiktir ancak bu gibi pratikler her toplumun kendine özgü yaşayışında (bu filmde olduğu gibi) anlam bulmakta ve bu anlamı yansıtmaktadır.

Yaşam Ağacı’nın üçüncü bölümde Emine’nin 50’lili yaşlarından bir kesite yer verilmiştir. Bu bölümde Emine’nin, evin son kızı olan Nebahat’e yer yuva yapmak için fındık ayının bitmesini bekleyişi, fındıktan gelen para ile kızının yuvasını kurmak

istememesi anlatılır. Araştırmacı, bu bölüm için özellikle Emine'nin evin üstünde fındık harmanında, yaklaşık yirmi sene öncesinde, ince kırılmaz uzun çubuklarla zulufu fındığı ayıklama usulünü gösterdiği “*fındık dövme*” sahnesi ve yuva kurmanın önemini ve anlamı Emine'nin yaşamı özelinde aktarılır. Bu aktarıma örnek sahneden karalar:



Film karesi 1



Film karesi 2



Film karesi 3

Emine ve komşusu harmandalarken aralarında geçen diyaloglar şu şekildedir:

- Asiye: Emine abla senin küçük kız Nebahat vardı, naptın evlendirmeyi düşünüyö musun onu?
- Emine: He Asiyem, köyden isteyiler, iyi insanlardır. Tanıyorum sülalelerini, sadece habu fındığı kurutmayı, satıp parasını alamayı bekliyorum. Allahın izniyle fındığın parasını alıpı kızımı yer yuva yapacağım.

Bu diyalogla birlikte fındığın yoğun olduğu bu bölgede (I. Standart Bölge olarak da ifade edilmektedir), düğünlerin yapılmasının fındıktan gelen parayla mümkün olduğu, dolayısıyla düğünlerin fındık toplama mevsiminden sonra olduğu aktarılır. Emine ile araştırmacının yüzyüze konuşmasıyla (aynı zamanda araştırmacının kendisinin ve ailesinden deneyimlediği kadarıyla) elde edilen bu veri, araştırmacının üst ses anlatımı ile (filmin 32 ile 33. dakikaları arasında) pekiştirilmektedir. Yörede fındık toplama ayları değişmese de aile kurma, düğün yapma zamanları artık bugün için önemsenmemektedir. Buna etken olarak fındık gelirlerinin düşmesi, her ailede bir bireyin çalışma potansiyeli olması artık fındık tarımına bağlı yaşanması gibi unsurlar bulunmaktadır. Bu bölümde, insanların yaşamında kültürel bir takvim olan fındığın eleştirel olarak araştırmacının kendisine yönelik (öz-düşünümsel) anlatımı yapılmaktadır. Tüm bölümlerin sahnelerinin kaydı, ortak paylaşılan kültür, yerel dili/duyguları bilme (yani yerli bakış açısı) ve araştırmacı ile oyuncuların/gerçek kişilerin (filmde görülen öznelerin) karşılıklı çalışmasından/iş birliğinden doğan subjektif ve çoklu gerçeklikler filmde yer almaktadır. Özellikle Emine'nin 50'li yaşlarını canlandıran Hashatun'un evin üstünde fındığı döverken ki komşusuyla sohbet

etme sahnesi (43 ile 45. dakikalar arasında), Emine'nin gençliğini canlandıran Nilgün'ün çocuklarla konuşması, davranışları, söylemleri etnografyaya geleneksel olarak bağlı olan *objektif gerçeklik/söylem* kırılır.

Filmin son bölümü, Emine'nin kendi gerçek zamanında (75'li yaşları) devam eden ve değişen kültürel örüntüler, kendisi, torunları (araştırmacı) ve yakın akrabaları üzerinden kurgulanır. Bu anlamda *Yaşam Ağacı* film çalışmasının kurgu-montajında, fındık kültürünün etnografik değerleri sanatsal unsurlarla yeniden yorumlanır ve Geertz'in vurguladığı yerel değerlerin ikincil veya üçüncül anlamları ortaya çıkarılır. Filmin didaktik anlatımına vurgu yapan aynı zamanda yerelin birincil ve ikincil yorumunu sunan filmin son mizansendeki sahnelerden örnek kareler:



Film karesi 1



Film karesi 2

Özetlemek gerekirse, Trabzon'a bağlı Kömürcü Köyü'nde yaşayan Emine'nin fındık kültürüne dair geçmiş birikimi (sözlü tarih, yaşam öyküsü) *Yaşam Ağacı* filminin genel hareket noktasını oluşturmaktadır. Emine'nin ana odağının, yaşanmışlığında görünen ve örtük gerçekler (fındığın insan hayatında neden yaşamsal bir öneme sahip olduğu) ile aynı zamanda örtük (Emine'nin duygu dünyasındaki iç örüntüleri, fındığa yüklediği anlam, fındığın parasıyla kızına aile kurabilmesi gibi gibi) gerçekleri çeşitli etnografik yöntemlerle yeniden anlamlandırılıp yorumlanmıştır. Bu yöntemler neticesinde, özellikle Emine'nin yetiştiği fiziki ve beşeri coğrafyadaki ataerkil yapıda eşini ve evin tek erkek çoğunu kaybetmesi, dul kalması, altı kızını yetiştirmesi, evlendirmesi gibi maddi-manevi kültürel örüntüler ile fındığa dayalı etnografik yapının yani insanı oluşturan anlam ağının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylelikle öznelarası etkileşimli iletişim, içe bakış, dilin icra özelliği, geçmiş ve bugünde yaşanan etnografik değerlerin estetik öğelerle altının çizilmesiyle Geertz'in belirttiği hem yerli aktörlerin birincil yorumu hem de araştırmacının bilinçli olarak ikincil yorumu yapılmıştır.

SONUÇ

Kültürel antropolojik bağlamda etnografik bir alan araştırması olarak değişmekte ve kaybolmakta olduğu saptanan fındık kültürünün değerlerini anlama, yorumlama ve aktarma işlevine sahip etnografik anlayış ve bu anlayışı görsel işitsel olarak yapan etnografik film pratiğini temel alan bu çalışma; etnografik filmin bilimsel ve sanatsal anlamda vücut bulma sürecinin bütünlüklü sonucunda (alana katılım, alanın çekimi, film anlatısı, kültür aktarımı) yerel kültürlerin anlaşılabilirliği ve kültürel yorumların, temsillerin oluşabileceği sonucuna ulaşıldı. Aynı zamanda etnografik film alanının günümüzdeki tartışmalarında etnografik filmi teorikleştirme ve bu alanın hangi potansiyellere sahip ve nasıl bir yapıda olabileceğinin değerlendirilmesi, bu amaçla yapılmış ve yapılacak film pratiklerinin çokluğuyla ölçümlenebileceği sonucuna varıldı. Bu bağlamda etnografik film konusu akademinin yazın alanında yer almasına rağmen, uygulama açısından kısıtlı olması ve yeterli üretimin olmayışı, pratik boyutta yapılan bu çalışmayı daha da önemli kıldı.

Bu çalışmanın birinci bölümünde etnografik araştırmalar veya etnografik filmler, kültürel antropoloji adı altında hatta kültürel antropolojinin bugün için vazgeçilmez yöntemi olarak görüldüğü ve her alanın etnografik araştırma sahası olarak ele alınabileceği gibi çeşitli yargılara ulaşıldı. Bu bağlamda bu çalışma kapsamındaki fındık kültürünün etnografik aktarımında kesişim gösterdiği etnoloji ve halk bilim gibi çalışma disiplinlerinin ayrımları yapıldı. Bu noktadaki etnografik ayrım için Kottak, Örnek, Tezcan, Bates, Fetterman gibi kuramcıların benimsediği; etnografya, kültürü betimsel olarak ele alır. Gözlem altında tutulabilecek şeyleri, ayrıntılar ile kaydeder. Tek bir kültürü ayrıntılı olarak inceler. Aynı zamanda bu çalışmanın perspektifi, Fetterman'ın özellikle vurguladığı; "Etnografya bir kültürü betimleme sanat ve bilimi"dir düşüncesini benimsendi. Fetterman'ın bu düşüncesinin tohumlarını ektiği varsayılan yorumsamacı anlayışın öncüsü Clifford Geertz'in yaklaşımı temel alındı. Dolayısıyla bu araştırmanın kavramsal ve kuramsal zemini, sınırlılığı, takip edilen metodoloji yazın alanına sunuldu. Bu bölüm itibarıyla kültürel antropoloji alanında yer alan etnografik çalışmalar uluslararası literatürde oldukça yoğun şekilde çalışılırken, Türkçe literatürde ise bu alana yönelik yapılmış çalışmaların sayısının sınırlı ve yeterli olmadığı anlaşıldı.

Bu araştırmanın ikinci bölümündeki etnografik filmler için; gerçekliği pozitivist

tavırla ele alan geleneksel/klasik etnografik yaklaşım ile gerçekliği sübjektif olarak ele alan deneysel etnografik yaklaşım gibi iki temel düşünce çerçevesinde ilerlediği tespit edildi. Dolayısıyla kültürel yapıları odak alan etnografyanın bilime kaynaklık etme düşüncesindeki nesnel tutum (gerçekçi/klasik ve pozitivist etnografya) doğru olarak savunulsa da post-modernizm, post-kolonyal antropolojiye, eleştirel etnografyaya dayanan deneysel etnografik yaklaşımdaki estetik tavırla yeniden inşa edilen gerçeklik, (her ne kadar dışardan paradoksal gözükse de) araştırılan topluma dair yapılacak etnografik, antropolojik yorumlamayı daha doğru temsil ettiği düşüncesinin yaygın olduğu görüldü. Bu bağlamda etnografik filmin günümüzde birçok anlamda varlığı ve tartışması; 1922 yılında (Kuzeyli Nanook (Robert Flaherty) araştırmacı ve sinematografik gerçekliğin yeniden inşası, 1960 (Jean Rouch'un Jaguar ve Bir Yaz Senfonisi) antropolojik katılımcı kamera, özne-nesne yakınlığı, antropolojik ve sinematografik gerçekliğin temsili (etno-fiction), 1980'lerden 2000 yıllarına kadar devam eden (Robert Gardner, Timoty Asch, John Marshall, MacDogual, Maya Deren gibi isimlerin Balta Savaşları, Şölen, Ölü Kuşlar, Sürülerle Yaşamak gibi filmler) özne-nesne yakınlığı bağlamında yorumsamacı gerçekliğin temsili gibi durumlar etnografik film veya etnografik belgesel film tarihinin dönemeçlerine kadar uzanmaktadır. Aynı zamanda bu dönemlerdeki film örnekleri, hem etnografik film alanındaki yöntem ve yeni türleri ortaya çıkarmakta hem de belgesel filmlerin biçim ve üslubundaki değişimlerin dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu noktada araştırılan, etnografik filmi yapılmak istenen toplumun, kültürel normlarının kaydı birçok biçim ve tür içinde yorumlanabildiği sonucuna ulaşıldı. Dolayısıyla örneğin, oto-etnografik, data-documentary (veritabanı belgeseli), videografi, etno-kurmaca gibi etnografik odaklı etnografik veya etnografik belgesel film teorilerini doğurmaktadır. Etnografik film alanının günümüzdeki tartışmalarında etnografik filmi teorikleştirme ve bu alanın hangi potansiyellere sahip ve nasıl bir yapıda olabileceğinin değerlendirmesi gibi hususlar pratikte yapılacak filmlerin kendisi bu konulara/tartışmalara çeşitli cevaplar oluşturabilecektir. Bu düşünce ışığında, günümüzde etnografik filmler/sinema ile belgesel sinemanın belirgin çizgilerle birbirinden ayrılamadığı, aynı zamanda bu alanın da gelişme göstermediği, yukarda referans alınan (Tezcan, Altuntek, Özbudun, Karasu, Bilgen vb. araştırmacılar) ve ifade edilen bilgiler doğrultusunda açıkça sunuldu. Bu bölüm neticesinde, etnografik film konusunun akademinin yazın alanında yer almasına

rağmen, yapılan çalışmalar uygulama açısından kısıtlı ve yeterli olmadığı görüldü. Bu konunun, uluslararası alanda kuramsal olarak oldukça fazla çalışıldığı ve günümüzdeki çalışmalar ile üretilen film pratikleri üzerinden analizler yapılarak ilerlediği tespit edildi.

Çalışmanın uygulama kısmını oluşturan üçüncü bölüm; bu araştırma kapsamında araştırmacının da bağının bulunduğu Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Trabzon ilinin Yomra ilçesine bağlı Kömürcü Köyü'nden bir amaçlı bir örneklem ve odak grubu ele alındı. Fındık kültürünün özündeki hem yerlinin gözünü hem de araştırmacının yorumu için Clifford Geertz'in savunduğu yorumsamacı yaklaşım doğrultusunda araştırma sahasının değişen kültürel kodları görsel-işitsel olarak kaydedildi. Böylelikle ana odağında kültürü anlama ve betimsel olarak aktarma veya belgeleme gibi bir işlevi olan etnografik filmi yansıtan *Yaşam Ağacı* adlı etnografik film çalışması oluşturuldu. Çalışmanın birinci bölümünde ve filmin analiz kısmında Geertz'in vurguladığı; "Yalnızca bir "yerli" birinci elden yorumlarda bulunabilir: o, onun kendi kültürüdür" ifadesi ile yerlinin sahip olduğu kültürün birincil anlamını veya yorumunu dışardan bir araştırmacının asla elde edemeyeceğini ancak bu araştırmacının sadece aktarılmak istenen kültürün ikincil veya üçüncül olan yoğun betimlemesini yapabileceğini ileri sürmektedir. Bu düşünce bağlamında fındık kültürünün hem birincil hem de dışardan bir araştırmacının yapabileceği ikincil/üçüncül olan yoğun betimlesinin film dilinde yapılması noktasında bu araştırmadaki araştırmacı ve araştırmacının örnekleme amaçlı olarak seçildi. Araştırmacının içinde doğup büyüdüğü toplumu seçmesi neticesinde Geertz'in vurguladığı yerli kültürün aslına uygun birincil ve ikincil/üçüncül yorumları raslantısal ve kurgusal görüntü çekimleri, filmdeki üst ses anlatıcılar (Emine, Serap, Hashatun), ışık, renk, müzik, yöre mekânının sahip olduğu doğal atmosferinin filmin temel mizansenine yerleştirilmesi (bölgenin iklimi, evleri, kıyafetleri, tutumları, şiveleri vb.) kuramcının bu düşüncesine nispeten ulaşıldığı düşünülmektedir. Mekanın kendine özgü atmosferinin sahnelerde kullanımı, alandaki yerli kişinin ve araştırmacının kendi deneyimlediği ve yaşadığı kültürü yaşadığı şekliyle doğal raslantısal veya uzaktan gözlemsel olarak olarak kaydettiği görüntülerle vermesi, yöreye ait fındık kültürün bu şekilde aktarımı, araştırmacının ikincil/üçüncül betimlemesi olarak düşünülebilir ancak fındık kültürüne ait birincil anlamları doğrudan ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Buna örnek olarak filmde kurmaca (Emine'nin çocukluğu, gençliği, evlenmesi, eşinin ve

çocuğunun ölümü) ve kurmaca olmayan (Emine'nin günümüzdeki güncel yaşı, torunları ile konuşması, fındık toplaması, fındık ayıklaması, fındığın patoza vurulması, Emine'ye yardım edilmesi, namaz kılması...) görüntülerin Emine ile yaşanan uzun süreli ilişki ve yüzyüze yapılan görüşmeler, iş birlikleri neticesinde öznel gerçekleri ortaya çıkarma, doğru temsil etme gibi durumlar sağlanabildi. Böylelikle araştırmadaki kültürel ortam, araştırmacının varlığı ve araştırmanın bir parçası olduğu, özne-nesne mesafesinden ziyade öznelerarası iletişim benimsendi. Bu düşünce neticesinde de yerel kültürel kodları anlama ve yorumlama noktasında; insan davranışlarının nedenlerine dayalı çıkarsamalar yapan bir anlayış yerine, insan eylemlerini anlamaya ve yorumlamaya çalışan yorumsamacı bir anlayışın takip edilmesi gerektiği sonucuna varıldı.

Neticede, yorumsamacı anlayış perspektifindeki film, aktarımı amaçlanan kültüre yönelik hem kültürün kendisine ait bir nesne hem de özne olan araştırmacı, kültürel verileri birincil ve ikincil (hatta Geertz'in deyiimiyle üçüncü ve dördüncü yorumu) olarak yorumladı. Bu yorumlama ise fındık kültürünün değer ve normları en temelde katılımlı gözlem, derinlemesine görüşme, sözlü tarih, yaşam öyküsü, emik ve etik gibi çeşitli etnografik yöntemlere dayanarak geçmişteki gerçekler (kültürel kodlar) kurmaca olarak canlandırılması ile gerçek zamandaki dış gerçekliğin kültürel yapıları, etnografik kodları sinematografik öğelerle estetiksel biçimde yorumlandı. *Yaşam Ağacı* filmindeki geçmişteki gerçekler ile şimdi/güncelde yaşanan gerçeklerin (fındığın insan hayatında var olması, değişimi ve yok olma düşüncesi) etnografik temelde birleştirme çabası bir nevi deneysel etnografinin tutumunu yansıtmaktadır. Bu tutumun neticesinde bu araştırma için seçilen alan, kültürel kodların dökümantasyonu oluşturuldu.

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye özelinde toplumsal yaşam pratiklerinin değiştiği, kaybolduğu düşünülen her kültürel yapı, klasik etnografik yaklaşımdaki "kurtarma" mottosu ile kültürel değerlerin sübjektif gerçekliği etrafında çeşitli yöntem ve teknikler kullanılarak sanat ürünü olarak belgelenebileceği/kaydedilebileceği sonucuna ulaşıldı. Bu bağlamda değişmekte ve kaybolmakta olan etnografik normlar, kurtarma etnografi düşüncesiyle seçilen alandaki kültürel değerlerin görsel-işitsel kayıtları araştırmacının temelinde etnografik film kaydı yapılabilmektedir.

Sonuç olarak özetlendiğinde, Geertz'in de kendi çalışmalarında vurguladığı ve bu film dolayısıyla deneyimlenen, kültürün açık ve örtük örüntülerinin hem birincil olan

yerlinin bakışından kültürü anlama, hem de araştırmacının ikincil veya üçüncül bakışından kültürel değerleri yorumlama çalışılması gerçekleştirildi. Bunun neticesinde, değişmekte veya kaybolmakta olan yerel kültürel değerler bilimsel ve sanatsal çerçeveden yorumlandı ve Türkiye'nin kültürel belleğine katkı sağladı. Aynı zamanda bu çalışma, gelecek ardıl kuşakların Türkiye'nin her bölgesine özgü birbirinden farklı gibi görünen değişik yöresel değerleri, kodları, kimlikleri anlama ve yorumlamasına da yararı bulunmaktadır. Bu ve buna benzer etnografik film yapmak isteyen araştırmacıların çalışmaları çeşitli bilim ve sanat araştırmalarına referans olacağı gibi ülkenin kültürel belleğine, yaşayan kültürel mirasına önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Son olarak etnografik film ile ilgili ülke dışında Amerika'da ve Avrupa ülkelerinde Almanya, Yunanistan, İsviçre, Çek Cumhuriyeti, Büyük Britanya, Avusturya gibi ülkelerde uluslararası festivaller³⁸ düzenlenmektedir. Antropoloji, etnografya, görsel antropoloji/etnografya ya da kültür içerikli belgesel film festivallerine dair ülke içinde kapsamlı herhangi bir etkinlik bulunmamaktadır. Araştırma sürecinde görülen ve öneri olarak sunulabilecek noktalardan biri de etnografik film müzeleridir. Bu noktada etnografik filmlerin, kültür içerikli belgesellerin özel medya kanallarında yer alabildiğini ancak günümüzdeki ülke içindeki film festivallerinin çoğunda dahi yer alamadığını, ancak alması gerektiğine yönelik hem yazılı hem de pratik çalışmaların yapılması gerektiği düşünülmektedir. Etnografik filmin bilinmesi, görünürlük kazanması bağlamında devletin resmi kurum ve kuruluşlarında (müze ve üniversite gibi eğitim kurumlarında) etnografik film müzelerinin kurulabilirliği öngörülmektedir. Tıpkı Amerikan Doğa Tarihi Müzesinin benimsediği yaklaşım gibi Türkiye'de herhangi bir üniversite, müze gibi kurumlar kendi bünyesinde antropolojik, etnografik film festivalleri düzenleyebilir, kendine (iç veya dış paylaşıma açık) görsel-işitsel, yazınsal arşiv oluşturabilir. Etnografik filmlerden oluşacak film arşivleri hem eğitim hem ülkenin kültür belleğine katkı sağlayabilecek hem de uluslararası pek çok festivallerde görünebilirlik kazanabilecektir.

³⁸ Amerika'da Margaret Mead Film Festivali, Almanya, Yunanistan ve diğer Avrupa ülkelerinde Etnografya, antropoloji, görsel antropoloji başlıklarında film festivalleri düzenlenmektedir

KAYNAKÇA

Alan, Ernek, Ayşegül, (2007). Etnografik Veri İçeren Belgesel Filmlere Türkiye’den Üç Örnek, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 29, 27-49

Altuntek, N. Serpil, (2009). Yerli’nin Bakışı Etnografya: Kuram ve Yöntem, Ankara: Ütopya Yayınları.

Altuntek, N. Serpil, (2015). Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumlar, Önsöz (içinde), Ankara: Dipnot Yayınları. 7-12.

Arnes, Roy, (2011). Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme, Çeviren: Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Arılan, Arda, (2018). Etnografin El Kitabı, Ankara: Anı Yayıncılık.

Asch, T. ve Asch P., (2003), “Film in Ethnographic Research”, Principles of Visual Anthropology, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter, 335-360.

Atay, Tayfun, Sunu, (2018). Türkiye’de Alan Araştırması Deneyimleri, (2. baskı, 1. baskı 2016), Hazırlayanlar, Rabia, Harmanşah, Z. Nilüfer, Nahya, İstanbul: Metis Yayınları.

Atay, Tayfun, (2017). Sosyal Antropolojide Yöntem ve Etik Sorunu: Klasik Etnografiden Diyalojik Etnografiye Doğru, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Moment Dergi, 4 (1), 189-206.

Banks, M., Morphy, H., (1997). Rethinking Visual Anthropology. New Haven and London: Yale University Press.

Barbash, Lisa, Taylor, Lucien, (1997). Cross Culture Filmmaking a Handbook For Making Documentary and Ethnographic Films and Video, University of California, London.

Barnad, Alan, (2015). Sosyal Antropoloji ve İnsanın Kökeni, (2. baskı)İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Barsam, M. Richard, (1992). Nonfiction Film: A Critical History, USA: Indiana University Press, Bloomington. (1973 by Richard Meran Barsam Originally published by E.P. Dutton)

Bates, G., Daniel, (2009). 21.Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri, (3. baskı Şubat 2018), Çevirenler, Suavi Aydın, Serpil, N. Altuntek, Elif Başak Altunok, Işıl Demirakın, Erhan G. Ersoy, Nurşen Karabulut, Sibel Özbudun, Balkı Şafak, İstanbul: Bilgi Üniversitesi İktisadi İşletmesi, Mega Basım Yayın.

Beattie, Keith, (2004). Constructing and Contesting Otherness: Ethnographic Film, In: Documentary Screens. London: Palgrave.

Betton, Gerard, Sinema Tarihi, Çeviren, Şirin Tekeli, Cep Üniversitesi, İletişim Yayınları, Yeni Yüzyıl Kitaplığı

Birkalan Gedik, H. (2005). Özgün ve Özgür Bir Antropolojiye Doğru, Gelenekten Geleceğe Antropoloji, Derleyenler Belkıs Kümbetoğlu ve Hande Birkalan Gedik, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 73-89.

Boas, Franz, (2017). Antropoloji ve Modern Yaşam, Çeviren, Deniz Uludağ, Ankara: Doğu Batı Yayınları (İngilizce özgün metin Anthropology and Modern Life)

Burke, Peter, (2008). Kültür Tarihi, Çev, Mete Tunçay, (2. Baskı) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Butler, Ruth, (1997). Excitable Speech A Politics of the Performative, New York ve London: Routledge

Collier, John, Collier, Malcom, (1986) Visual Anthropology: Photography As a Research Method, Rinehart and Winston, New York: University of New Mexico Press.

Creswell, W., John, (2018), Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni, (3. Baskıdan çeviri), Çeviri Editörleri, Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Çayır, Hande, (2016). Documentary as Autoethnography: A Case Study Based on the Changing Surnames of Women, YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (456736).

Dan Marks, (1995). Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and After, American Anthropologist, New Series, Vol. 97, No. 2, 339-347 (Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/681966> Erişim Tarihi 28.11.2017)

De Brigard, E. (1975). The History of Ethnographic Film. (2. Press 1995) In P. Hockings (Ed.), Principles of Visual Anthropology (pp. 13-43), Paris: Mouton Publishers.

Demoğlu, Elif, (2014). Düş ile Gerçek Arasında Sahte-Belgesel, (1. baskı) İstanbul: Doğu Kitabevi, Sosyologca Kitapları Dizisi-49.

Demirel, Fatma Arzu, (2011). Türkiye Antropolojisinin Tarihçesi ve Gelişimi Üzerine, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:3 Sayı:4, 128-134

Depeli, Gülsüm, (2014). Etnografik Filmden Sosyal Bilimlere: Bir Bilgi Formu Olarak Görsellik, Akdeniz İletişim Dergisi, Aralık, 24-40

Doğan, Hülya, (2013). Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi- Sayı 36. Bahar, 74-85,

<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903264.pdf> Erişim Tarihi: 12.05.2017

Emerson, M. Robert, Fretz, I. Rachel, Shaw, L. Linda, (2008). Bütün Yönleriyle Alan Çalışması Etnografik Alan Notları Yazımı, (1. baskı) Çeviren: A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınları.

Emiroğlu, K., Aydın, S., (2003). Antropoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Erdoğan, Şenol, (2011). Sinema Manifestoları: Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi, (3. baskı) İstanbul: Altıkırıkbeş Yayın, Lull sinema kitapları.

Erdoğan, Şenol, Avant-Garde Sineması Üzerine, Sinema Kitaplığı. <http://genclikcephesi.blogspot.com>. Erişim Tarihi 14.04.2018

Geertz, Clifford (2010), Kültürlerin Yorumlanması, Çeviren, Hakan Gür, Ankara: Dost Kitapevi. (Özgün metin, The Interpretation of Cultures, 1. baskı 1973)

Geertz, Clifford, (1989). Margaret Mead 1901-1978 A Biographical Memoir, Washington: National Academy of Sciences.

Guindi, El Fadwa, (2015). Visual Anhtropology, Bernard H., Russell, Gravlee, C., Clarence, Handbook of Methods in Cultural Anthropology, (1. edit 1998), 439-464

Gray, Gordon, (2010). Cinema A Visual Anthropology, Berg is the imprint of Oxford International Publishers.

Grimshaw, Anna, (2001). The Ethnographers Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press.

Harmansah, Rabia, Nahya, Z. Nilüfer, (2018) Türkiye’de Alan Araştırması Deneyimleri, (2. baskı) İstanbul: Metis Yayınları.

Hastrup, K., Hervik, P., (2005). Social Experience and Anthropological Knowledge, (1. press, 1994), London and New York:Routledge.

Hasanov, Behram, (2014). Clifford Geertz’e Göre Kültürel Bir Sitem Olarak Din, Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 79-96.

Hayward, Susan, (2001). Cinema Studies The Key Concepts, (2. Edition), , London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Haviland William A., Prins Herald E., Walrahth Dana, Mcbride Bunny, (2008). Kültürel Antropoloji, Çeviren, İnan Deniz Erguvan, Sarıoğlu, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Heider, G., Karl, (2006). *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, (1976), Printed in the United States of America.

Hockings, P., Tomaselli, K., Ruby, J., Macdougall, D., Williams, D., Piette, S., Maureen, C., Silvio, (2014). Where Is the Theory in Visual Anthropology? Discussion, *Visual Anthropology*, Volume 27, Issue 5, 436-456 <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949468.2014.950155> Erişim Tarihi: 24.05.2018

Macdougall, David, (2006). *The Corporeal Image Film, Ethnography, And The Senses*, Princeton and Oxford: Princeton University Press,

Malinowski, Bronislaw, (1922). *Argonauts of the Western Pacific*, Fundacja Nowoczesna Polska.

Mantzoukas, Stefanos, (2012). Exploring Ethnographic Genres and Developing Validity Appraisal Tools, *Journal of Research in Nursing* 17(5), 420-435 https://www.researchgate.net/publication/232815229_Exploring_ethnographic_genres_and_developing_validity_appraisal_tools Erişim Tarihi: 12.05.2017

Mauss, Marcel (2013) *Sosyoloji ve Antropoloji*, (4. baskı) Çeviren, Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Ankara, (1. baskı 2005, Özgün metin, Sociologie et Anthropologie)

Marcus, E. George, Fischer, M., Michael, (2013). *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An*, Çeviren, Barış Cezar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Mirza, Gözde Aynur, (2016). Yorumlamacı Antropoloji ve Clifford Geertz, *International Journal of Human Sciences*, 13(2), 3482-3491, <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/3787> Erişim Tarihi: 14.05.2017

Monaghan, John, Just, Peter (2013), *Sosyal ve Kültürel Antropoloji*, Türkçesi, Hakan Gür, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Münüsoğlu, Hasan, (2015). Irk'tan Kültür'e: Antropoloji-Folklor Etkileşimi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Örneği, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 55, 2, 127-142.

Mükerrem, Zahur, (1999). Belgeselde Gözlem Yönteminin Anatomisi, *Kurgu Dergisi*, Sayı:16,7-14.

Neuman, W., Lawrence, (1991). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, İstanbul: Yayınodası Yayıncılık.

Nichols, Bill, (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*, Çeviren, Duygu Eruçman, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (1. press 2001 Introduction to Documentary,)

Karasu, Özlem, (2009). Kültürün Aktarılmasında Etnografik Belgesel, (Yüksek Lisans Tezi) YÖK Tez Merkezi veri tabanından ulaşıldı (44686).

Keiner, Wilma, (2008). The Absent and the Cut, *Visual Anthropology*, 21:5, 393-409. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949460802341795> Erişim Tarihi: 14.06.2017

Kharel, Dipesh, (2015). Visual Ethnography Thick Description and Cultural Representation, *Dhaulagiri Journal of Sociology and Anthropology*, Vol, 9, s, 89-114, <https://www.nepjol.info/index.php/DSAJ/issue/view/942> Erişim Tarihi: 16.06.2018

Kottak, Conrad Phillip, (2001). *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış, Çeviren, Serpil Altuntek, Ankara: Ütopa Yayınları.*

Kohler, Daniel, (2012). Documentary and Ethnography: Exploring Ethical Fieldwork Models, *Media Arts and Entertainment* Elon University, *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol.3, No.1, 53-59.

Kuzu, Bilgen, (2014), Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine, Jean Rouch'un *Jaguar* Belgeseli Çerçevesinde Belgesel Sinemada Etnografinin Kullanımı ve Önemi, *Derleyen, Özgür İpek, İstanbul: Agora Kitaplığı, 246-278.*

Leviy-Bruhl, Lucien, (2016) *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler, (2. baskı) Çeviren, Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları. (1. baskı 2006, özgün Metin L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs 1938)*

Okay, Yeliz, (2012). *Etnografya'nın Türkiye'ye Girişi ve İlmi-i Ahval-i Akvam, İstanbul: Doğu Kitapevi.*

Okay, Yeliz, (2012). Türk Halk Bilimi ve Etnografya Tarihi Açısından Türk Etnografya Dergisi, *Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi, Cilt, Sayı 31, 211–222.*

Özbudun, S., Şafak, B., Altuntek N., S., (2. baskı 2007). *Antropoloji Kuramlar/Kuramcılar, Ankara: Dipnot Yayınları*

Özbudun, S., Uysal, G., (2015). *50 Soruda Antropoloji, İstanbul: Bilim ve Gelenek Kitaplığı.*

Örnek, Sedat Veyis, (1971). *Etnoloji Sözlüğü, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.*

Örnek, Sedat, Veyis, (2016). *Türk Halkbilimi, Ankara: Bilgesu Yayınları.*

Parka, Mutlu, (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema, (1. baskı) Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, Sanat Kuramları Dizisi.*

Lewis, E.D., (2004). Timothy Asch and Ethnographic Film, Studies in Visual Culture A Series, edited by Anthony Shelton London: Routledge Taylor&Francis Group.

Linell, Per, (1998). Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives, Amsterdam:John Benjamins Publishing Company, Linköping University.

Loizos, Peter, (1993). Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness 1955-1985, The University of Chicago Press.

Oliver de Sardan, Jean-Pierre, (1999). The Ethnographic Pact and Documentary Film, Visual Anthropology: Published in Cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 12: 1, 13-25
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949468.1999.9966765> Erişim Tarihi. 07.06.2018

Rahte, Emek Çaylı, Ergül, Hakan, (2017). Etnografik Düşün, Moment dergisi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 4(1), i-vi.

Ruby, Jay, (2000). Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology, London: The University of Chicago Press.

Russall, Catherine, (1999). Experimentatl Ethnography The Work Of Film In The Age Of Video, Durham and London: Duke University Press.

Robert, M. Lee, (2005). Germany and the Imagined East, Edit By Lee M. Robert, Cambridge Scholars Press.

Rony, Tobih Fatimah, (1996). The Third Eyes, Race, Cinema and Ethnographic Spectacle, Duke University Press.

Rotha, Paul, (2000). Belgesel Sinema, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Smith, Philip, (2001). Kültürel Kuram, Çevirenler, Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, İstanbul: Babil Yayınları

Susam, Asuman, (2015). Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suzar, A., F., (2005). Etnolojik Belgeleme, Etnolojik Film ve Sözlü Tarih Çalışmalarının Antropolojideki Yeri, Gelenekten Geleceğe Antropoloji, Derleyen. Belkıs Kümbetoğlu ve Hande Birkalan Gedik, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 141-152.

Strauss, C.Levi, (1994). Yaban Düşünce, Çev. Tahsin Yüce, İstanbul: Yapı

Kredi Yayınları

Strasuss, C.Levi, (1997). *Irk, Tarih ve Kültür, Çev, Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, İstanbul: Metis Yayınları.*

Strasuss, C.Levi, *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji, Çev, Akın Terzi, Metis Yayınları, İstanbul, 2011*

Strauss, C.Levi, (2012). *Yapısal Antropoloji, Çev, Adnan Kahiloğulları, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.*

Tedlock, D., Mannheim, B., (1995). *The Dialogic Emergence of Culture, Urbana: University of Illinois Press.*

Taylor, Lucien, (1998). *Transcultural Cinema David MacDougall, New Jersey: Princenton University Press.*

Tezcan, Mahmut, (2008). *Kültürel Antropoloji Giriş, (1. baskı) Ankara: Maya/26 Akademi Yayınları.*

Tokuroğlu, B., Ersoy, A. (2017). *Uygarlık Tarihi, (4. Baskı), Ankara: Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İmaj Yayınevi.*

Türk, T., Ekşi, H., (2017). *Nitel Desenler: Etnografya, İstanbul: Edam Yayın, Elma Basım.*

Uğurlu, Nurer, (2009). *Folklor ve Etnografya Halk Türkülerimiz, İstanbul: Örgün Yayınevi.*

Urem, Sandra, (2015). *Specific Features of Disciplinary and Institutional Approaches to Ethnographic Film: Milovan Gavazzi, Andrija Stamber, University of Zadar Department of Ethnology and Anthropology.*

Wienberger, Eliot, (1996). *The Camera People, Indiana University Press on behalf of the W.E.B. Du Bois Institute. 137-169, <http://www.jstor.org/stable/2934848> Erişim Tarihi: 24.07.2017*

Winston, Brian, (2015), *The Documentary Film Book, British Film Enstitute, A BFI book Published by Pgrave Macmillan.*

Wulf, Christoph, (2015), *Traihsel Kültürel Antropoloji, (2. baskı) Çevirin, Özgür Dünya Sarısoy, Ankara: Dipnot Yayınları.*

İnternet Kaynakları

Documentary Educational Resources,

<http://www.der.org/films/filmmakers/timothy-asch.html> Erişim Tarihi 08.04.2018

Documentary Educational Resources, Timoty Asch Yapımcı ve Yönetmen ,
Yapım Yılı 1961, Filmin Adı Dodoth Morning, <http://www.der.org/films/dodoth.html>
Erişim Tarihi 06.04.2018

Robert Gardner, Yönetmen, Yapım Yılı 1986, Filmin Adı Forest of The Bliss,
<https://voicethrower.wordpress.com/2011/01/02/forest-of-bliss/> Erişim Tarihi
11.03.2018

Documentary Educational Resources, Timothy Asch, Napolyon Chagnon
Yönetmenler, Yapım Yılı 1968-1976, Filmin Adı Yanomamö Seris,
<https://store.der.org/the-yanomam-series-p970.aspx> Erişim Tarihi 12.05.2018

Robert Gardner, Yönetmen, 1986, Forest of The Bliss, Filme ilişkin
açıklaması/röportajı <https://www.youtube.com/watch?v=ujR31jixpKQ> Erişim Tarihi:
10.08.2018

Rudolf Pöch Yönetmen/Araştırmacı, yapım Yılı 1906, Filmin Adı New Gine,
<https://www.mediathek.at/akustische-chronik/suche/detail/atom/135BBA4F-3BB-0008D-00000B84-135B28B9/pool/BWEB/> Erişim Tarihi, 12.04.2018

Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği (TMMOB) Ziraat Mühendisleri Odası,
2018 Fındık Raporu, (Yayına Giriş Tarihi: 08.08.2018)
http://www.zmo.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=30070&tipi=17&sube=0 Erişim
Tarihi: 24.02.2018

<https://arastirma.tarimorman.gov.tr/findik/Sayfalar/Detay.aspx?SayfaId=31>
Erişim Tarihi: 25.02.2018

Kayalcı, Bircan, Halk Bilimi/Folklor Tarihsel Süreç,
<http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/26.php> Erişim Tarihi, 19.03.2019

Türk Dil Kurumu, Etnoloji Terimi,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd407bc3043b0.37097730 Erişim Tarihi: 12.02.2017

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Etnografya Terimi,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd407c1acaf43.42372433 Erişim Tarihi: 12.02.2017

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Antropoloji Terimi,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd407e1077604.58101354 Erişim Tarihi: 12.06.2017

Coğrafya Haritaları, Karadeniz Bölgesinin İller Hatitası
<http://cografyaharita.com/turkiye-cografya-bolge-haritalari2.html> E. Tarihi: 12.05.2018

EKLER

Ek 1 Yaşam Ağacı Filminin Sinopsisi

12-14 yaşları arasında iki kız kardeş Emriye ve Emine Trabzon'un köyünde çayır biçer, yük getirir, evin, bağın, bahçenin işlerini yaparlar. İki kız kardeş, annesiz, öksüz bir şekilde peş peşe evlenir. İki kız kardeşten küçük olan Emine, görücü usulüyle evlendiği eşi Fehmi'ye aşık olur, Fehmi de eşi Emine'ye aşıktır. Emine ve Fehmi'nin altı kızı ve bir oğlu olur. Çift tarlada, bağda, bahçede, fındıklıkta ve ahırda olan mallarla geçimlerini sağlarlar. Nüfus çoğaldıkça çift için geçim sıkıntısı daha da artar. Fehmi, yurtdışında çalışmak için Almanya'ya başvuruda bulunur. Fehmi'nin Almanya'ya başvurusu kabul olur. Fehmi, arkasında sevdiği ailesini ve vatanını bırakarak Almanya'ya gurbete gider.

Emine, köyde çocukları ile aynı şekilde geçinmeye devam eder. Emine, eşini gurbete gönderir. Fehmi, iki yılda bir ailesini görmeye para vermeye gelir sonra tekrar Almanya'ya gurbete geri döner. Belli bir süre sonra Fehmi, tabut içinde köye ailesinin yanına getirilir. Emine, yedi çocuğuyla dul kalır. Emine yedi çocuğuyla aynı şekilde geçinmeye devam eder. Emine eşini kaybetmesinden iki yıl sonra evin tek erkek çocuğu Kadir'i kaybeder. Yıllar geçer ve ellili yaşlarına gelir. Kızlarından sadece biri bekar kalır. Emine kızının yuvasını kurmak için fındık ayının bitmesini bekler. Emine, o sene hasat edilen fındığın parasıyla kızının, güzel şekilde düğününü yapar ve yuvasını kurar.

Emine, tüm kızlarını evlendirir, yıllarla birlikte yaşadığı evi yaptırır ve birçok torun sahibi olur. Emine, yalnız yaşadığı on sene içinde, yazları iki ay hiç yalnız kalmaz. Tüm kızları, torunları fındık hasadı zamanında Emine'nin etrafına toplanır. Tüm kızlar ve torunlar, fındık bahçelerini toplar, serer, pataso vurur, kurutur, çuvar ve Emine'nin evine yerleştirirler.

Bir gün Emine'nin torunlarından 10-12 yaşlarındaki efe ve neşe yol üzerinde bulunan fındık ocaklarının ekşinlerini koparırlar. Ekşinlerin koparıldığını, kırıldığını gören Emine, torunlarına kızar, fındık ekşinlerinin, ağaçlarının yıllarla birlikte fındık verdiklerini, bunun yaşamları için ne kadar önemli olduğunu tüm torunlarını etrafına toplayarak kendi hayatıyla birlikte anlatır.

Ek 2 Yaşama Ağacı Filminin Senaryosu

SAHNE 1. DIŞ. KÖY. GÜNDÜZ

Emine'nin köyünü, oturduğu evi ve evinin önündeki fındık ağaçlarını görürüz.

SAHNE 2. İÇ. EMİNE'NİN EVİ, MUTFAK. GÜNDÜZ

Emine evde namaz kılar.

SAHNE 3. DIŞ. KÖY. GÜNDÜZ

Dağların tepelerinden eteklerine doğru fındık fideleri görülür.

SAHNE 4. DIŞ. KÖY, TARLA. GÜNDÜZ

Emine tarlayı bellemektedir. Tarla işini bitirdikten sonra patika yoldan evine gider.

SAHNE 5. İÇ. EMİNE'NİN EVİ, ODA. GÜNDÜZ

Emine uyanır ve yatağında doğrulur.

SAHNE 6. İÇ. EMİNE'NİN ÇOCUKLUK EVİ. GÜNDÜZ

Emine yatağından kalkar. Odanın kapısını açar. Etrafa bakar.

SAHNE 7. DIŞ. EMİNE'NİN ÇOCUKLUK EVİNİN ÖNÜ ve YOL. GÜNDÜZ

Emine ve Emriye ipleri, tırpanı ve oraklarını alıp çayır biçmeye giderler.

Emine - (heyecanlı)
Bugün çayırları bitirebilursak iyi olur
Emriye - (kaygılı)
Hee bitiruruz inşallah!

SAHNE 8. DIŞ. YOL. GÜNDÜZ

Süleyman elinde fındık fidanları yolda yürümektedir.

SAHNE 9. DIŞ. FİDANLIK. GÜNDÜZ

Süleyman elindeki fideleri yere koyar. Süleyman daha sonra fidanlığa bakar. Süleyman elindeki kazma ile sağdan sola dikeceği fidelerin ölçümlemesini yapar. Elindeki kazma

ile_toprağı kazar. Kazdığı toprağa fideleri diker. Süleyman fidenin_yanına oturur ve dua eder.

SAHNE 10. DIŞ. FINDIKLIK. GÜNDÜZ

Emine ve emriye findıklıkta çayır biçmektedir. Findıklıktaki tüm çayırları biçerler.

Emriye -
Emine ha bu çayırları yüklüğe koyup gidelum.

Emine -
Tamam Abla
Emine ve Emriye çayırları toplayıp yük yaptıktan sonra eve doğru giderler.

SAHNE 11. DIŞ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİNİN ÖNÜ. GÜNDÜZ

Emine ve emriye ağırın önüne gelir. Sırtındaki çayırları indirirler.

Emriye -(Solumaklı)
Ohh çok sükür bitirdük çayırları

Emine - (solumaklı)
Heee. Babamada söyleyelum finduk ayına
hazur oldu yerler.

SAHNE 12.DIŞ. EMİNE’NİN EVİNİN ÖNÜ. GÜNDÜZ

Emine patikadan yukarı doğru yürür ve babasına seslenir.

Emine -
Buba huuu! Buba huuu!

Süleyman fidanlıkta kızını duyar

Süleyman - Ne var!
Emine - Yemek Hazur.
Süleyman - Geliyrum geliyrum.

SAHNE 13. DIŞ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİNİN ÖNÜ. GÜNDÜZ

Süleyman eve gelmiş evin yanında Emine’nin getirdiği suyla_elini yıkamaktadır. Daha sonra içeri girerler.

SAHNE 14. İÇ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİ, GİRİŞ. GECE

Emriye yemeği hazırlamaktadır. Süleyman ve Emine içeri girer

Süleyman- Selamün alayküm.

Emriye - Aleyküm selam.

Hep birlikte sofraya otururlar. Emriye yemekleri koyar.
Süleyman ekmeği kırar ve dağıtır. Yemek yemeğe başlarlar.

Süleyman - Fınduk altlarını biçtiniz mi?

Emine - Biçtük biçtük.

Süleyman - Temiz oldu mu?

Emine - Oldu

Süleyman - 5-10 gün sonra fınduğa başlayacağız altları temiz dimi?

Emine - Temuz.

SAHNE 14. İÇ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİ, ODA. GECE

Emine ve Emriye odadan içeri doğru girerler. Emine elindeki gaz lambasını duvara asar. Yatağın üstünde otururlar.

Emine - Abla Hasan emiceye varacamusun

Emriye - Sus emine yat aşağı yarın çok işimiz var

Emine yatağın kenarındaki gaz lambasını söndürür ve yatarlar.

SAHNE 15. DIŞ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİ. GÜNDÜZ

Süleyman ve Emriye fındık sepetlerini alıp fındıklığa gitmektedir.

SAHNE 16. DIŞ. FINDIKLIK. GÜNDÜZ

Süleyman ve Emriye fındıklığa gelir. Süleyman elindeki gugar ile fındık dalını aşağı indirir.

Süleyman - Başlaması bizden bereketi Allahtan ya allah

Ya bismillah.

Süleyman ve Emriye fındık dallarını aşağı indirip fındık toplarlar.

Fındık ile dolan sepetleri diğer büyük sepete boşaltırlar.

Süleyman - Emriye ezan okunuyor yemeği hazırlada yiyelum.

Emriye - Tamam buba hazırlayrum

Emriye ağaçtaki azığı alır ve yere serer. Babasına seslenir.

Emriye - Buba yemek hazır
Süleyman - Geliyorum geliyorum

Süleyman yemeğe gelir. Ellerini yıkar ve birlikte yemek yemeğe başlarlar. Yemek bittikten sonra

Süleyman - Elhamdülillah! Ha namazlarımızı kılalum.
Ha burda birkaç ocağumuz kaldınlarda alalım gidelim.

Süleyman ve Emriye namazlarını kılarlar. Daha sonra yerdeki fındıkları toplarlar.

Süleyman- Yerdeki fındıkları temiz alalım kalmasın

Fındık toplamaya devam ederler. Süleyman büyük sepeti sırtlanır.

Süleyman - Emriye gel beni kaldır.

Süleyman sepeti sırtlayıp Emriye ile eve doğru gitmektedir.

SAHNE 17. DIŞ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİNİN ÖNÜ. GÜNDÜZ

Emine evin önündeki fındıkları karıştırır. Oturduğu yerden fındıkların zuluflarını çıkarır ve fındıkları çuvala koyar.

SAHNE 18. DIŞ. EMİNE’NİN ÇOCUKLUK EVİNİN ÖNÜ. GÜNDÜZ

Süleyman ve Emriye evin önüne gelir. Süleyman yere oturur ve sırtındaki sepeti çıkarır.

Süleyman - Emine emine nerdesin

Emine - Ağurdayum geliyorum.

SAHNE 19. İÇ. AĞIR. GÜNDÜZ

Emine ağırdaki keçilere yem vermektedir.

SAHNE 20. İÇ. KÖY EVİ, KARA ATEŞLİK. GÜNDÜZ

Emin etrafına kızlarını torunlarını toplar ve yaşadığı hayatını anlatır

SAHNE 21. İÇ. BÜYÜK SIRT, ODA. GÜNDÜZ

Kezban teyze ve Emine odada oturup konuşmaktadır.

Kezban Teyze - Kızum Eminem. Buban ve ablanla bir başına öksüz büyüdün. Beni de anan yerine koy hemi kızumbak şimdi Fehmi gelecek hoca gelecek kıyacak nikahınızı Fehmi dünya ahiret kocan olacak senin buban ailesini tanıyı mutlu huzurlu olursun iyi insanlardur hemi kızum sen nediysun

Emine - Ne deyim Kezban teyze bubam razı geldikten sonra Dağdaki çobana da kapıdaki köpeğe de varırım.

Kezban Teyze - Uyyy allahım mutlu huzurlu eylesun sizi hemi kızum Benu da anan yerine koy

SAHNE 22. İÇ. BÜYÜK SIRT,ODA.GECE

Hoca, nikah şahitleri ile birlikte Emine ve Fehmi'nin nikahını kıyar.

Hoca dua okur.

Hoca - Kabul ettin mi kızum

Emine - Ettim.

Hoca - Evladım kabul ettin mi

Fehmi - Ettim.

Hoca - Şahitmisiniz

Şahitler - Şahidiz.

Hoca daha sonra dua okur ve Emine ile Fehmi evlenir.

SAHNE 23. İÇ. BÜYÜK SIRT,ODA. GÜNDÜZ

Fehmi ve Emine odada oturmaktadır.

Fehmi - Eminem bundan sonra gönlümün sultanu başımın tacu evimin hanımısun.

Emine başını kaldırır Fehmi'ye doğru bakar.

SAHNE 24. DIŞ. BÜYÜK SIRT, EVİN YANINDAKİ TARLA. GÜNDÜZ

Emine ve Fehmi tarlada çayırları biçmektedir. Daha sonra Emine tarlayı bellemeye başlar.

Fehmi - Emine Emine diye seslenir

Emine - Tarladayum Tarlada

Fehmi elindeki mısırla tarlaya doğru gelir.

Fehmi - Ha o beleği ver baada beraber belleylum.

Birlikte tarlayı bellerler. Belledikleri tarlaya mısır tanelerini atarlar.

Zaman geçer mısırlar koçan olur.

SAHNE 25. İÇ. BÜYÜK SIRT, ODA. GÜNDÜZ

Emine odada örgü örmektedir. Bir yandan da çocuğunu sallar.

SAHNE 26. DIŞ. BÜYÜK SIRT. GÜNDÜZ

Dışarıda yağmur yağmaktadır. Emine dışarıdan odun toplar.

SAHNE 27. İÇ. BÜYÜK SIRT, ODA. GECE

Emine odada yatağı sermektedir. Bu sırada içeri Fehmi girer

Fehmi - Salamun aleykum Eminem

Emine - Aleykum selam. Hoş geldun

Fehmi - Hoşbulduk. Ha gel şuraya oturda konuşalım
seninle. Çarşuda eş dostlarla konuştuğta Almanya'da çalışmak için başvuruda
bulunacaklarmuş. Biliysun sende iki kızı evlendirduk ama nüfusta artayı Almanya'ya
gitmek için başvuruda bulunayım ne diyusun.

Emine - Biz sensuz burda durmak istemeyiz ama yine de
Sen bilursun. Azın azıgla çoğun çoğuzla geçinup gidiyoruz.

Fehmi - Sabah ola hayrola Eminem

Fehmi gaz lambasını söndürüp uyurlar.

SAHNE 28. İÇ. BÜYÜK SIRT, ODA. GÜNDÜZ

Fehmi başvurudan eve döner.

Fehmi - Emine Emine nerdesun

Emine - Odadayım gel gel

Fehmi içeri girer.

Fehmi - Köyden birkaç arkadaşla başvurumuz kabul
olmuş Eminem yarın sabah erkenden yola çıkıyoruz, bavulumu hazırla

Emine - Biz sensiz burda durmak istemiyoruz ama ne

Edelum hayırlisu

Fehmi - Başvuruda bulunurken resim çektirmiştum onu da sana vereyum.

Emine ağlamaya başlar. Fehmi'nin verdiği resmi alır ve koynuna koyar.

SAHNE 29. DIŞ. YOL. GÜNDÜZ

Emine Almanya'ya giden Fehmi'yi uğurlamaktadır.

Emine - Selametle Fehmim

Fehmi - Allaha emanet ol. Uşaklarda sana emenet Eminem

Emine - Sende allaha emanet ol selametle fehmi. Su gibi Gidesun su gibi gelesun.

Fehmi daha sonra yola revan olur.

Emine (ağlamaklı) - Allaha emanet olasun

Ek 3 Yaşam Ağacı Filminin Set Fotoğrafları





Ek 4 Yaşam Ağacı Filminin Dijital Baskısı (CD)



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Serap DUMAN İNCE
Doğum Yeri	Trabzon
Doğum Tarihi	24.06.1988
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	05457846286
e-posta	serapduman@gmail.com
Adres:	
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	Yomra Lisesi / Trabzon
Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Eylül 2013-Ocak 2019 Araştırma Görevlisi
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	Sinema, Antropoloji, Etnografya, Belgesel Sinema
Referanslar	

İmza