

PAPER DETAILS

TITLE: BELGESEL FILMLERDE ANLATIMSAL KURULUM VE BİR ÖRNEK: 'BAL
ÜLKESİ/HONEYLAND' FILMİ

AUTHORS: Mustafa SÖZEN

PAGES: 21-33

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1267765>

Sözen, M. (2020). Belgesel Filmlerde Anlatımsal Kurulum ve Bir Örnek: ‘Bal Ülkesi/Honeyland’ Filmi, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2020 güz - 02-(21-34)

Belgesel Filmlerde Anlatımsal Kurulum ve Bir Örnek: ‘Bal Ülkesi/Honeyland’ Filmi

Narrative Installation In Documentary Films and An Example: ‘Honeyland’ Movie

Mustafa SÖZEN^a

^aProf. Dr. - Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi ORCID: 0000-0003-0211-1620

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi	01.09.2020
Ön Değerlendirme.	08.09.2020
Kabul Tarihi	09.10.2020

Anahtar Kelimeler:

Honeyland, Belgesel Film, Sinema Dili, Görsel Antropoloji, Gözlemsel Kip.

Key Words:

Honeyland, Documentary Film, Cinematic Language, Visual Anthropology, Observational Mode.

ÖZET

Bu makalede gözlemsel belgesel kipi (mode) anlatıya sahip olan ‘Bal Ülkesi/Honeyland’ isimli film ele alınıp incelenmiştir. Filmde insanlık ile doğa arasındaki dengenin hassas bir portresi sunulmuş, hızla kaybolan bir yaşam biçimi, yakın plan bakışla yansıtılmıştır. Bu bakış, doğaya eklenmiş hayat algısına sahip bir kadının olağanüstü yaşam görünüşleri üzerinden bir anlatıya dönüştürülmüştür. Anlatıda karmaşık bir olay örgüsü veya altı kalın çizgilerle çizilmiş mesajlar yoktur. Bunun yerine, karakterlerin günlük yaşam kesitlerine ait anlar bir araya getirilmekte ve bunlar lirik bir görsellik içinde seyirciye yaşam deneyimleri olarak sunulmaktadır.

Analiz, ‘Gözlemsel kip’ temel alınarak yapılmış, hem ‘dramatik boyut’ hem de ‘sinematografik inşa’ olarak iki eksen üzerine kurulmuştur. Bu eksenlerin alt değişkenleri olarak dramatik kurulum, özne tasarımı ile kamera stili, kurgu, konuşmalar ve görüntülerin etkileşimi gibi farklı öğeler bütünsel bir perspektifle ele alınmıştır. Değerlendirmede, ‘Gözlemsel kip’ ile filmin önermesi ve kullanılan sinemasal dilin, filmde ‘anlamalı bağıntılarla örgüldendiği (pattern)’ sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

In this article, the movie named ‘Honeyland’, which has a narrative in the observational documentary mode, has been tackled and examined. In the film a delicate portrait of the balance between humanity and nature is presented and a rapidly disappearing life style is reflected through a close-up perspective. This view, has been transformed into a narrative over the extraordinary life views of a woman who has a life perception articulated to nature. There is no complicated plot or message underlined in the narrative. Instead, the moments of the characters' daily life sections are brought together and these are presented to the audience as life experiences in a lyrical visuality.

The analysis has been based on this movement, and built on two axes, either ‘dramatic dimension’ and ‘cinematographic construction’. As sub-variables of these axes, different element such as dramati setup, subject design and camera style, editing, conversations and the interaction of images have been considered and evaluated. Consequently it was concluded that the ‘Observational modes’ movement, the proposition of the film and the pattern of the used cinematic language have been interwoven with meaningful correlations.

© 2020- e-ISSN 2667-6850

*Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: Mustafa SÖZEN

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0211-1620>

E-mail : sozen@akdeniz.edu.tr

GİRİŞ

Belgesel filmin ne olduğuna dair farklı tanımlar yapılabilir. Bu tanımlar çoğunlukla sınırları belirgin olmayan içeriklere sahiptirler. En çok kabul göreni ve bugün de benimseneni ise John Gierson'un yaptığı tanımlamadır: "Creative treatment of actuality/gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi veya yorumlanması" içeriğindeki bu tanım, kaynağını nesnel gerçeklikten alan ama yönetmenin öznel bakış açısıyla oluşturduğu bir anlatı inşasını ifade etmektedir.

Sanatsal niteliği güçlü belgesel filmlerin ayırt edici özelliklerinden biri de seyircisine 'belgesel' izlediği duygusunu unutturmasıdır. Bu nitelikteki filmler, konularının ele alınışıyla, sinematografileriyle, anlatı dizilimleriyle, dizilime yüklenen dramanın güçlü oluşuyla birlikte, sunulan gerçekler ile anlatının sahip olduğu önerme bileşiminin itici güç haline gelecek şekilde inşa edilmeleriyle değer kazanmaktadır (1). Tıpkı kurmaca anlatılarda olduğu gibi belgesel filmlerde de görsel hikâye anlatımı, çekilen görüntülerin art arda sıralanmasının çok ötesine geçen niteliklere sahiptir.

Yönetmenliğini Tamara Kotevska ve Ljubomir Stefanov'un birlikte yaptığı 'Bal Ülkesi/Honeyland' bu özelliği taşıyan belgesel filmlerden biridir; çünkü dokunaklı bir hikâye ile sanatsal dramatik yapıyı güçlü bir ton ve stil eşliğinde seyirciye sunma başarısını göstermektedir. Film seyircisini Makedonya dağlarından birinin uzak köşesinde yaşanan (şasırtıcı hassasiyet ve inceliğe sahip, hayranlık uyandıran bir kadının hikâyesi eşliğinde) hayatın tanıklığına çağırır. Filmin konusu ve künyesi şöyledir:

Konu, Balkanlar'ın derinliklerinde yer alan modern yaşamın uğramadığı izole bir dağ bölgesinde geçer. Filmin ana karakteri olan Hatice ve annesi, doğru dürüst yolu bulunmayan, elektrik ve su gibi hayatı kolaylaştıran öğelerin olmadığı bir yerde yaşamaktadırlar. Burası küçük bir köy gibidir; insanlar gitmiş ve evler de harap durumdadır.

Filmin ana karakteri Hatice, yatağa bağlı, bir gözü kör ve biraz da sağır olan oldukça yaşlı annesiyle birlikte küçük bir taş kulübede yaşamaktadır. Bu iki kadın sadece bir köpek ve birkaç kedi ile birlikte kendi dünyalarındaki hayatı sürdürmektedirler. Yaşam alanlarının tüm yetersizliklerine karşın onlar, mumla aydınlatılan ve odun sobasıyla ısıtılan kulübelelerindeki basit yaşamlarından memnun görünürler. Örneğin yakın ilişkilerini ortaya çıkaracak şekilde birbirleriyle sohbet ve şaka yaparlar.

Hatice ve annesi Makedonya'daki Türk etnik kökenli bireylerdir. Hatice, geleneksel yöntemle bal üretip, satarak para kazanmaya çalışmaktadır. O, geleneksel yöntemle bal üretimi yaparken doğanın kırılğan dengesini de dikkatli bir şekilde korumaya özen gösterir. Balın yarısını kendine alırken yarısını da arıların yiyecek hakkı olarak bırakır. Elde ettiği balları haftada bir kez başkent Üsküp'e yürüyerek götürür ve oranın halk pazarındaki esnaflara satar.

Belgesel, ilk başta Hatice ve annesinin sessiz tarzındaki pastoral yaşamlarının devam edeceği gibi bir görünüm sunarken aniden yedi çocuklu ve sığır sürüsü olan gezici bir çoban aile onlara komşu gelir. Hatice ve annesinin huzurlu yaşamı onların gelişile bozulur. Hatice, Türk etnik kökenli bu aileyi iyimser bir şekilde karşılar, komşuluk ilişkilerine değer verir. Yeni komşuların babası olan Hüseyin, önceleri önemsemese de Hatice'nin arıcılık ve bal elde edip satmasıyla giderek daha fazla ilgilenmeye başlar ve kendi de arıcılık işine girişmeye karar verir. Hüseyin, ticari/modern arıcılıkta kullanılan bir dizi kutu kovan ve çerçeveyi alarak kendi kovanlarını beceriksizce kurmaya başlar. Hatice bunu görünce Hüseyin'i ihtiyatlı olması için uyarır ve ona balın hepsini almamasını, yarısını arıların yiyeceği olarak bırakması gerektiğini söyler. Hüseyin 'yarısına al yarısını bırak' önerisini pek de dikkate almaz, çünkü beslenmesi için yedi çocuk vardır ve sığırlarını otlatmak için de uygun yerler bulamamıştır. Hüseyin, Hatice'nin arılarını tehlikeye sokan şeyler yapmaya başladığında, komşu sıcaklığı kısa sürede yerini sürtüşmelere bırakır. İlişkilerin gerginleşmesi ve çatışmanın varlığıyla öykü, beklenmedik bir dönüşüme bürünür.

Bal Ülkesi/Honeyland (2019); Belgesel-Drama;

Yönetmenler: Tamara Kotevska ve Ljubomir Stefanov;

Müzik: Foltin;

Görüntü Yönetmeni: Fejmi Daut ve Samir Ljuma;

Karakterler: Hatidze Muratova, Nazife Muratova, Hüseyin Sam, Ljutvie Sam;

Süre: 87 dak;

Dil: Türkçe, Boşnakça ve Makedonca olarak İngilizce altyazılı;

Ülke: Makedonya.

*Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: Mustafa SÖZEN

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0211-1620>

E-mail : sozen@akdeniz.edu.tr

1. Çalışmanın Kapsamı Ve Sınırları

Her film yönetmenin söylemini taşımasından ötürü kendine özgü nitelikler taşır ve bu nedenle de ‘tekil’dir. Gözlemsel Belgesel film evreni içinde bu filmin örneklem olarak ele alınmasının nedeni;

- Özgün bir sinema diline sahip olması,
- İçerik düzleminde konu-tema-söylem bağıntılarının doğru ve dengeli şekilde inşa edilmiş olmasıdır.

Film birçok yarışmada ödüller kazanmıştır (2). Yarışmaların çoğunda ödüllendirme gerekçesi olarak “doğal yaşamın ritmi ve üretim talepleri arasındaki kırılgan dengenin tasvir edilmesi, bazı yaşam tarzları ve çevreye daha az saygılı olan diğerleri arasındaki kontrastı göstermeleri nedeniyle” argümanı sunulmuştur. Ödüllendirme gerekçesi bir tarafa bırakıldığında bu film birkaç farklı düzlemde okunabilme imkânları sunmaktadır ve bu da onu daha bir değerli kılmaktadır. Örneğin;

Birinci okuma düzlemini, insanlığın kendi açgözlülüğünde yaşadığı bu dünyayı görmezden gelerek davrandığında, hem insanlık hem de doğa için ortaya çıkan tehlike yaratımı oluşturmaktadır. Film, insanların doğaya saygısızlık ettiğinde onları bekleyen tehlikenin altını çizer. Eş deyişle filmin hikâyesi, doğanın ve insanların iç içe geçmiş yaşam düzenini ve bu temel bağlantıyı görmezden gelme durumunda insanlığın ne kaybedebileceğini açıklayan bir mikrokozmos (Festival resmi Basın Kiti, 2019, sayfa 3) olarak okunabilir.

İkinci okuma düzlemi, modern dünya insanın neredeyse unuttuğu bir figür olarak Hatice gibi kadınların var olduğudur. Filmde yok olan yaşam tarzları hakkında derin, insani bir hikâye ele alınmaktadır. Eş deyişle bir biyografi olarak film, dünyanın uzak/öte bir kısmına açılan bir pencere içinde yaşayan bir kadın ve onun yönlendirdiği günlük yaşam dair bir dizi antropolojik/etnografik veri sunmaktadır.

Üçüncü okuma düzlemini, özellikle kapitalist çerçeve içinde, doğal kaynakların sömürülmesi, kapitalist tüketim anlayışının etkimleri oluşturmaktadır. Bu üçüncü okuma düzlemi bir anlamda yönetmenlerin bakış açısını da yansıtmaktadır. Yönetmenler bu konuda şunları söylemektedirler: Bunların hepsi kapitalizmin sembolü haline geliyor - Hüseyin’in ailesi kapitalist dünyayı temsil ediyor, böylece olabildiğince çok kaynak almak istiyorsun ki, kişisel olarak gelişsin - bunun bir sonraki nesli nasıl etkileyeceğini düşünmeden. (Festival resmi Basın Kiti, 2019, sayfa 4)

Görüldüğü gibi bu farklı okuma düzlemlerinin ortak paydasını içerik analizi (content analysis) yöntemi oluşturmaktadır. Bu çalışmada ise daha farklı bir yöntem benimsenmiş, film dili (film language) üzerine kurulan bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Analizin çatısını oluşturmada, ‘filmin önermesi ile belgesel film dili arasındaki bağıntı nasıl kurulmuş’ sorusu esas alınmıştır. Filmin önermesini ‘insan-doğa bağıntısı’nın görmezden gelindiğinde insan-çevre yaşamına dair nelerin kaybedilebileceği sorunsalı oluşturmaktadır.

Film dili olarak ‘dramatik kurulum’ ve ‘sinematografik inşa/biçimlendirilme’ ekseninde iki ana parametre belirlenmiştir. Dramatik kurulum boyutunun alt değişkenleri olarak (anlatı tarzı, anlatıcı modu ve öyküleme boyutu); sinematografik biçimlendirilme boyutunun alt değişkenleri olarak da görüntü tasarımı, yineleme tasarımı, oyunculuk/karakter tasarımı, ayrıntı tasarımı, kurgu tasarımı, ses evreni tasarımı gibi öğeler ele alınmış ve bunlar bir örgüleme (pattern) üzerinden değerlendirilmiştir (3).

2. Antropolojik Belgesel Filmler Ve Gözlemsel Yöntem

1950’lilerin sonuna doğru farklı ülkelerden yönetmenler gözlemci dürtülere sahip bir belgesel formu geliştirmeye başladılar... Bu yeni belgesel akımının en belirgin özelliği, sokağa inip eylemin, hareketin içinde olmanın gereğine duyulan inançtı (Saunders, 2010, 68).

Gözlemsel-belgesel tarzının en ayırt edici özelliklerinden başlıcası özne(ler) ile doğrudan temastır. Gözlemsel yaklaşım genellikle gayri resmi olarak konuların (öznelere) yaşamını görünür kılmayı içerir. Kameranın “olay yerindeki/sahnedeki” varlığı tarihsel dünyadaki varlığını ortaya koyar. Bu durum kişisel, özel ve anlık olanla gerçekleştiği sırada kurulan bir bağıllık hissi yaratır. Aynı zamanda gerçekleşmekte olana karşı bir sadakat algısına da yol açar. Bu sayede, tam da bu izlenimi vermek için kurgulanmış olaylar, bize sanki oluvermişler gibi yansıtılabilir (Nichols, 2010:194).

Gözlemsel yaklaşımın merkezinde, konu kişileri/öznelere hakkında gerçekçi izlenim yaratmaya yönelik bir ana aks vardır. Devam eden olaylar, özne(ler)in yaşamlarının nasıl oluşlarına dair ‘göz atma’ anlayışı içinde kaydedilir; bu nedenle çekimlerin, ‘yansıtılan dünyada olma duygusunu’ duyumsatacak şekilde düzenlenmesine özen gösterilir. Bu da gözlemsel bir şekilde çekim yapmak, konulara yakın olmak ve onların hayat süreçleriyle yakından ilgili olmak anlamına gelir. Karakterler çoğu zaman, kameranın yararı için özel bir performans simüle etmeden doğal davranışları ve yaptıklarıyla kaydedilirler.

Gözlemsel belgesel film yönetmenleri kameralarıyla çektikleri insanlara yaklaşırlar. Kamerayı onlar ve onları çevreleyen olayların etrafında hareket ettirir, öznelere neler yaptığını ve nasıl yaptıklarını kaydederek. Onların bakış açıları, eylemleri, düşünceleri üzerinden insana dair deneyim dünyası yaratılır. Gözlemsel filmler böylece, konu öznelere yaşam süreçleri ve onların kendi duyguları için bir kanal sağlama işlevini yüklenirler. Belirtelim ki bu olgu, filmlerin şeffaf birer ortam oldukları anlamına gelmez. Kurmaca film modunda olduğu gibi belgesel filmlerde de yönetmenler her çekimin zaman, odak, açı ve çerçevesine göre ‘seçici’ işlemler yaptıklarından, önyargısız objektif bir gözlemci yerine özne bakış açısında anlatılar kurdukları anlamına gelir. Kamera, verileri mümkün olduğunca objektif bir şekilde kaydetmek için bir araç olmaktan ziyade, yönetmenlerin ‘özneliğini ima eder’.

Açıkçası, gözlemsel filmlerde ortaya çıkan sinemasal söylem ile seyirciye hitap etme biçimleri arasında bağıntı(lar) vardır. Gözlemsel

belgeseller, seyircilere yansıtılan konu ve/veya özneli nasıl yorumlanacaklarını, onlar hakkında ne düşüneceklerini söyleyen bir düzenleme yapısı şeklinde değil de mümkün olduğunca sunulan ‘şey’leri yargılamalarına izin verecek şekilde düzenlenirler. Kısaca gözlemsel belgesel filmlerde seyircilerden beklenen alımlama -sıradan yaşamda olduğu gibi-, kendi sonuçlarını çıkarmaları ve bunu da gördüğü/duyduğu şeylerin yargılamasıyla yapmalarıdır.

Gözlemsel kipin en çok uygulandığı ‘etnografik belgesel’ filmler unutulmuş, unutulmaya yüz tutan ya da bilinmeyen kültürlerle bir keşif yolculuğudur. İnsan, kültür, toplum, yaşam, gelenek, kimlik, öteki gibi kavramlar özellikle etnografik belgesel filmlerin beslendiği en önemli kavramlar arasındadır (Kuzu, 2014:246).

Bal Ülkesi/Honeyland filmi bu bağlamda ele alındığında, filmin Festival Basın Kiti’nden (2019) şu bilgilere erişilmektedir:

a) Yönetmenler (ve ekip) Hatice ile toplamda üç yıl geçirdiler. Bu süre içinde samimi işbirliğine dayalı bir güven duygusunu geliştirdiler. İki aile ile uzun zaman geçirme ve yaşanan aşinalık, yönetmenlerin görünmez kalmasına sağladı ve öznelardan gerçek tepkiler almalarına imkân verdi. Bu da Filmin uluslararası seyircilerine, çoğunun asla tanıklık etmeyeceği ve kesinlikle asla deneyemeyeceği bir yaşam tarzını görme/deneyimleme/anlama olanağını getirdi.

b) Bu süre içinde 400 saatten fazla süren çekim yapıldı.

c) Türkçe bilmeyen yönetmenler, çekim yaparken öznelarının duygularından ve eylemlerinden ipuçlarını alarak görüntüleri kaydettiler. Görseller üzerindeki bu odaklanma ve yaklaşım filmin inanılmaz derecede evrensel olmasını sağladı.

Bu koşullardaki film yapmanın sonucunda; yaşlı annesiyle birlikte kırsal Kuzey Makedonya dağlarındaki bir yerde yaşayan ve geleneksel arıcılık yaparak hayatını sürdüren Hatice’nin günlük yaşamına dair an ve eylemleri anlatımsal bir bütünlüğe eriştiren bu film, sıra dışı bir antropolojik/etnografik gözlemsel belgesel örneği olarak öne çıkmaktadır (4).

3. Dramatik Kurulum

Filmin temel dramaturji eksenini, filmin Festival Basın Kiti’nde (2019,s:4) şu şekilde belirtilmektedir: “Bizim için dramaturji her zaman çok açıktı. Başından beri bu kadın hakkında bir hikâye anlatmak istedik ve sonra Hüseyin’in ailesi ortaya çıktığında, Hatice ile aralarındaki çatışma ve bunun toprak dengesini nasıl etkilediği hakkında daha fazla şey oldu...”

Buradan da anlaşılacağı üzere, konunun ana eksenini Hatice’nin doğal yaşamı koruma ve ona saygıya dair olağanüstü duyarlı yaklaşımı oluşturmaktadır. Gerçekten de doğal peteklerden her bal alışında Hatice’nin söylediği “hem size, hem bize; yarısı sana, yarısı bana (7.56 dak.)” sözleri çok kez tekrarlanır. Bu kolay ve basit görünebilecek bir duygudur ama modern yaşama dair güçlü uyarıcı nitelemeler de içerir. Filmin dramaturjik boyutu bu önermenin bozulması üzerine kurulur.

Dramatik kurulum bağlamında “gözlemsel belgesellerin” ortak özellikleri şu şekilde düşünülebilir: a) konu b) amaçlar, bakış açıları veya yaklaşımlar; c) öyküleme formu; d) Filmin yapım biçim; e) izleyicilere sundukları deneyimler/etkimeler. Bu beş maddenin açılımını şu şekilde özetlenebilir;

a) Konu(lar): Ağırlıklı olarak bireysel insan eylemlerini, ilişkilerini veya genel insanlık durumuna dair belirgin odaklanmaları içerir. İnsanlar, yerler ve olayların bileşimi içinde gerçek yaşam kesitlerini yansıtan bu belgeseller genellikle, özel olma yerine ‘olgusal bir şeyi’ odak almaktadırlar. Yani kişiye ait özel konular (özlem, şans, yoksulluk, servet, dostluk ve sevgi) odak dışı tutulup; kamunun ilgisi/yararı olan meseleler konu edinilmektedir.

b)Amaç/bakış açısı/yaklaşım, -tüm anlatılarda olduğu gibi- bu filmlerde de yönetmenlerin konuları hakkında söylemeye çalıştığı ‘şeyleri’i ifade eder. Bu filmleri, yönetmenlerin ‘söylemleri’ doğrultusunda konu edindikleri insanlar, olaylar, yerler, kurumlar ve sorunlar hakkındaki düşünsel yansımalar olarak tanımlayabilmek de mümkündür.

c)Gözlemsel belgesellerde öyküleme esas olarak, ele alınan konu veya özneye yönelik hangi amacın oluşturulduğu ve bunun nasıl bir yaklaşım içerdiğiyle belirlenir. Eş deyişle bu filmlerde anlatının inşasında (dramaturgy) çarpıcı kurgulama yaklaşımı kabul görmez.

d) Gözlemsel belgesellerde özneların gerçek gündelik yaşam formları içinde olmalıdır. Bu filmlerde özel aydınlatmalara yer verilmemeli, eğer doğal aydınlatmanın dışına çıkmış ise bu bir atmosfer veya ruh hali yaratımı için değil, kameranın yeterli pozlama yapabilmesi için olmalıdır. Kısaca görüntülerde veya seslerde manipülasyon olmamasına özen gösterilme esastır.

e)Yönetmenlerin seyircilere sunmaya çalıştıkları deneyimin boyutunda, seyirciler genellikle iki yönlü bir etkileşim yaşarlar: İlki estetik bir anlatıdan alınan duyumsama, ikinci ise yansıtılan konu/öznenin alınan bilgilendirici boyutun kişide yaratacağı/değiştireceği eylem ve tutumlar üzerindeki etkimelerdir.

3.1. Anlatı Tarzı

Gözlemsel belgesel filmlerde beklenen ilk şey, ele alınan konunun orijinal ve seyirci için cazip; ikinci olarak ise yönetmenin konuya ilişkin bakış açısının belirgin olmasıdır. Michael Rabiger (1998), yönetmenin bakış açısının konunun önüne geçecek şekilde dominant olması halinde anlatının zarar göreceği (seyircinin yeteri denli ikna olmayacağı) tehlikesini belirtir.

Bal Ülkesi/Honeyland filminin açılış sekansı antropolojik/etnografik bir belgeselin giriş sekansını andırmaktan daha çok pastoral bir anlatının giriş sahnelerine benzer. Oysa filmin öznesi Hatice gerçek bir kişi ve geleneksel kırsal yaşamın neredeyse çok mükemmel bir örneği gibidir. Film, onu bir insan olarak tanıtırken aynı zamanda doğa ile bütünleşen/eklemlenen yaşam tarzını belirgin bir romantizm eşliğinde

yanıtır; bunu yaparken de -örtük olarak- modern yaşamın çirkinliğine ve acımasızlığına göndermeler yapar.

Hatice figürünün pastoral görüntüler içinde sunulmasına karşın onun bir kadın olarak da betimlenmesi 'anlatı tarzı' olarak seçilen gözlemsel kip için de bir kontrastlık oluşturmaz. Sözgelimi bazı sahnelerde, Hatice'nin alttan alta yatan özlemleri, mum ışığının yarattığı 'Chiaroscuro' (5) tarzı aydınlatma içinde seyirciye aracısız sunulur. Bunlar anlatım modülasyonunu zedelemekten çok, ona bütünlük katmaya yarar.

3.2. Öyküleme Boyutu

Belgeselin öyküleme kurulumu beş epizot üzerine kurulmuştur:

- a) Hatice'nin günlük yaşamını (bal elde edimi, annesiyle olan, vb.) içeren anlar,
- b) Köye göçebe ailenin gelmesi,
- c) Göçebe ailenin arıcılık işine başlaması,
- d) Derenin üzerindeki ağaçta bulunan doğal balı almak için bal satıcısı ile Hüseyin'in ağacı kesmesi,
- e) Göçebe ailenin sığırlarının hastalanıp ölümüyle köyden gitmeleri,
- f) Annesinin ölümüyle yalnız kalan Hatice'nin kendine yeni bir yaşama kurma adına doğup, büyüdüğü yerden ayrılması.

Birinci epizot Hatice'nin doğal kovanlardan bal alışı, annesiyle olan ilişkileri, onu yıkaması ve beslemesi, ürünlerini satmak için Üsküp'e (başkent) gitmesi, elde ettiği balları orada satması, ihtiyaçlarını alması, eve dönmesi gibi onun gündelik yaşamına ait anları içerir. Bu anlar, Kuzey Makedonya'nın pastoral manzaraları eşliğinde sabit kamera açılarının sunduğu görsellerle huzurlu bir kırsal yaşamın portresini sunar.

Belgesel seyircilerinin hikayenin ne olduğunu ve nereye gittiğini anlamak için -genel olarak- biraz çaba göstermeyi konsensüs olarak kabul ettikleri varsayılır. Bu da iyi bir belgesel izleme ediminin pasif bir izleme deneyiminden daha çok aktif bir şeyin parçası olma anlamına gelir. Ancak bu kabul uzun sürmez, çok efor sarf edilmek zorunda kalırsa sonunda filmenden/hikayeden kopmalar başlar. İyi bir hikâye anlatıcısı, seyircisinin kafa karışıklığını öngörür ve onunla ince ve yaratıcı bir şekilde buluşmanın inşasını kurar; yani gerekli bilgileri, nerede ve ne zaman vereceğini ustaca dokur (Bernard, 2007:199).

İkinci epizot sığır sürüsü olan göçebe bir ailenin Hatice'ye komşu gelmesiyle başlar. Köye ilk defa gelen yedi çocuklu bu göçebe komşunun sığırları, çocukları ve onların davranışları, Hatice'nin gündelik yaşamındaki rutinine gerginlik katar. Birinci epizot'un pastoral, sakin dünyasına karşın, dramatik aksiyon bu epizotla başlar. Yeni gelenler ile statu-qua değişir ve hikâye onlarla birlikte daha güçlü bir dramatik boyuta taşınır. Eş deyişle beklenmedik yeni komşuların Hatice'nin huzurlu yaşamına getirdikleriyle öyküleme bambaşka bir yörtüğe oturur. Öykü kancası (hook) burada seyirciye şaşırtıcı bir yaklaşımla sunulur.

Üçüncü epizot Hüseyin'in Hatice'den arıcılık işine dair sorulara sorup kendisinin de arıcılık işine başlama isteği, süreci ve sonrasını içerir. Hüseyin fenni arıcılığa başlar. Hatice, ona balın yarısının almasını, yarısının da kovanda bırakmasını, eğer bu yapılmazsa aç kalan arıların kendi arılarına saldırıp onların ölmesine neden olacağını söyler. Süreç içinde Hüseyin istediği/beklediği miktarda balı alamaz. 200 kilo olarak sözleştiği (52.20 dak.) balı almak isteyen adamın mevcut balı az bulup bastırmasıyla peteklerdeki tüm balları alır. Aç kalan arılar bu kez Hatice'nin doğal kovanlarına saldırır onun arılarının ölmesine neden olur (56.30 dak). Hatice'nin kışı geçirecek gelir elde edimi yok olur. Daha çok para kazanmak adına Hatice'nin söylediği "bir peteğini alacaksın, bir peteğini bırakacaksın (35.45 dak.)" anlayışının hiçe sayılmasıyla ekolojik dengein bozulması ve bunun üzerine kurulu 'söylem' bu epizotta yer alır.

Dördüncü epizot filmin söylem anlamındaki doruk noktasını oluşturur (bir seferlik bal elde etmek için doğayı sonsuza dek yok etmek). Bu, ağçölzlülüğü sembolize eden eylemin bir yansımasıdır. Hüseyin ve ondan balları almak isteyen satıcı, gövdesinde arıların yaşadığı bal olan bir ağacın dalını testere ile keser. Bu eylem doğal düzende Hatice ile doğa ve insanlık, uyum ve uyumsuzluk, sömürü ve sürdürülebilirlik arasındaki temel gerilimin/çatışmanın göstergesidir. Tüm balı alma adına ağacın testereyle kesim olayını uzaktan seyreden Hatice'nin sessiz bakışı anlatıma özel bir dinamizm ekler/katar; çünkü seyirci, daha önceki sahnelerin birinde Hatice'nin bu ağaçtan bal aldığını, yarısını alıp, yarısını bıraktığını görmüş idi.

Beşinci epizot annesinin ölümüyle de artık köyde tek başına kalmanın olanaksızlığını yaşayan Hatice'nin köyden ayrılma sahnelerini içerir. Bu sahnelerde mevsim ilkbahardan kışa evrilmiş; Hatice'nin hayatında çok şeyler değişmiş, çok şeyler yitirilmiştir. Hatice tıpkı başlangıçtaki sekanstakine benzer şekilde ardında bal olan bir taşı çeker, yeteri kadar balı alır ve taşı yine eski haline getirir. O değişmemiştir, her zamanki gibi sadece ihtiyacı kadar olanı almıştır. Hatice'nin köyden ayrılırken varoluşu ve yeni yaşam yolculuğuna dair seyirciye bilgi verilmez; kamera onu haysiyet ve zarafet içindeki bir kadın görünümüyle yansıtır. Film, Hatice'nin umut, hüznü ve melankoli sarmalındaki bir duygu yaratımı eşliğinde açık uçla sonlanır. Belirtmek gerekir ki, açık uçlu sonlar daha çok kurmaca filmlere özgü bir bitiş stratejisidir, konvansiyonel estetikte belgesel filmlerin doğaları gereği kapalı uçlu bitişlere sahip olmaları beklenir.

3.2.1. Dramatik Çatışma

Çevremizdeki doğal hayatın gerçekliği ile bugünkü dünyanın tüketim anlayışının karşı karşıya kaldığı temel problematik, öykünün 'düşünsel çatışma' eksenini oluşturur. Hatice, balın yarısını alıp diğer yarısını arılar için bırakma anlayışına sahiptir. Bir anlamda arılara yaklaşımında 'sizden karşılıksız faydalaniyorum dolayısıyla ben de sizi gözetmek zorundayım' düşüncesi vardır. Bu eko-sistem anlayışı herkes için ve her zaman için geçerli olmalıdır. Ancak Hüseyin, ailesi için para kazanmaya çalışmakta, umutsuzca balı çoğaltmaya uğraşmaktadır.

Dramatik çatışmanın birincil eksenini iki zıt anlayış oluşturur: Hatice, Hüseyin'e ekolojik dengenin temel ilkesi olan 'yarısını alıp yarısını bırakma'dığı takdirde arılarının aç kalacağını dolayısıyla da kendi (Hatice'nin) kovanlarını yağmalayacağı ve hepsinin öleceğini vurgulayarak söyler. Ancak Hüseyin aynı anda 200 kilo isteyen biriyle anlaşma yapmıştır ve bu nedenle peteklerden sürekli bal almaya çalışır. Sürekli bal alımı petekleri zayıflatır ve kovanları boşaltır; aç kalan arılar Hatice'nin kovanlarını etkilemeye başlar. Sonuç Hatice'nin arılarının ölmesidir.

Doğal olarak ortaya çıkan dram, -bir bütün olarak- günümüz toplumlarının çelişkilerine/sorunlarına dair alegorik (modern tüketim ile doğa/çevre çevre ilişkisi bağlamında) bir örnek gibidir. Bu birincil çatışma eksenini salt Hatice ve Hüseyin arasındaki gergin dinamik sınırlar içinde düşünülmemelidir. Burada ikincil olan ama daha büyük ölçeği barındıran çatışma/gerilim öykülemenin 'alt metni' olarak ortaya çıkar. Alt metne dayalı bu ikincil çatışma, sürdürülebilir dünya düşüncesi ile endüstriyel tüketim arasındaki -küresel- çelişkinin varlığıdır.

3.3. Anlatıcı Modu

Anlatıcının varlığı veya doğrudan gösterilme konusu belgesel filmlerin önemli sorunsallardan birisidir. Anlatıcının varlığıyla sunulan didaktik bilgi/bildiriler, seyircilerin konuyla ilgili olarak ne düşünmesi ve hangi sonuçları çıkarmaları gerektiğine dair doğrudan etkiler yaratır. Seslendirme ile verilen bilgilendirici yorumlamalar, görüntülerin/görsel boyutun sahip olduğu anlam güçlerini azaltma eğilimi taşır. Bu, ekstrapolasyoncu yorumlamalar her zaman için gösterilen dünyanın kısıtlandığı anlamına gelmez ama seyircinin bir yaşam deneyimine girmesine -oluşan bu bariyer nedeniyle- belirli ölçülerde ket vurur. (6). Anlatıcı yokluğu ise seyirci ile özne(ler) arasındaki mesafenin oluşmaması anlamına gelir. Anlatıcı yokluğu modelinin gözlemsel belgesellerin temel ilkelerinden biri olduğunu söylemek abartı olmaz.

Bu film de, anlatıcı yokluğu üzerine kurulmuştur. Bu açık arabuluculuk eksikliği, seyircilerin filmin dramatik çelişkilerini ve bu çelişkilere yönelik kurulan önermeleri, düşünme, yorumlama ve sonuç çıkarma bağlamında özgür olmalarını sağlamaktadır.

3.4. Özne Tasarımı

Filmin özne tasarımına ilişkin verileri irdelemeden önce antropolojik-etnolojik temelli belgesel filmlerde ana eksenin 'konu öncelikli mi' veya 'kişi öncelikli mi' olması gerekliliği sorusuna yanıt vermek -bu film özelinde- önem kazanmaktadır.

Her iki bilim dalı da ontolojik olarak kültürel bir olgu ve oluşumu 'anlama-açıklama- yorumlama' sürecine aittir. Dolayısıyla antropolojik-etnolojik temelli belgesel filmlerin konu öncelikli olmaları beklenir. Elbette konunun doğal parçası olan kişilerin yer almaları da normal bütünselliği oluşturur. Burada sorunsal, bu kişilerin günlük yaşam pratikleri veya iç dünyalarındaki duygusal gelgitlerin filmin söylemiyle doğrudan ilintili değilse ne ölçüde ve ne kadar süreyle yer alacağının belirlenmesidir.

Bu filmi kendine özgü kılan yönlerden biri de konvansiyonel yapının dışına çıkması, konu ve kişi öncelikli olma sorunsalını bünyesinde başarılı bir şekilde bütünleştirmesidir. Film, muhteşem bir görsellik içinde geleneksel Doğu Avrupa kıyafetleri giymiş orta yaşlı bir kadının görüntüsüyle açılır. Kadın rüzgârlı bir havada kayalık bir yolda ilerler. Kamera onun dağ kenarına tırmanmasını ve bir çıkıntı boyunca ilerlemesini yansıtır. Kadın yabancı bir bal arısı kovanını ortaya çıkarmak için bir kayayı kaldırır; sakince, yavaşça peteği alır, balı çıkarır ve sepetine koyar. Tüm bunlar zarif bir eylemle gerçekleştirilir, manzara çarpıcıdır ve bu çarpıcılık belgeselin anlatı tonunu belirleyen ipucu niteliğini de taşır.

Açılış sekansı bu kadının kim olduğunu veya nerede olduğunu söyleyen bir giriş metninden yoksundur. Kamera "Cinéma vérité" tekniği içinde son derece çarpıcı bir görsellikle kadını yansıtmaya devam eder. Onun duygu yalnızlığı, filmin ana konularından ve aynı zamanda dramatik ekseninden biridir. Özne duygular, öykü boyunca ima edilerek yansıtılır. Hatice kırık dişleri ve güçlü ruhuyla öykünün öznesi olarak seyircide sempatik bir insan figürü olarak yerini alır. Günlük hayatını sürdürürken kamera onun yıpranmış yüzünü birçok kez yakın çekimlerle seyirciye sunar.

İki kız kardeşinin küçük yaşlarda ölümü nedeniyle Hatice, annesiyle yaşamak zorunda kalmıştır. Anne-kız arasındaki ilişki sevgi dolu ve dokunaklıdır ama yine de bu 'zorunluluk' onun duygu dünyasının derinlerinde bir yara olarak saklı durmaktadır. Anne ile kız arasındaki konuşmalarının bazılarında bu saklı yara gün yüzüne çıkar. Örneğin Hatice, annesine "çöpçatanların gelmelerini hiç kabul etmedin mi?" diye dokunaklı sorarken iç özlemleri onu ele verir. Kendisine gelen evlilik tekliflerini neden geri çevirdiğini annesine sorduğundaki ifadesi oldukça patetiktir. Bir başka sahnede -kendini daha korumasız hissettiği anlarının birinde- hiç evlenmediği için bir çocuğu olmamasının getirdiği duygu yüküyle, göçebe ailenin çocuklarının biriyle konuşurken şöyle der "senin gibi bir oğlum olsaydı, işler farklı olurdu". Bu sözler, onun yalnızlığını ve geleceğine dair endişelerinin -kendi kendine konuşurcasına- dışavurumu gibidir.

Anlatı, ikincil düzeydeki özne (karşıt özne) olan Hüseyin'i hızlı ve çok para kazanma hevesiyle yaptığı yanlışlar nedeniyle şeytanlaştırmaz; ailesinin ve yaşadığı koşulların çaresizliğini göstererek onun yaptıklarının altında yatan insani yöne vurgu yapar. Hüseyin kötü bir adam değildir; karısı ve yedi çocuğunun yaşamını sürdürmek ve borçlarını ödemek için kendince yol bulmak zorunda olan bir ailenin reisidir.

Hatice'nin nazikliği, hoşgörüsü ve sessiz bilgeliğinin bütünlüğü ile kaotik bir aile ilişkisi olan Hüseyin ve eşinin kişilikleri güçlü kontrastlar oluşturur. Anlatı, bu karşıt özneleri belirgin ön yargılamalar olmaksızın saygılı/özenli bir yaklaşımla kişileştirir. Özne tasarımı bakımından Hatice'nin (kurban), Hüseyin'in (kötü adam) olarak değil de her birinin kendi özgüllüğü içindeki çizgilerle yansıtılmasıyla dramatik öykülemenin oldukça iyi kurulduğu söylenebilir.

4. Sinemasal/Sinematografik İnşa

Gözlemsel belgesellerin en ayırt edici özelliklerinin başında, gözlemcinin bakış açısını yansıtan/yeniden üreten uzun sahneler ve kurgu düzenlemelerinin kendine özgülüğü geldiğine daha önce değinilmişti. Gözlemsel kipe ait olan belgesellerin ele aldıkları konuların sosyal deneyimini seyircilerine yaşatmanın bağlamı içinde, öznel ve bir o kadar da dengeli yaratıma sahip olmaları beklenir. Yönetmenlerin başarısı, mizansen (sesler ve renkler, fiziksel çevre, konuşma, vücut hareketleri vd.) ve kameranın konumlanmasını gerçek dünyanın simülasyonu olarak yeniden üreten bir araç olarak ne denli kullandığıyla ölçülür. Eş deyişle gözlemsel belgesellerde kamera pasif kayıt rolü ile sınırlı olmayıp, yönetmenin öznel görüşü bağlamında dünyanın sorgulanma işlevi içinde kullanılması ölçüsünde başarılı olarak kabul edilir.

4.1. Görüntü Tasarımı ve Kamera Kullanımı

Sinema sanatının varlığını oluşturan görüntü tasarımında ‘iki temel unsur’ yaşamsal öneme sahiptir. Bunların ilki ‘görsel estetiğin niteliği’ yani plan kurma, çekim ölçeği ve mizansen’in ne denli yetkin inşa edildiği sorunsalıdır. Çekim estetiği olarak tanımlanabilecek bu unsur, görüntü kompozisyonundan, görsel ritme ve oradan aydınlatmaya kadar bir dizi unsuru içerir. Görüntü sadece görselliğin kompozisyonu anlamına gelmemekte, kameranın niteliği, objektif seçimi, aydınlatma, vb. unsurlarla sahnenin anlatıldığıyla doğrudan ilintili olması ve bu ilintiyi görsel düzlemde yansıtabilmesini de içermektedir. Sözelimi, doğal şeylerin güzelliği ya da güneş ışığının ve çiçeklerin, gökyüzünün güzelliği ‘amaç ve konu ile ilintili olmadıkça’ önemsizdir ve dolayısıyla da anlatılarda yer almamalıdır (Garrison, 2002:106). Diğer temel unsur ise ‘görüntünün dramatik niteliği’dir ki bu da ‘özne-zaman-mekân ilintilerinin’ nasıl ve ne denli yetkin biçimde kurulabildiğini içerir. Burada amaç izleyenlerin bazı konularda dikkatini çekebilmek, onları düşünsel düzlemde etkileyebilmektir (Sözen, 2010:247).

Gözlemsel belgeseller, diğer belgesel filmlerden belirli ölçülerde farklı bir kamera stiliyle inşa edilirler. Birincil neden estetik temellidir. Yönetmenler (gözlemci) her şeyi önceden bilen bir anlatıcı konumunda olmadıkları, eş deyişle ‘önyargılı kişi perspektifini’ yeniden ürettiklerinden dolayı bu filmlerin görsel tasarımındaki farklılaşma doğaldır. Bu kipe dâhil olan filmlerde kameranın arkasındaki göz ve konuya yaklaşımlar, öznel deneyimini yeniden yaratan çalışmalar olma nitelikleriyle, nesnel-öznel çatışmasını (ontolojik olarak belgesel kavramının nesnellik içerme boyutu) üzerlerinde hep taşırlar. İkincil neden bir zorunluluğa dayanır; kamera kullanımı farklılığının temelinde, uzun çekim süreleri gelir. Çünkü ele alınan konu, öznelerinin davranış, eylem ve konuşmalarının kendi oluşları içinde kaydedilmesini gerektirir ve bu da çekim sürelerinin uzun olmasını yaratır.

Bu farklılıkları/kendine özgülüğü, filmin ‘görüntü tasarımı ve kamera kullanımı’ örnekleriyle somutlayalım: Göçebe ailenin sığırlarıyla beraber gelmesi, filmin dramatik geriliminin başlangıcını oluşturur. Değişim de

görsel düzeyde başlar, kamera biçiminin farklılaşması değişimi yansıtır. Elde çekilen veya çekilmiş duygusu verilen (kararsızlık yansıtmı) kamera kullanımı görece artar. Hatice’nin kendine özgü dünyası, albenisi olan pastoral manzaralar eşliğinde uzun süreli ve durağan kamerayla verilirken; göçebe ailenin olduğu sahneler daha kısa süreli ve daha hareketli bir kamera kullanımıyla farklı bir görsel dünyayı imler (7).

Benzer bir yaklaşımı Hatice ve annesine ait anlarının görselleştirilmesi (Chiaroscuro aydınlatma) ile Hüseyin ve ailesine ait anların görselleştirilmesinde de (diğerine göre daha çığ görüntüler) bulabilmek mümkündür. Burada iki farklı hayat algısı arasındaki çelişme, zıt görsellikler üzerinden bir yansıtmıla desteklenir.

Hüseyin’in ailesine ait anların kaos ve dağınıklığını sarsıntılı el kamerasıyla anlatılması, ustaca yapılmış yansıtmı tekniği olarak kendini öne çıkartır. Bunu birbirleriyle oynayan, kavga eden veya çiftlik hayvanlarıyla oynayan çocukların olduğu anlardaki kamera kullanımındaki devrim ve çekim sürelerindeki kısıklıklarda daha somut biçimde görmek mümkündür. Bir başka örnek olarak Hüseyin ve ailesinin köyden ayrılması sırasındaki kamera motivasyonudur. Bu anlarda çevre bazen çok geniş açılarla (kişilerin birer figüre dönüşmesi) bazen de teleobjektiflerle yansıtılarak, denge-dengesizlik olgusu alegorik olarak yansıtılır.

4.2. Mekân Tasarımı

Tüm belgesel film kiplerinde olduğu gibi gözlemsel belgesel filmlerde de özne(ler)i çevreleyen dünyanın istedik biçimde yansıtılması filmin anlatım boyutunda özel bir yer/önem taşır. Bu filmde de mekân tasarımı anlatıma katkı/etki yaratacak şekilde görselleştirilmiştir. Öncelikle mekân tasarımı modern yaşamın koşturmaya dayalı dünyasından o kadar uzaklaşmış bir çevreyi yansıtır ki, bu dünya seyircide sanki Avrupa’nın yüzyıl öncesiymiş gibi bir algı yaratır.

Kamera Hatice’nin yaşadığı çevreyi yansıtırken bunu nesnelliğin ötesine geçen bir işlev üzerinden gerçekleştirir: Mekânsal gösterimlerdeki ikincil işlev doğaya eklenmiş/doğanın uzantısı olarak sürdürülen yaşam biçiminin huzurunu yansıtmı adınadır. Doğaldır ki bu hayatın da zorlukları vardır ve zaman zaman zorlukları/gerçekliği yansıtmı adına hoşluk çağrıştırmayan bir çevre sunumu yapılır ve bu da aynı işlevin parçası olarak bütünselliğe katkıda bulunur. Sözelimi Hatice yaşadığı dağ yerleşimi veya yürüyerek gittiği Üsküp şehrinin pazarı, mekânsal açıdan bu nitelikleri taşır. Başkent Üsküp’teki kalabalığın içinde yakın karşılaşmaların olduğu anlar, uzun çekimler eşliğinde verilmesi; benzer şekilde insanların veya trafiğin yarattığı kent karmaşası, onun dingin yaşamının karşıt mekân yansıtımları işlevini yerine getirir.

Mekân tasarımına bir başka örnek kulübemsi köy evinde, küçük bir pencereden gelen azıcık ışık veya mum ışığında yakın planlar ile yaratılan olağanüstü görselliktir. Bu görsel tasarımın sunduğu mekan duyumsaması özellik taşır. Mekânın küçüklüğü ve basitliği eşliğinde, bu ışık tasarımı Hatice’nin duygularıyla özdeş olarak seyircide farklı duyumsamalar oluşturmaya yarar (8).

4.3. Oyuncu Tasarımı

Filmler insana dair öyküler anlattıkları için yansıtılan insan tipolojileri oyunculuk sorununu da beraberinde getirir. Oyuncu kullanımı belgesel film yaratmanın yapısı içinde kurgusal filmlere göre belirli farklılıklar taşır. Burada temel sorun doğal ya da profesyonel oyuncu kullanımındaki oyuncu yönetiminin farklılığıdır. Konunun parçası olan insanları oyuncu boyutuna taşımak pek de kolay değildir. Belgeselin temel şartlarından biri oyuncu olmayanların yani kendilerini ‘oynayan’ gerçek insanları konunun öznesi olarak kullanmaktır (Rotha, 2000:123).

Bu filmin ana öznesi, kırsal Makedonya’nın sarı tonlarında görselleştirilen bir kadındır ve özelliği de Avrupa’da doğal yolla (kara kovan) bal elde eden son kişilerden birisi olmasıdır. Filmin Festival Basın Kiti’nde (2019:s.3) ana özne (Hatice) ve konunun diğer kişileri hakkında şunlar belirtilir: “Buradaki aileler eski bir Türk dili kullanıyor, bu yüzden film diyalogdan ziyade görsel anlatım üzerine kuruldu. Bu görsel ve işsel iletişim, izleyicileri kahramanlara daha yakın ve daha da önemlisi doğaya daha yakın hale getirdi”. Buradan anlaşılacağı üzere, yönetmenler karakter(ler)in sözlerinin içeriğini bilmeksizin onların duygu ifadelerini, eylemleri, hareketleri ve tepki anlarını arayarak/saptayarak görselleştirmiş ve oyuncu tasarımı bu yolla anlatımlarına eklemişlerdir.

4.4. Işık ve Renk Tasarımı

Gözlemsel belgesel filmlerde ışık ve renk kullanımının -ışın doğası gereği- pürüzlü olması beklenir. Bu, iki şeye yarar: İlki, yansıtılan konu/dünyanın sahicilik duygusunu seyircide olabildiğince güçlü biçimde yaratması; ikincisi ise kurmaca filmin ışık ve renk estetiğinden uzak, belgesel estetiğinin kendine özgü görsel dünyasına yakın durmasıdır. Bu filmdeki ışık ve renk tasarımının bu bağlamda olması gerekenin çok uzağına düştüğü görülmektedir. Filmde, gündüzleri mevcut doğal ışıktan, geceleri de mum ışığından başka ışık kullanılmamıştır. Buna karşın görselleştirme boyutu oldukça çarpıcıdır. Işık ve renk tasarımının geleneksel uygulamanın dışına düşmesine rağmen çekimlerde hiç yapay ışık kaynağı kullanılmaması nedeniyle, filmin “Cinéma vérité” tarzı içinde değerlendirilmesi doğal bir gerekliliktir.

Bu konuda filmin kameramanı şunları söylemektedir: “Gündüz sahneleri için sadece küçük bir pencere ve bazen kapalı, bazen açık olan giriş kapısı vardı. Bize bu ‘chiaroscuro’ görünümünü verdi. Bulutlu olduğu zaman ışık eksikliği vardı. Bu tür bir durum için, en karanlık noktalarda biraz ışık almak için, gölgelerdeki ayrıntıları geliştirmek için tavanda bir beyaz tahta reflektör kullandık. Ve hepsi buydu” (akt, Buder,2019).

Köy evinin küçücük odasında geniş açılı objektifler, yakın planlar ve uzun süreli çekimlerle yaratılan sahnelerde, Hatice ve yaşlı annesinin birbirlerine olan bağılıkları mum ışığının yarattığı olağanüstü ton ve mood eşliğinde özel bir duyumsama yaratır. Bu sahneler ‘resim sanatının’ benzeri görselliklere sahiptir. Anne kızın bazı samimiyet anlarındaki görsel tasarım seyirciyi zengin ve dinamik sahneleme içinde etkileyici dünyalara götürür. Aynı ışığın yarattığı ambiyans farklı bir anlamı da içinde taşır. Örneğin

mum ışığı, anne-kız ilişkisinin klostrofobik yakınlığını seyirciye hissettirme işlevini de yüklenir. Benzer örnek de Hatice’nin kaçınılmaz ve muhtemelen nihai yalnızlığını annesiyle konuştuğu anlardaki Chiaroscuro ışık tasarımının yattığı etki üzerinden verilebilir. Chiaroscuro ışık, ‘özel anlam yaratımına’ hizmet edecek bir işleve dönüşmektedir. Bir diğer örnek final sekansıdır. Bir kış öğleden sonrasını yansıtan son sahnelerdeki ışık ve renk tasarımı farklı anlamlar taşımaya hizmet eder. Hatice’nin karlı bir mekândan gidişi anlarındaki ışık, onun bundan sonra yaşamına dair savaşının metaforik anlamdaki görselleştirilmesi eşliğinde bir dizi anlam yükleri taşır.

4.5. Yineleme Tasarımı

Bilgilendirici amaç taşıyan bütün eylemlerde yineleme unsuru sıkça başvurulan bir kullanım yöntemidir. Belgesel filmlerde sık sık ‘yineleme’ unsuruna yer verilmesi doğaldır. Çünkü ontolojik olarak belgesel filmler bilgilendirmeyi amaçlar ve bunu yaparken de yeni bilgilere, yeni kavramlara, aşına olunmayan durumlara veya isimlere sık sık yer verebilirler. Dolayısıyla belgesel filmlerde yineleme olgusu az bilinen bilginin veya söylemin pekiştirilmesi işlevini yerine getirme adınadır. Hemen belirtmek gerekir ki yineleme yapmak birbirinin kopyası olan sahnelerin zaman zaman verilmesi olmayıp, farklı görüntülerin aynı işlevlerle yüklenmiş olarak kullanılmasıdır (Cereci, 1997:79).

Bu filmde yinelemeler hem söylem hem de öznenin yaşam dünyasını seyirciye duyumsatma işlevi içinde kullanılmışlardır. Söylem işlevini yerine getiren görüntüler arıcılığa dair olanlardır. Filmin ana öznesi olan Hatice’nin bal ve arılar ile olan görüntüleri sekiz kere yinelenmiştir. İkincil özne (karşıt özne) Hüseyin ve ailesinin bal ve arılarla olan görüntüleri de sekiz kez yinelenmiştir. Bu eşitlik dramatik anlam yaratımı içindir; çünkü yineleme olarak kabul edilebilecek sahnelerin ortak paydası her iki öznde farklılaşmaktadır. Hatice’nin bal elde edimi ve arılara karşı davranışları olukça dingin bir kamerayla yansıtılmasına karşın Hüseyin ve ailesinin bal elde edimi ve arılara karşı davranışları kaotiktir, kamera bu düzensizliği yansıtacak şekilde bir görselleştirmeye sunmaktadır.

Hatice’nin annesiyle olan sahneler on üç kere yinelenmiştir. Hatice’nin kendine özgü (mahremiyet) anları üç kez (mum ışığında saçını tarama 22.10 dak, aldığı boya ile saçlarını boyama.45.00 dak. ve dalgın şekilde saçlarıyla oynama 78.00 dak.) gösterilmiştir. Kişiyi ait bu özel anların yinelenmesi filmin ‘hikâyesiyle/önermesiyle’ olan ilintilerine bakıldığında, bunların konvansiyonel estetik belgeselin dışına taşan örnekler olarak okuyabilmek mümkündür. Nedeni de bu anların hikâyenin ilerlemesi veya ket vurmasına ilişkin doğrudan işlevleri olmaması, bunun devamı olarak bu görüntülerin süresinin, filmin toplam süresi içinde önemli bir zaman dilimini işgal etmesidir.

4.6. Ayrıntı Tasarımı

Ayrıntı tasarımı ‘anlatıya dinamizm kazandırma’ işlevini yüklenir. Burada önemli olan şey, dinamizm kazandırma adına hikâyenin çok fazla ayrıntıya boğulma riski taşımasıdır. Konuyu ‘ele alan’ ya da argümanı

destekleyen ayrıntıların dışına çıkmış belgesel örnekleri oldukça çoktur. Yönetmenlerin anlatılan konu ile doğrudan/çok ilgili olmamasına rağmen, ‘önemli’ olduğuna inandıkları ayrıntılara yer vererek filmin anlatım bütünlüğünü zedeledikleri sık görülen hata örneklerinden biridir.

Bu filmdeki ayrıntı tasarımı, konunun/önermenin bizzat kendisinde değil, öznelerin yaşam pratikleri içindeki davranışlarında yoğunlaşmaktadır. Hatice’nin gündelik yaşamına ait birçok ayrıntıdan hangilerinin alınıp hangilerinin dışarıda bırakılacağı önemli bir seçim (anlatıma etki) işlemi olarak öne çıkmıştır. Örneğin Hatice’nin saç boyası alımı ayrıntı bağlamında ikili bir işlev yüklenir. İlk işlev saç boyasının kadınlığa dair bir ayrıntıyı yansıtmasıdır, diğer işlev ise bir çelişkinin gösterimini taşır. Hayatının her evresini doğal biçimde sürdüren Hatice’nin saçını pazardan aldığı kimyasal saç boyası ve onunla boyama görüntülerinin yönetmen tarafından seçilip iki kez gösterilmesi bu bağlamda önem taşır. Çünkü Hatice’nin yaşam biçimini sürdüren kadınlar binlerce yıldır saçlarını doğal ürünlerden elde ettikleri boyayla boyamışlardır ve bugün hala bu geleneğin sürdürüldüğü yerler vardır.

Şehir merkezine giderken bindiği araçta (trende) Hatice’nin yanındaki koltukta sivri yeşil saçlı genç bir erkek oturur. Buradaki görünüm iki yaşam biçiminin tezatlığına vurgu gibidir. Modern olanla arkaik olanın yan yana oluşuyla yansıtılan dünya, içerdiği anlamlar bakımından önemli bir ayrıntı özelliğini taşır. Örnek verilebilecek bir diğer ayrıntı da Hatice’nin ağaca kurulan ipli salıncakta, küçük kızı bir süre salladıktan sonra kendisinin de sallanması ve bu anlarda bir çocuk sevinci yaşar gibi davranmasıdır. Bunlar Hatice’nin duygu dünyasını ele veren anların seçilip anlatıma eklenme parçacıklarıdır.

Göçebe aile için de verilebilecek ayrıntılar vardır. Bu ayrıntılar onlara ait bir dizi yaşam pratiğini yansıtmına daırdır. Örneğin on’lu yaşlardaki bir erkek çocuğun ineğin doğumuna yardım etmesi ayrıntı anlamda birden çok işlev görür. Bir başka ayrıntı ailenin çiftlik hayvanlarını yönetme mücadelesini içeren sahnedir ve bu filmin en kinetik sahnelerinden birisidir. Ailenin çabaları, bu çılgin sürünün ortasında çekilen düzensiz hareketlerle ama belirgin bir tempoyla çekilen görsellerle yansıtılır. Ayrıntı tasarımı ile anlam yaratımı arasındaki ilişki bir kez daha anlatıma dinamizm kazandırmıştır.

4.7. Ses Evreni Tasarımı (Diyalog, Müzik, Efekt)

Ses olgusu birkaç nedenden dolayı tüm sinemasal türlerde her zaman için anlatımın güçlü bir parçası olagelmıştır. Öncelikle, kendine özgü bir duygu durumu yaratmakta; daha da önemlisi izleyicinin görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması hususunda aktif şekilde biçimlendirici bir işlev görmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008:26-59).

Ses evreni bakımından ele alındığında, gözlemsel belgesellerde olması normal olarak kabul edilen deformasyonlara bu filmde çok az rastlanılır. Cinema verité tarzı seslere birkaç kez rastlanılmanın dışında filmin ses tasarımı oldukça pürüzsüdür. Örneğin Hatice’nin odanın köşesine tam otururken sesinin boğuk hale gelmesi birkaç tekil örnekten birisidir.

Filmin ses evrenini oluşturmada kullanılan çevre ve ortam sesleri (rüzgâr sesi, arı vızıltıları, kuş civıltıları, sığırların sesi. vd.) daha çok doğal dünyanın parçası olarak kullanılmış, işlevsel/anlam yaratıcı boyutta ele alınmamıştır.

Değinilmesi gereken bir başka öge de filmde sözlü veya görsel bir dış anlatıcının yokluğudur. Bu seçimin değeri şu şekilde açıklanabilir: Sözlü anlatım aynı anda görüntülerle çakıştığında ortaya bir yineleme/çoğaltım çıkarmaktadır. Bu estetik bir zayıflıktır, çünkü sözel anlatımlar, görüntülerin zaten yansıttığı/belirttiği ‘şeyi’ yeniden sunan araç konumuna düşmektedirler. Filme bu bağlamdan bakıldığında, ikili anlatım etkisinden kaçınıldığı, tümüyle görüntülerin gücü üzerine kurulan bir yapılanmanın tercih edildiği görülmektedir. Hatice’nin doğayla olan etkileşiminin çok yerde sessiz ritüeller eşliğinde yansıtılması bu anlatım gücünün somut bir örneği gibidir.

Ses evreninin ikincil ögesi olan müzik, her zaman için film yaratımının değerli parçalarından biri olagelmıştır. Belgesel filmlerde müzik tasarımı diğer türlere göre bazı farklılıklar taşır; örneğin görüntülerin uyandırdığı duyguların değil de müziğin yarattığı imaj ve duyguların öne çıkması esastır. Bu nedenle de uzun tematik müzikler kullanılabilir. Belgesel için yapılan müzik bir anlamda empresyonist müziğe benzer. Genel bir kural olmasa da belgesel filmlerde ‘dramatik yapıyı oluşturma’ anlamında müzik ya hiç kullanılmamalı, kullanıldığında ise öyküyü oluşturmada önemli bir yere sahip olmamasına, baskın konuma gelmemesine özen gösterilmelidir. Eş deyişle müzik tasarımı yapılırken, müziğin yapay duygular taşımayan niteliklere sahip olmasına dikkat edilmelidir. Bir diğer sorunsal ise başlangıç müziğinin izleyicide ‘neler izleyeceğine’ dair bir ön duyumsama yaratabilme niteliği taşıyıp taşımadığıdır (Sözen,2017:31).

Toplam olarak denilebilir ki;

müzik kullanımı = sübjektif deneyim;

müzik kullanımının yokluğu = nesnel tepki.

Bu filmin giriş sekansındaki müzik, görüntülerden kopartıldığında öykünün daha sonra olacaklarına dair bir duyumsama (belirgin bir gerilim duygusu) hissettirmektedir. Melodik yapısı güçlü olmayan müzik aynı müzik final sekansında da kullanılmıştır. Filmde bundan başka müzik kullanımı yoktur (bir parantezi açma ve kapatma alegoris olarak da yorumlanabilir).

Öznelerin konuşma tarzı, aksanları, tonaliteleri vb. öğeler, filmin anlam boyutunda özellikler taşır. Bu filmde konuşmalar, anlatım boyutunda farklı, anlam boyutunda farklı, olmak üzere ikili bir yapılanmaya sahip olarak inşa edilmiştir. Anlatım boyutu olarak Chris O’Falt’ın (2020) aktardığına göre öznelerin konuştuğu dili hem yönetmenler, hem kameraman hem de kurgucunun bilmemesinden ötürü, tüm çekimler ekibin ve öznelerin birbirini anlamadığı şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu iletişim yoksunluğu kurgu aşamasında da varlığını koruyarak

konusmaların içeriği bilinmeden salt görsellik üzerinden bir yapılanma oluşturulmuştur. Bu olgu da filmin diyaloglar yerine görsel anlatımlara dayanmış şekilde inşa edilmesini getirmiştir.

4.8. Kurgu Tasarımı/Timing Ve Pacing

Belgesel filmlerin kurgusu da kendine özgü nitelikler taşır, çünkü diğer türlerin aksine belgeseli asıl ortaya çıkaran, anlamlı kılan öge kurgu tasarımı değildir. Onu asıl ortaya çıkaran konu ve konunun işleniş biçim ve biçimidir. Bu anlamda belgesel sinema kurgusunda ritim ve timing öğeleri oldukça önem taşır (9).

Uzun metraj filmlerde olduğu gibi belgesel sinemada da yönetmen filmini kurgularken gerçek zamana müdahale eder, gerektiği ölçüde zaman eksiltmeleri veya zaman uzamaları yapar. Olaylar ve oluşumlar kurgunun yapısı içinde zamana yedirilir; bu da çekimleri, kesmeleri ve diğer anlatı unsurlarının yaratıcı biçimde kurgulanmasını getirir. Bazı sahneler belirli duygular taşır ve buna göre de onların zamansal biçimlenişlerinde azaltmalar ya da uzamalar (expanding-time) yapılmaya ihtiyaç duyulur. Belgesel filmlerde anlatımda ‘yavaş’lıktan yakınılması oldukça sık bir durumdur, bunun nedeni ele alınan konuya ait sürecin -doğrudan veya dolaylı- ilgili her detayına yer verilmesidir (Rosenthal,2002:114). Örneğin bir çok belgeselde bir hata olarak zamanın yanlış kullanımına (collapsing-time) sıkça rastlanılır. Örneğin zaman uzamalarının (over-time) birçoğu, mülakat/röportajın gereğinden uzun tutulduğu sahnelerde ya da mülakat/röportaj kullanımına çokça yer verilen anlatılarda görülür (Bernard, 2007:83).

Filmin beş epizot üzerinden bir öyküleştirme kurulumuna sahip olduğu daha önce belirtilmişti. Bu epizotların kurguda yer aldığı süre filmin anlatım (timing ve pacing) bakımından nasıl inşa edildiğini göstermesi açısından önemlidir.

a) Hatice’nin günlük yaşamı, bal elde edimi ve annesiyle olan anlar vb.

00.00 + 14.45 (yaklaşık 15 dak.)

b) Göçebe ailenin gelmesi, köye yerleşim, çocuklar vb. 14.45 + 32.10 (yaklaşık 17dak.)

c) Göçebe ailenin arıcılık işine başlaması, 32.10 +68.18 (yaklaşık 36 dak.)

d) Bal satıcı ile Hüseyin’in ağacı kesmesi, 68.18 + 69.40 (yaklaşık 1.5 dak.)

e) Sığırların hastalanıp ölümüyle göçebe ailenin köyden gitmesi

69.40 + 76.25 (yaklaşık 7 dak.)

f) Annesinin ölmesi sonucunda yalnız kalan Hatice’nin yeni bir yaşama yol alması

76.25 + 89.20(yaklaşık (13 dak.)

Bu zamansal inşa, filmin ‘konu’ ve ‘özne’ gibi iki öge arasında nasıl

bir dağılım yapıldığını göstermesi açısından ilginçtir. Hüseyin’in bal işine girişmesi, ekolojik dengeyi hiçe sayıp yaptıkları ve sonuçta köyden gidişleri yaklaşık 45 dakikalık bir süreyi kapsar. Bu zaman süresince Hatice ve komşularının, arıların tutulduğu arı kovanlarının taşınması, peteklerin kesilmesi ve kavanozlarda bal toplanması dâhil olmak üzere sayısız çekimini yer alır. Salt Hatice’nin kapsadığı süre 28 dakikadır. Geriye kalan süre Hatice ve Hüseyin’in ailesinin günlük yaşamına dair görüntüleri içermektedir. Bu dağılım, daha önce de belirtildiği gibi konu ve özne ikilemindeki kendine özgü oluşu barındıran bu filmin “timing” tasarımıındaki özgünlüğü yansıtmaktadır.

Pacing bağlamında ele alındığında filmin düzenlenmesinde her epizotun seyircide beklenti oluşturacak şekilde bir sonraki epizota bağlandığı görülür. Kurgunun bu anlamdaki başarısı, her epizotu bir soru ile sonlandırması ve böylece seyircinin bir sonraki adımda neler olacağını düşünme ve merak etme duygusunu tetiklemesidir.

Kurgunun teknik boyutunda ayrıca değinilmesi gereken şeyler de vardır: Flashback vb. atraksiyonlara dayanan uygulamalara yer verilmemiştir. Color correct/color balance gibi uygulamalarla görüntülerde düzenlemeler yapılmış ve bu sayede filmin görsel evreni olabildiğince haz yaratımına sahip (belgesel film ve nesnel olma duygu yaratım sorunsalı) bir niteliğe bürünmüştür. Tercüme edilmiş diyalog olmadan yani konuşmaların içeriği bilinmeden ‘sessiz’ olarak yapılan kurgulama işleminin konunun görsel olarak anlatım yaratımını sağlamış ve bu da öykünün gücünü olabildiğince arttırmıştır.

SONUÇ YERİNE

Bu makalede yapılan çözümleme farklı üç katmanın bileşimi üzerine kurulmuştur. İlk katmanı öznenin gündelik yaşamına dair performans etkinlikleri; ikinci katmanı kameranın motivasyonu ve bunun yarattığı etkiler; üçüncü katman ise gözlemsel belgesel kipinin taşıdığı anlatım özellikler oluşturmaktadır.

Çalışmanın çatısını ‘filmin önermesi ile belgesel sinema dili arasındaki bağlantı, film dili bağlamında nasıl kurulmuştur’ sorusu oluşturmaktadır. Filmin önermesi, doğa ile insanlığın iç içe olduğu bir yaşamın sürdürülebilirlik gerekliliğidir. Bu temel gereklilik/önerme görmezden gelindiğinde insan-çevre yaşamına dair nelerin kaybedileceği alegorik olarak yansıtılmaktadır.

Film bu önermeye dair bir hikâye üzerinden örnekleme yaparken; altı kalın çizgilerle çizilmiş didaktik temelli bir mesaj vermektense olabildiğince kaçınmış; bunun yerine konunun doğal özneleri ve onların yaşam çevreleri içinde günlük yaşam rutinlerine dair gözlemlenen anların bir araya getirilmesiyle oluşturulan - lirik bir görsellik içinde- farklı bir yaşam deneyimini seyircisine sunmaktadır.

Film birbiriyle ilintili birden fazla temaya sahiptir: İlk tema modern tüketim ile doğal olanın elde edilmesindeki çelişki ve bu çelişkinin doğal kaynakları (flora ve fauna üzerindeki etkileri bağlamında) nasıl tamamen

yok ettiğidir. İkinci tema kapitalist sistemin işleyişi üzerinedir: Hüseyin ve ondan bal almak isteyen-daha çok miktar talep eden- bal satıcısının konumlanması bir alegori olarak bu işleyişi somutlar (zor durumda olan Hüseyin'in parayla baskılanması). Buradaki işleyiş sembolik olarak daha çok kazanç, ahlaki değerler ve toplumun yararı arasında ortaya çıkan çelişmenin yarattığı açmazlardır. Üçüncü tema kapitalizmin en kırsal alanlarda bile fonksiyonları kolayca icra edebilme gücüdür.

Dramatik kurulum bakımından ele alındığında karşılaşılan ilk özellik seyrek bir olay örgüsü (plot), güçlü bir kanca (hook) eksikliği ve çatışma rutinin tek yönlü (salt Hüseyin'den gelen ve karşılık görmeyen) olmasıdır.

Filmin önermesi ve söylemi üzerinden değerlendirildiğinde; dramatik kurulumun üst üste olan iki yapılanma üzerine inşa edildiği görülmektedir.

İlk yapı, asal nitelikte olup da görünmeyen ama filmin temel katmanını oluşturan 'düşünsel boyut'tur. Burası doğaya saygı, çevre dengesi vb. olguları içerir. Bu olgular, anlatının temel düzlemini içermesine karşın öykülemde filmin ana öznesi olan Hatice karakterinin daha ön plana çıkarılmasıyla ikincil plana düşerler. Bu paradox anlatıda pozitif bir işlev yüklenerek, filmin didaktik bir anlatı olmasını engeller ve insana dair bir sözün olmasıyla birlikte düşünsel boyutu daha derinlikli yansıtmaya imkanını getirir.

Öykünün ilk elde görüneni ama ikincil düzlemi olan özne tasarımı ise insani duygulara dair -neredeyse lirik denilebilecek- bir anlatım kurulmuştur. Filmin ana öznesi Hatice, insan ve kadın olarak ele alınırken, yüceltilmeden, acındırılmadan, duygularıyla birlikte yansıtılmaktadır. Örneğin Pazar yerinde kendine saç boyası alması, evlenmemenin -bir çocuğunun olmamasının- getirdiği duygusal kırıklıklar, kadınlığa dair duygular vb. özelemler ince çizgilerle verilmiştir. Filmin ikinci öznesi olan Hüseyin de aynı şekilde insana dair duygularla yansıtılmıştır. Hüseyin'in yaptığı yanlışların nedeni olarak onun bir baba ve evini geçindirmek zorunda olan bir erkek portresi içinde çizilerek verilmesi önemlidir. Hüseyin'in davranışlarındaki motivasyonların kötücül bir çizgiye oturtulmadan veya acındırılmadan insani yönün yeteri denli doğru çizgilerle yansıtılması dramatik kurulumun bir diğer başarısıdır.

Sinemasal inşa bağlamında ele alındığında; görsel olarak iddialı olan, bazen komik, bazen iç burkucu sahnelerle örülen filmin paradoksal yapısı, görüntü tasarımı hemen göze çarpmaktadır. Pastoral manzaraların olağanüstü güzelliğine karşın iki ailenin karanlık ve klostrofobik yaşam koşulları üst üste binerek yansıtılmıştır. Eş deyişle görüntüler her zaman birden fazla olguyu ve aynı zamanda filmin önermesine ait bağlamların bir kısmını da temsil edecek şekilde kotarılmıştır. Hatice ve Hüseyin'in balı kovandan alım süreçleri, peteklerin kesilmesi veya kavanozlara konulması gibi sayısız çekim, bu temsil sistematığının parçaları olarak filmde yerlerini almışlardır.

Kamera Hatice ve Hüseyin ile ailesini farklı motivasyonlarla görselleştirmektedir. Hatice -genel olarak- daha uzun süreli çekimler ve daha dingin bir kamera ile görselleştirilirken, Hüseyin ve ailesi daha kısa

süreli ve kaotik kamera kullanımıyla yansıtılmaktadır. Bu yansıtım bir alegori olarak, doğal hayata eklenme, onunla uyum içinde yaşama ile bundan uzaklaşmış hayat biçimine yönelik okuma imkânları sunmaktadır.

Bunca başarıya karşın görsel veya kurgu düzenlemesindeki iki hatadan söz etmek gerekir. İlk sözü edilecek olan hata başlangıç sekansında bir biriyle ilintili olmayan iki sahne arasına Hatice'nin baş plan görüntüsünün konulmasıdır (03.40. dak.) Bu görüntü fotoğrafik olarak son derece görsel haz vermesine karşın, Hatice'nin yüz ifadesindeki yapaylık sonucunda küçük de olsa anlatımda bir leke olarak kalmaktadır. Bir diğer hata yine ara çekim uygulamasında görülmektedir. Arıların bir yaprağın üzerindeki makro ölçeğindeki görüntüleri, Hatice'nin bulunduğu sahne ile Hüseyin ve ailesinin bulunduğu içerik anlamda birbirleriyle ilintisiz iki sahneyi cut-away tekniğiyle bağlama işlevi içinde kullanılmıştır. Fakat görsel bütünlüğe uymadığı için yine bir leke olarak kalmaktadır.

Filmin ışık tasarımına gelince, filmde yapay ışık kullanımına yer verilmeyip salt doğal ışığın kullanılması Cinéma vérité anlatım tarzına uygundur. Renk düzenlemesinde color-correction ve color-balance uygulamalarına başvurulması ise anlatım estetiğini zedelemekten uzak duran bir görünüm sergilemektedir. Değnilmesi gereken başka bir konum, Hatice'nin evinin iç mekânında geçen sahnelerde kullanılan Chiaroscuro aydınlatma tarzının filmde çokça yer almasıdır. Chiaroscuro, özel düzenlemelere dayalı bir aydınlatma tekniği olmasına -ve belgesel estetiğine çok uymamasına- karşın, bu filmde, düzenleme olmaksızın çekilmesinden dolayı doğallığın bir parçası olarak filmin görsel dünyasına eklenmektedir.

Ses tasarımı filmlerin estetik stratejilerinin merkezinde yer alır. Ancak, bu filmde ses kullanımı filmin genel yapısı içinde ikincil plandadır. Doğaya ait seslerin ağırlıkta olduğu ve minimal müzik kullanımıyla oluşturulan ses evreni de filmin Cinéma vérité anlatım tarzına uygun düşmektedir. Aynı müzik parçası (non-diegetic) salt başlangıç ve final sahnelerinde yer almasının dışında filmde başkaca bir müzik kullanımına yer verilmemiştir. Non-diegetic müzik kullanımının dışında Hatice'nin yalnız kaldığı anlarda mırıldandığı birkaç türkü parçacığı filmin müzik boyutunu oluşturan bir diğer öğedir. Diyalog veya müziksiz bölümlerin normatif sinematik standartlara göre uzun (ve sık) olması, çevresel ses ortamının daha derinlikli olduğu bir izleme deneyimine yol açar. Filmin bu yönelimi seyirciyi sadece görsel unsurlara duyarlı olmaktan çıkarıp, anlatının aktif katılımına davet etmektedir.

Filmin kamera kullanımındaki motivasyonların bir benzerine ses evreni tasarımı da rastlanılmaktadır. Hatice'nin bulunduğu sahneler ses bakımında ya oldukça sessiz ya da doğanın sesleriyle eşleştirilmişken, Hüseyin ve ailesinin olduğu sahneler (kalabalık ve çocuk faktörü olmasıyla nedeniyle de) kaotik (yüksek sesle konuşmalar ve bağırış çağırışlar) bir sessel evren içinde sunulmaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki, bu filmi farklı/başarılı/değerli kılan nitelik, filmin önermesi ile belgesel sinema dili arasındaki bağının anlamlı

ilişkiler içinde örgülenmesidir. Bu başarı sinemasal inşa boyutunda somut olarak görülebilmekte/bulunabilmektedir. Ek bilgi olarak şuna da değinmekte yarar vardır: Farklı belgesel kipleri (mode) içinde, gözlemsel kipin, belirli etik sorun ve zorluklara sahip olduğu bilinen bir gerçekliktir. Bu filmde gözlemsel belgesel etiği ile estetik inşa arasındaki dengenin ustaca kurulduğunu söyleyebilmek mümkündür.

DİPNOTLAR

(1) Ayrı ayrı nitelermelere sahip olmalarına rağmen ‘belgesel sinema’ ve ‘belgesel film’ kavramlarının çoğu kez birbiri yerine geçmiş olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, belgesel sinema, ‘estetik/anlatı/söylem’; belgesel film ise ‘estetik/tasarım/uygulama’ boyutlarını içeren bir kavramsallaştırma içinde kullanılmıştır (Sözen,2010:242).

(2) -Sundance Film Festivali, ABD (2019)

-Grand Prix Ödülü, Yerçekimine Karşı Milenyum Belgeleri Film Festivali, Polonya (2019)

- En İyi Belgesel, Docs Barcelona, İspanya (2019)

- Doc Aviv Film Festivali, İsrail (2019)

- Hong Kong Uluslararası Film Festivali, Çin (2019)

- Akademi Ödülleri'nde En İyi Belgesel ve En İyi Uluslararası Uzun Metraj Filmi'ne aday gösterilmesi (2019).

(3) Bir belgesel ‘bir şeyden bahsettiğinde’, bunu, çekim kompozisyonu, görüntülerin düzenlenmesi ve müzik kullanımı vb. aracılığıyla yapar. Görülen ve duyulan her şey sadece yansıtılan dünyayı değil de aynı zamanda yönetmenin bu dünya hakkında nasıl konuşmak istediğini de temsil eder. O zaman belgesel filmi daha iyi anlama anahtarının her sahne ve onu oluşturan görüntülerde yattığı söylenebilir.

(4) Gözlemsel belgesel kip üzerinden yapılan bu film, ‘tematik olarak’, tanımlanması ve kavramsallaştırılması son on yılda gelişmeye başlayan ‘eco-cinema çalışmaları içinde de değerlendirilebilir. Eco-cinema ‘yeşil film eleştirisi’ veya ‘eco-film eleştirisi’ olarak da adlandırılmaktadır. Eco-cinema çalışmaları, büyük ölçüde, film, ekoloji ve insan aklı arasındaki etkileşimi eksen alan içerikleri kapsar. Bu tanım içinde yer alan filmler, ekolojik ve çevresel ideolojileri eksen alıp; başlıca çevresel ve eko-kritik temalar, insanlar ve doğa arasındaki ilişkilerin incelenmesi, eleştirel hayvan çalışmaları, etnik azınlıklara ve insan olmayan konulara yönelik çevre adaletsizliği, çevre sorunları ve ekolojik felaketleri içeren konuları kapsamaktadır. Daha fazla bilgi için Bkz: Helen Hughes, Green Documentary: Environmental Documentary in the Twenty-First Century. The University of Chicago Press.

(5) ‘Chiroscuro’ aydınlatma çekim yapılan sahnede ışık ve karanlık bölgeler oluşturmak için düşük ve yüksek kontrastlı alanlar yaratma üzerine kurulmuştur. Bu teknikte ışık, öznenin yüzünün sadece yarısını

aydınlatırken, diğer tarafını karanlıkta bırakarak görüntülerde üçüncü boyut yaratılmasını sağlar. Alman Dışavurumcu Sinema büyük ölçüde bu teknikle ilişkilidir.

(6) Ekstra-diegetic anlatıcı, metnin kurgusal evreninin dışından hikâyeyi anlatan kişidir.

(7) Filmde klasik kamera kullanımının sadece bir kez dışına çıkmıştır. Başlangıç sekansında Hatice’nin arı kovanına gitmek için bir kaya çıkıntısı üzerinde yürüdüğü sahneler drone ile çekilmiştir (Mullen,2019).

(8) Mekân tasarımı konusunda ek bir bilgi olarak yönetmenlerin bir söyleşideki sözlerinin dolaylı işlevsellik adına bilinmesi yararlı olabilir. Yönetmenler bu ülkenin pek çok bilinmeyen yeri ve doğal kaynağı olduğunu; filmleri aracılığıyla Kuzey Makedonya hakkında farkındalık yaratmayı umduklarını belirtmişlerdir.

(9) Tam bir Türkçe karşılığı bulunmayan ve futboldan sanat alanına kadar geniş bir kullanım yelpazesi olan ‘timing’, dramaya dayalı sanat alanlarında ‘temsilin zaman tasarımı’ olarak da tanımlanabilir. Timing, ‘zaman sanatları’ olarak kabul edilen tiyatro, sinema, opera gibi alanların anahtar kavramlarından biridir. Yaşanılan hayata özgü şeyleri bir olay örgüsü içinde, belirlenmiş bir üslup ve kompozisyonla yeniden üretme esasına dayanan bu sanatlarda doğal olarak nesnel hayatın zamanı ile tasarlanan ve anlatılan şeylerin zamanı, hiçbir zaman birbirinin aynı olmamaktadır. Dolayısıyla performansla dayanan bu sanatların anlatı metinlerinde o anlatıya özgü olarak her seferinde yeniden ve farklı şekilde inşa edilen bir ‘zamanlama’ tasarımı vardır ve bu da timing olarak adlandırılmaktadır (Sözen, 2010:249).

KAYNAKÇA

- Bernard, S. C. (2007), Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films. Second Edition, USA: Focal Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008), Film Sanatı, (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah S. Onat), Ankara: De Ki Yayınları,
- Buder, E.(2019), 'Honeyland': Shooting By Candle lightand Oil, Erişim:26.03.2020
- <https://nofilmschool.com/honeyland-documentary-interview>
- Cerci, S. (1997), Belgesel Film, İstanbul: Şule yayımları.
- Garrison, W. (2002), ‘Documentary Cinematography’, Introduction to Documentary Production, Wallflower Pres, Great Britain, ss. 99-128.
- Hughes, H. (2014), Green Documentary Environmental Documentary in the Twenty-First Century. Intellect, The University of Chicago Press. USA
- Kuzu, B. (2104). “Jean Rouch’un Jaguar Belgeseli Çerçevesinde Belgesel Sinemada Etnografi Kullanımı ve Önemi”. Tanıklıklar Sineması-Belgesel Sinema Üzerine. (Ed.Özgür İpek). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Mullen, P. (2019), Buzz-Worthy: Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov Talk 'Honeyland' (Interviews)
<http://povmagazine.com/articles/view/buzz-worthy-tamara-kotevska-and-ljubomir-stefanov-talk-honeyland>. Erişim:14.04.2020
- Nichols, B. (1991), *Representing Reality-Issues and Concepts in Documentary*, USA: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- O'falt, C. (2020) Erişim:14.04.2020
<https://www.indiewire.com/2020/01/honeyland-tamara-kotevska-ljubostefanov-cinematography-editing-1202198905/>
- Rabiger, M. (1998), *Directing the Documentary*, USA: Focal Press.
- Rosenthal, A. (2002), *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos* Third Edition. USA: Southern Illinois University Press.
- Rosenthal, A ve Eckhardt, N. (2016), *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. Fifth edition, USA: Southern Illinois University Press.
- Rotha, P. (2000), *Belgesel Sinema*. (çev: İ. Şenel). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Saunders, D. (2010). İstanbul: Belgesel.Kolektif Kitap.
- Saito, S. (2019), Erişim:26.03.2020
<http://moveablefest.com/tamara-kotevska-ljubomir-stefanov-honeyland/>
- Sözen, M. (2010), *Belgesel Filmin Tasarım Boyutu Ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar*. Zonguldak: ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 6; Sayı: 11; s: 241-266.
- Sözen, M. (2017), *Anlatımsal Bir Öge Olarak Belgesel Sinemada Ses Tasarımı: Tanımlar, Örnekler, Çözümlemeler*. Elazığ: ASOS-Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Yıl:5; Sayı:42; s:20-46.
- Filmin Resmi Basın Kiti (2019), Sundance Film Festivali için hazırlanmış. World Premiere – World Documentary Competition-Honeyland

EXTENDED ABSTRACT

Purpose

In this article, the film named 'Honeyland', which has a narrative in the observational documentary mode, has been tackled and examined. In the film a delicate portrait of the balance between humanity and nature is presented and a rapidly disappearing life style is reflected through a close-up perspective. This view, has been transformed into a narrative over the extraordinary life views of a woman who has a life perception articulated to nature. There is no complicated plot or message underlined in the narrative. Instead, the moments of the characters' daily life sections are brought together and these are presented to the audience as life experiences in a lyrical visuality.

Methodology

Film solutions are mostly based on content analysis. In this study, a different method was adopted and an analysis based on film language was carried out. The framework of the study is the question of "how is the relation between the premise of the film and the language of documentary cinema established in the context of the film language". The premise of the film is the necessity to sustain a life where nature and humanity are intertwined. When this basic requirement / proposition is ignored, what will be lost regarding human-environmental life is allegorically reflected.

Two main parameters have been determined on the axis of "dramatic setup" and "cinematographic construction/shaping" as film language. As sub-variables of dramatic installation dimension (narrative style, narrator mode and narration dimension); Elements such as image design, repetition design, acting/character design, detail design, editing design, sound universe design were considered as sub-variables of the cinematographic shaping dimension and these were evaluated through a pattern.

The analysis is based on the combination of three different layers. The first layer is performance activities related to the daily life of the subject; the second layer is the camera's motivation and the effects it creates; The third layer constitutes the narrative features of the observational documentary mode.

Findings

In the light of these basic data, it is possible to obtain the following inferences when a pattern is made. This film is one of the examples that proves that accurately set up, well-visualized documentaries can be as exciting as the dramas that fiction films have. In other words, the greatest strength of the film is that it can give the audience the feeling of watching traditional feature-length fiction films.

In terms of dramatic setup, the first feature encountered is a sparse plot, the lack of a strong hook, and the conflict routine being uni-directional (not reciprocally from Hussein). While the main subject of the film, Hatice, is treated as a human being and a woman, it is reflected with her feelings without being glorified or pitiful. For example, buying herself hair dye in the market place, emotional disillusionment caused by not getting married (not having a child), feeling about femininity, etc. aspirations are given in fine lines. Hüseyin, who is the second subject of the film, is also reflected with feelings about human. It is important that the reason for the mistakes made by Hüseyin is given in a portrait of a father and a man who has to support his house. Another achievement of the dramatic setup is that the motivations in Hussein's behavior are reflected in sufficiently correct lines without putting the motivations in a malicious line or being pitiable.

Conclusion

As a result, it can be said that the feature that makes this film different/successful/valuable is that the relation between the proposition of the film and the language of the documentary cinema is organized in

meaningful relationships. This success can be seen/can be seen in the cinematic construction dimension. As additional information, it is worth mentioning: Within different modes of documentary, it is a known fact that the observational mode has certain ethical problems and difficulties. It is possible to say that the balance between observational documentary ethics and aesthetic construction has been skillfully established in this film.