



Etnografik Perspektiften *Kula'da Üç Gün* Belgeseli: Toplumsal Bellek ve Kültürel Gerçekçi Yansımalar

An Ethnographic Perspective on the Documentary *Kula'da Üç Gün*: Social Memory and Realistic Cultural Representations

Nergiz Karadaş Toktaş*

Öz

Belgesel sinema, toplumların, toplulukların ve bireylerin yaşam biçimlerini, geleneklerini, ritüellerini ve gündelik pratiklerini gerçekçi bir yaklaşımla yansıtan, belirli dönemler ve mekânlara dair bilgi sunarak izleyiciye hem tarihsel hem de kültürel bir perspektif kazandıran bir anlatı formudur. Özellikle etnografik nitelik taşıyan belgeseller, kültürel kimliklerin, sosyal yapıların ve sosyokültürel süreçlerin temsiline yönelik ayrıntılı ve derinlikli bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bağlamda, etnografik nitelikli yapımlar, bir yandan yerel kültürlerin, geleneksel yaşam biçimlerinin ve toplumsal ilişkilerin görsel olarak belgelenmesini sağlarken, öte yandan kültürel mirasın korunması ve aktarılmasına da aracılık etmektedir. Dolayısıyla bu belgeseller, yalnızca akademik araştırmalar için değil, aynı zamanda geniş izleyici kitleleri için de değerli birer kültürel kaynak niteliği taşımaktadır. Bu ça-

Geliş tarihi (Received): 24-11-2024 Kabul tarihi (Accepted): 21-08-2025

* Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Van-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts Department of Radio, Television and Cinema. nergizkaradas@yyu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-8910-8039

lışmada, belgesel sinemanın toplumsal gerçekliğin temsiliyle sınırlı kalmayıp kültürel yapıların ve toplumsal ilişkilerin kuramsal düzlemde çözümlenmesine imkân tanıyıp tanımadığı sorusundan hareketle, belgesel filmde toplum ve kültüre ilişkin etnografik içeriklerin nasıl ve ne amaçla yer aldığına ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, Suha Arın'ın "Kula'da Üç Gün" (1983) adlı belgeseli, yerel kültürün görsel olarak belgelenmesine imkân veren anlatı stratejileri barındırması ve yönetmenin Türkiye belgesel sinemasındaki öncü konumu nedeniyle inceleme nesnesi olarak seçilmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen film, kuramsal değerlendirme açısından anlamlı bir zemin sunduğu düşünülmüştür. Bu çerçevede film, etnografik sinemaya ve kültürel yansımalara ilişkin kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Anlatı yapısı, mekân kullanımı, gözlemci kamera yaklaşımı, anlatıcı sesi ve karakter temsilleri üzerinden yürütülen çözümlemede, belgeselin etnografik özellikler taşıdığı, gelecekteki yaşam biçimlerini yansıttığı, kültürel belleğin aktarımına katkı sunduğu ve sosyokültürel yapıları görsel olarak temsil ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: *belgesel sinema, etnografi, kültür, toplum, Suha Arın*

Abstract

Documentary cinema is a narrative form that reflects the lifestyles, traditions, rituals, and everyday practices of societies, communities, and individuals through a realistic approach. It provides audiences with both historical and cultural perspectives by offering insights into specific periods and places. Ethnographic documentaries, in particular, offer a detailed and in-depth perspective on the representation of cultural identities, social structures, and sociocultural processes. In this context, ethnographic productions provide visual documentation of local cultures, traditional ways of life, and social relations, while also mediating the preservation and transmission of cultural heritage. Therefore, such documentaries constitute valuable cultural resources not only for academic research but also for wider audiences. This study aims to examine how and for what purposes ethnographic content related to society and culture is incorporated into documentary films. It also addresses whether documentary cinema is limited to the representation of social reality or whether it enables the theoretical analysis of cultural structures and social relations. In this context, Suha Arın's *Kula'da Üç Gün (Three Days in Kula, 1983)* was selected as the object of analysis due to its narrative strategies that enable the visual documentation of local culture and the director's pioneering role in Turkish documentary cinema. The film was selected through purposive sampling, as it provides a meaningful basis for theoretical evaluation. The film was analyzed using the descriptive analysis method in line with theoretical approaches to ethnographic cinema. The analysis focused on narrative structure, use of space, the observational camera approach, narration, and character representation. The findings indicate that the documentary possesses ethnographic characteristics, reflects traditional ways of life, contributes to the transmission of cultural memory, and visually represents sociocultural structures.

Keywords: *documentary, ethnography, culture, society, Suha Arın*

Extended summary

Ethnographic documentaries are productions that reflect the lifestyle, traditions, rituals, and daily lives of a society with a realistic understanding, as well as a comprehensive and nuanced portrayal of the subject matter. Such documentaries serve as an invaluable resource for the preservation and dissemination of traditional cultural values in the context of rapidly evolving socio-cultural environments. Ethnographic documentaries provide viewers with a realistic representation of the internal dynamics of society and the practices associated with daily life. The objective of this study is to ascertain whether ethnographic qualities can be identified in documentary cinema and, if so, how these qualities are manifested.

Documentary cinema, as a genre that aims to reflect reality, plays an important role in the preservation and transmission of social and cultural values. Documentary films provide viewers with a broad perspective on the lifestyles, traditions, and daily lives of a particular society, community, or individual. However, the question of whether documentaries have ethnographic qualities and how these qualities are reflected is a problem that needs to be addressed. In this context, the paper analyzes how the daily life, traditions, social relations, and cultural practices of the town of Kula are reflected in Suha Arın's documentary film "*Kula'da Üç Gün*" (1983), which was selected through purposive sampling. It aims to analyze the ethnographic content of the film with the descriptive analysis technique. This analysis aims to provide an in-depth understanding of the ethnographic information presented to the audience by systematically evaluating how the social and cultural elements are reflected in the content of the documentary. In this study, the documentary film "*Kula'da Üç Gün*" was evaluated within the framework of theoretical approaches to ethnographic film and how the film reflects daily life, traditions, social relations, and cultural practices in the town of Kula. This method makes it possible to analyze in detail the cultural and social elements in the film and the information conveyed to the audience.

The documentary "*Kula'da Üç Gün*" reflects the daily life, traditions, social relations, and cultural practices in the Kula district of Manisa from a realistic perspective. The documentary reveals the architectural structure, social relations, and cultural rituals of the town through a narrative centered on the wedding ceremony in the town of Kula. The natural synchronized sounds, local melodies, and narrative language used in the film provide the viewer with an authentic experience. These elements convey the social and cultural texture of Kula as ethnographic documentary qualities of the film. The film also draws attention to issues such as gender roles and religious rituals. The social positions of women and men are clearly revealed during the wedding ceremony. Women's roles in the household, wedding preparations, and rituals such as henna night are important elements that enhance the ethnographic value of the film. In addition, the preparations made during the wedding process and the Yaren organizations formed by artisans and craftsmen are aspects of the documentary that strongly emphasize social solidarity. In this process, the local melodies and musical instruments used by the Yaren team during the wedding reinforce the ethnographic quality of the film.

In the documentary, the architectural features of the town of Kula are also discussed in detail. Kula's stone houses, streets, bazaars, and historical buildings are presented to the

audience through the documentary's visual narrative. These architectural elements reflect the cultural and historical richness of Kula and introduce the audience to the characteristic features of the town. In the film, the historic houses of Kula and the daily lives of the people living in these houses are presented with detailed shots and narration. These are important elements that increase the ethnographic value of the film.

The wedding ceremony is another important element at the center of the documentary. Beginning with the preparations for the wedding, the rituals on the wedding day and afterward are covered in detail in the movie. The preparation of the bride and groom, the wedding procession, the wedding dinner, and the entertainment are important scenes that support the ethnographic character of the documentary. These scenes convey to the audience the wedding traditions of the town of Kula and the social context of these traditions. The rituals performed during the wedding ceremony show the viewer the cultural values of Kula and the place of these values in social life.

In conclusion, as an ethnographic film, the documentary "*Kula'da Üç Gün*" stands out for Suha Arın's skillful handling of social and cultural issues. The film offers the viewer a rich ethnographic perspective by reflecting the daily life, traditions, and cultural practices of the town of Kula in a detailed and realistic manner. This feature makes it a valuable source for cultural anthropological studies and serves to preserve social memory. As a sociological tool, Suha Arın's ethnographic documentary contributes to collective memory and educates and informs society. The importance of such ethnographic documentaries for future socio-cultural research and the preservation of cultural heritage cannot be overstated. This film once again demonstrates the power and impact of documentary cinema in the process of preserving and transmitting cultural and social values. The role of ethnographic documentaries in preserving traditional values, especially in rapidly changing socio-cultural environments, is examined in detail in this study through the documentary "*Kula'da Üç Gün*." With its ethnographic content and social reflections, Suha Arın's documentary is considered an example that successfully fulfills the function of documentary cinema in preserving and transmitting social and cultural memory.

Giriş

Kültürel ve sanatsal üretimler, bireyin içinde bulunduğu toplumsal yapı ile kurduğu ilişim doğrultusunda şekillenmekte ve üretildikleri tarihsel ile sosyokültürel bağlamın izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda toplumun inanç sistemleri, değerler bütünü ve kolektif hafızası söz konusu üretimlerin temelini oluşturmakta, bu durum yalnızca geleneksel anlatı biçimleriyle sınırlı kalmayıp çağdaş medya ürünleri için de geçerliliğini sürdürmektedir. Özellikle kitle iletişim araçları aracılığıyla dolaşıma giren içeriklerin, sinema başta olmak üzere farklı mecralarda toplumsal yapıdan bağımsız düşünülmemeyeceği görülmektedir. Bu nedenle sinema, kültürel temsillerin yeniden üretildiği ve dolaşıma sokulduğu bir anlatı alanı olarak öne çıkmakta, içersel dönüşümler aracılığıyla toplumsal değişimlerin izlenebildiği bir gözlem zemini sunmaktadır (Güçhan, 1992:70-71). Bu genel çerçevede, sinemanın halk kültürüyle kurduğu ilişkinin de kuramsal olarak tartışılmasını gerekli kılmaktadır. Nitekim alanyazında yer alan çalışmalar, bu ilişkinin farklı boyutlarını ortaya koymaktadır. Örneğin İsmail Abalı, Kemal Sunal filmleri-

ni folklorik işlevleri açısından değerlendirerek “Şaban” adlı karakterin geleneksel halk tipiyle çağdaş medya arasında bir köprü işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır (Abalı, 2015:235). Birgül Yangın Aslanoğlu ise, Türk sinemasında folklor izlerini geniş bir film yelpazesi üzerinden inceleyerek sinemanın görsel bir folklor arşivi işlevi üstlenebileceğini ileri sürmektedir (Yangın Aslanoğlu, 2018). Benzer biçimde Mustafa Dinç, halk mizahının ve anonim karakterlerin popüler sinemadaki dönüşümünü analiz etmekte (Dinç, 2019); Ahmet Özgür Güvenç ise sinemayı halk kültürünü yalnızca yansıtan değil, aynı zamanda yeniden kuran ve çağdaş bağlamda anlamlandıran bir alan olarak ele almaktadır (Güvenç, 2020).

Sinemanın toplumsal gerçekliği ve dönüşümleri yansıtırma gücü, belgesel filmlerle daha belirgin hâle gelmektedir. Bu süreçte Lumière Kardeşler ve Thomas Edison’un gündelik yaşamdan kesitleri kaydettikleri erken dönem filmler, belgesel sinemanın ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Ancak “belgesel” kavramının kuramsal olarak tanımlanması, John Grierson’ın Robert Flaherty’nin *Moana* (1926) filmi için “documentary” terimini kullanmasıyla mümkün olmuştur. Grierson’ın “gerçekliğin sanatsal temsili” olarak yaptığı tanım, belgeselin estetik ve toplumsal işlevini bir arada ele alan temel bir çerçeve sunmaktadır. Bu doğrultuda Nichols, belgeselin rol yapan aktörlerden ziyade kendilerini sunan gerçek insanlara odaklanan bir anlatı biçimi olduğunu vurgulamaktadır (Aufderheide, 2007: 3; Nichols, 2017:5-7).

Belgesel sinemanın gelişimi yalnızca Batı merkezli bir seyir izlememiş, benzer bir süreç Osmanlı coğrafyasında da gözlemlenmiştir. Nitekim sinematografin 1897 yılında Osmanlı topraklarına ulaşmasının ardından belge film niteliğindeki yapımların gösterimleri başlamış, bu gösterimler zamanla yaygınlaşarak farklı ülkelerin filmlerinin yerel izleyiciyle buluşmasını sağlamıştır. Bu erken dönem yapımlar modern anlamda belgesel olmaktan ziyade, anlık olayların kayda alındığı belge film örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bu kapsamda 1919 yılında “İzmir İşgalini Protesto Mitingi”, “Fatih Mitingi” ve “Sultanahmet Mitingi” gibi siyasal olayların filme alınması, Anadolu sahasında belge film pratiğinin ilk örnekleri arasında gösterilmektedir (Coşkun, 2009:17-19; Dinç, 2019: 67). Bu tarihsel arka plan, belgesel sinemanın yalnızca bir tür olarak değil, toplumsal hafızanın görsel biçimde inşa edilmesinde işlevsel bir araç olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda belgesel sinema, gerçekliğin kaydedilmesinin ötesine geçerek kültürel değerlerin yeniden sunulduğu ve yorumlandığı dinamik bir anlatı formu olarak değerlendirilmektedir.

Belgesel sinema, gerçekliği sunma biçimi ve anlatı stratejileri bakımından farklı kategorilerde ele alınmaktadır. Bu doğrultuda Bill Nichols, belgesel filmleri yönetmenin konumu, gerçekliğe yaklaşım tarzı ve izleyiciyle kurulan ilişki üzerinden sınıflandırarak temel anlatı biçimlerini tanımlamaktadır. Buna göre *şiiresel anlatı* estetik ve çağrışımsal bir yapı sunarken, *açıklayıcı anlatı* dış ses aracılığıyla bilgi verme ve izleyiciyi yönlendirme işlevi üstlenmektedir. Buna karşılık *gözlemci anlatı* müdahalesiz kaydı esas almakta, *katılımcı anlatı* ise yönetmenin sürece doğrudan dahil olduğu bir yapı kurmaktadır. Bu çerçevede *yanstııcı anlatı*, belgeselin temsil süreçlerini görünür kılarak izleyiciyi sorgulayıcı bir konuma taşımakta, *ifadeci anlatı* ise öznel deneyim ve duygular üzerinden empatik bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Sonuç olarak Nichols, bu anlatı biçimlerinin belirli tarihsel ve teknolojik koşullar içinde geliştiğini ve zamanla iç içe geçerek melez yapılar oluşturduğunu belirtmek-

tedir (Nichols, 2017). Belgesel sinemada biçimsel çeşitliliğin kavramsallaştırılması, içerik temelli sınıflandırmalarla birlikte değerlendirildiğinde daha bütüncül bir bakış sunmaktadır. Bu bağlamda Patricia Aufderheide, belgeselleri *kamu işleri, tarih, propaganda* ve *etnografik* yapımlar gibi tematik kategoriler altında ele almakta, içerik ile biçimsel tercihlerin iç içe geçtiğini göstermektedir (Aufderheide, 2007). Nitekim etnografik belgesellerin, belirli bir anlatı biçimine bağlı kalmaksızın şiirsel, gözlemci ya da yansıtıcı yaklaşımlarla birlikte var olabilmesi, bu geçirgenliği açık biçimde ortaya koymaktadır. Benzer doğrultuda Ümit Demir, belgesel filmleri *haber, gezi, doğa, toplumsal, araştırma* ve *propaganda* gibi içerik odaklı kategoriler altında sınıflandırmakta ve bu yaklaşımın özellikle televizyon yapımları ile festival pratiklerinde işlevsel bir sistematik sunduğu görülmektedir (Demir, 2015: 87).

Bu farklı kategorizasyonlar içinde etnografik belgeseller, temsil ilişkileri ve anlatı stratejileri bakımından belgesel sinemanın biçimsel ve içeriksel boyutlarını birlikte tartışmaya açan özgün bir tür olarak öne çıkmakta, bu bağlamda kavramın farklı aktörlerce değişken biçimlerde tanımlandığı, festival programcılarında televizyon yapımcılarına, bağımsız sinemacıardan antropologlara kadar uzanan yaklaşımlarda “öteki”nin temsili, eğlence odaklı sunum, deneysel anlatı ve bilimsel sınırlamalar gibi farklı vurgu alanları üzerinden biçimlendiği görülmektedir (Aufderheide, 2007:106-109). Bu tanımsal çeşitliliğin ötesinde, etnografik belgesellerin işlevsel rolü de önem kazanmaktadır. Bu yapımlar, yalnızca toplumsal yaşam ve kültürel yapıları görünür kılmakla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda kültürel kimliklerin korunması, belleğe aktarılması ve yeniden inşasına katkı sunmaktadır. Bu yönüyle sosyal pratiklerin, ritüellerin ve toplumsal yapıların çözümlenmesine imkân tanıyarak hem akademik araştırmalar hem de kültürel miras çalışmaları açısından işlevsel bir zemin oluşturmaktadır. Türkiye bağlamında yapılan çalışmalar da bu işlevi farklı boyutlarıyla ele almaktadır. Ernek Alan, Türkiye’den seçilen üç belgesel film incelemekte, bu yapımların daha çok halkın yaşam biçimini, çevresiyle kurduğu ilişkileri ve kültürel değerlerini gerçekçi bir üslupla aktaran etnografik nitelikte veriler içerdiklerini ileri sürmektedir (Ernek Alan, 2011). Benzer biçimde Yüce, “Derin Kökler” belgeseli üzerinden halk kültürünün görsel anlatım yoluyla aktarımını inceleyerek belgeselin kültürel süreklilikteki rolünü vurgulamaktadır (Yüce, 2012). Çöm ve Koca ise “Gezen Oğlak” belgeseli üzerinden konar-göçer yaşam pratiklerinin aktarımı ve dönüşümüne odaklanmaktadır (Çöm & Koca, 2023).

Bu çalışmalar, etnografik belgesellerin yalnızca kültürel pratikleri görünür kılan kayıtlar olmadığını, aynı zamanda toplumsal deneyimlerin hatırlanması ve kültürel bilginin kuşaklar arasında aktarılması bakımından işlevsel bir arşiv niteliği taşıdıklarını göstermektedir. Bu durum, belgeseller aracılığıyla kayıt altına alınan pratiklerin toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi tartışmayı gerekli kılmaktadır. Nitekim çağdaş bellek çalışmaları, belleğin yalnızca bireysel bir süreç olmadığını, toplumsal ve kültürel pratikler aracılığıyla üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Jan Assmann, belleği toplumların geçmişle kurduğu ilişkinin kültürel biçimlerde örgütlendiği kolektif bir yapı olarak ele almakta ve kültürel aktarımın farklı bellek biçimleri aracılığıyla gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Buna göre kültürel aktarım, *mimetik bellek*, *nesnel belleği*, *iletişimsel bellek* ve *kültürel bellek* olmak üzere birbirini tamamlayan yapılar üzerinden gerçekleşmektedir. *Mimetik bellek* davranış ve pratiklerin taklit yoluyla öğrenilmesini, *nesnel belleği* kültürel bilginin maddi unsurlar aracılığıyla korunmasını, *iletişimsel bellek* sözlü aktarımı ve yakın geçmiş deneyimlerini, *kültürel bellek* ise ritüeller, semboller ve ku-

rumsallaşmış temsil biçimleri aracılığıyla uzun süreli kolektif hatırlamayı ifade etmektedir. Bu yönüyle kültürel bellek, yalnızca geçmişin depolandığı bir alan değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin inşası, kültürel sürekliliğin sağlanması ve toplumsal normların yeniden üretilmesinde belirleyici bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Assmann, 2015).

Bu çalışmada, belgesel sinemanın yalnızca toplumsal gerçekliği temsil eden bir alan olmanın ötesinde, kültürel yapılar ve toplumsal ilişkilerin kuramsal düzlemde çözümlenmesine imkân tanıyıp tanımadığı sorusundan hareket edilmektedir. Bu doğrultuda, etnografik içeriklerin ve kültürel yansımaların belgesel filmde nasıl ve hangi amaçlarla yer aldığı ortaya konulmaktadır. Bu kapsamda amaçlı örneklem ile seçilen “Kula’da Üç Gün”, yerel kültürü görsel olarak belgeleyen anlatı stratejileri ve yönetmenin Türk belgesel sinemasındaki konumu nedeniyle incelemeye konu edilmektedir. Zira Arın’ın bu belgeseli modernleşme ve küreselleşme süreçlerinde hızla değişen kültürel pratiklerin belgelenmesi ve korunması açısından da değerli bir kaynak niteliğindedir. Filmde Kula kasabesindeki gündelik yaşam, gelenekler ve toplumsal ilişkilerin nasıl temsil edildiği ve etnografik nitelik taşıyıp taşımadığı betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmektedir. Bu yöntemde veriler sistematik biçimde düzenlenmekte, betimlenmekte ve yorumlanarak neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde analiz edilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2005:224). Bu doğrultuda çalışma, etnografik belgesellerin toplumsal ve kültürel araştırmalar açısından taşıdığı önemi ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.Etnografik belgesel ve kültürel temsil

Etnografik belgesel ve kültürel temsil tartışmalarında, öncelikle belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki öne çıkmaktadır. Belgesel sinema, farklı tanımlara sahip olmakla birlikte, temelde gerçekliğin doğrudan ya da gerçeğe sadık biçimde yeniden yapılandırılarak izleyiciye aktarılması olarak ele alınmakta ve hem bilişsel hem duygusal etki yaratmayı amaçlamaktadır (aktaran Mutlu, 1991: 151). Bu bağlamda belgesel, kurmaca anlatıdan farklı olarak önceden kurgulanmış bir olay örgüsüne dayanmak yerine, toplumsal yaşamın dinamik yapısını, insan eylemlerini ve sürekli değişen olguları konu edinmektedir (Ulutak, 1988:106). Bu perspektifi genişleten Paul Rotha’ya göre belgesel sinema, yalnızca propaganda işleviyle sınırlı olmayıp modern yaşamın toplumsal gerçekliklerini görünür kılan ve insan deneyimlerini çok yönlü biçimde analiz eden bir anlatı alanıdır. Bu doğrultuda gündelik yaşamın farklı mekânları belgeselcinin inceleme alanını oluşturmakta, belgeseller toplumsal sorunları görünür kılma ve izleyiciyi düşünmeye yönlendirme işlevi üstlenmektedir. Dolayısıyla belgeselin temel amacı, doğrudan çözüm sunmaktan ziyade, izleyicinin çıkarım yapabileceği bir düşünme zemini oluşturmaktır (Rotha, 2000: 79-88).

Rotha’nın belgeselin işlevine ilişkin görüşlerini tamamlayıcı nitelikte, Türkiye’de belgesel sinemanın öncü isimlerinden Suha Arın’ın anlatım biçimlerine yönelik yaklaşımı da belgesel dilinin çok katmanlı yapısına işaret etmektedir. Buna göre belgesel anlatım, dış sesle kurulan sözlü yapıdan yalnızca görüntü ve ses unsurlarına dayanan sözsüz anlatıma kadar uzanan farklı biçimlerde kurulabilmektedir. Bu kapsamda görüntü ile sesin ayrıştırılması, anlatının doğrudan öznelere bırakılması ve sunucunun izleyiciyle doğrudan ilişki kurması gibi yapıların da anlatıyı çeşitlendirdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca açıklayıcı yazılarla desteklenen anlatım biçimlerinin ve birden fazla yöntemin birlikte kullanıldığı karma yapıların belgesel

dilinin temel bileşenleri arasında yer aldığı görülmektedir (aktaran Öztürk, 2014: 9).

Belgesel sinemanın toplum ve gerçeklikle kurduğu bağ, etnografya ile olan ilişkisinin temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda belgesel filmlerin izleyicide oluşturduğu gerçeklik algısı ve güven duygusu, onları kurmaca anlatılardan ayıran temel özellikler arasında yer almaktadır. Özellikle etnografik belgeseller, az bilinen ya da unutulmaya yüz tutmuş kültürlerin görünür kılınmasına odaklanarak “insan”, “kültür”, “kimlik” ve “öteki” gibi kavramlar etrafında şekillenmektedir. Bu doğrultuda etnografik araştırma yöntemlerinin, belgesel üretim sürecinin belirleyici unsurlarından biri olduğu görülmektedir. Yönetmenin incelediği yaşama doğrudan temas etmesi, gözlem ve etkileşim yoluyla anlatının derinleşmesini sağlamakta, bu durum etnografik saha araştırması ile belgesel üretim süreçleri arasındaki paralellliği ortaya koymaktadır. Nitekim gerçeğin bağlamından koparılmadan yansıtılması ve çok katmanlı toplumsal yapıların aktarılması hem etnografaların hem de belgeselcilerin ortak sorumluluğu olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte nesnelliğin korunması, özdeşleşme riskinden kaçınılması ve eleştirel bir perspektifin sürdürülmesi önem taşımaktadır. Bu yönüyle etnografik belgesel üretimi, yalnızca görsel bir anlatı inşası değil, aynı zamanda kültürler arası anlayışı geliştiren bir diyalog zemini olarak işlev görmektedir (Durlington & Ruby, 2011:191; Kuzu, 2020: 203-205).

Etnografik belgesel ile etnografik araştırma karşılaştırıldığında, her iki alanın farklı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Etnografik belgeselde estetik ve görsel anlatım ön plana çıkarken, etnografik araştırmada bilimsel doğruluk ve metodolojik hassasiyet belirleyici olmaktadır (Susar, 2005:147). Bu doğrultuda her iki alan, toplumsal gerçekliğin kaydı ve temsili açısından benzer bir amaç taşısa da kullandıkları araçlar ve kurgu süreçleri bakımından ayrılmaktadır. Bu ayrımın temelinde temsiliyetin sözcükler ya da imgeler aracılığıyla kurulması yer almaktadır. Nitekim Heider’e göre etnografya yazılı anlatım üzerinden ilerlerken, film görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla anlam üretmektedir (Heider, 2006: 8). Bu fark, yalnızca anlatım biçimini değil, veri toplama, analiz ve sunum süreçlerini de farklılaştırmaktadır. Bu çerçevede aşağıdaki tablo, etnografik araştırma ile film yapımı arasındaki temel farkları karşılaştırmalı olarak ortaya koymaktadır.

ETNOGRAFI	FİLM YAPIMCISI
Teorik problemlerle başlar	Bir fikir ve bir senaryo ile başlar
Gözlem yaparak ve sorular sorarak veri toplar	Görüntüleri çeker
Verileri analiz eder	Çekilen görüntüleri düzenler/kurgular
Yazar ve yeniden yazar	
Yazılı bir rapor oluşturur	Bir film üretir

Tablo 1: Etnograf ve film yapımcısı arasındaki farklar (Heider, 2006: 8)

Etnografi ile film yapımı arasındaki farklar doğrultusunda, bir filmin etnografik olarak değerlendirilebilmesi için taşınması gereken ölçütler önem kazanmaktadır. Bu bağlamda Heider, etnografik filmin yalnızca kültürel içerik sunmakla sınırlı olmayıp bilimsel, etik ve temsiliyet kriterlerine dayanması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu ölçütler, etnografik filmin antropolojik ve görsel bir temsil olarak hangi koşullarda değerlendirileceğini ortaya koymaktadır (Heider, 2006). Bu doğrultuda Heider’in önerdiği temel nitelikler aşağıda özetlenmektedir:

Sesin Uygunluğu	Uygun olmayan ses (örneğin orkestra müziği, ağır anlatım)	İlimli anlatım	Doğal, senkronize ses	
Narration	Öyküleme ya da altyazının olmaması	Gereksiz, aşırı sözlü, ilgisiz	Optimal bir şekilde aydınlatıcı ve görsellerle alakalı	
Etnografik Temel	Etnografiden habersiz		Etnografik anlayışla derinlemesine şekillendirilmiş	
Açık Teori	Saf betimleme	Örtük teori	Açık teori	
Basılı Malzemelerle İlişki	İlgili basılı materyal yok	Belirsiz şekilde alakalı basılı materyaller	Basılı materyallerle oldukça iyi destekleniyor	Basılı malzemelerle tam entegre
Ses: Bakış Açısı	Etnografıtan (Örtük olarak/Açıkça)	Yerel ve etnografik seslerin karışımı	Yerel halk anlatımı	
Bütüncülük: Davranışsal Bağlamlaştırma	Yalıtılmış, bağlamdan arındırılmış		İyi bağlamlaştırılmış	
Fiziksel Bağlamlaştırma	Çok az veya hiç olmayan fiziksel bağlamsallaştırma		Fiziksel ortamda iyi ayarlanmış	
Yansıtma: Etnografın Varlığı	Etnografın varlığı görmezden gelinir	Etnografın varlığından söz edilir	Etnograf etkileşimde bulunurken ve veri toplarken gösterilir	
Bütün Eylemler	Parçalı eylemler		Eylemlerin başlangıcı, zirveleri ve bitişleri	
Anlatı Hikayeleri	Vinyetler	Bölümler gevşekçe birbirine bağlanmış	Tam hikâye	
Bütün Bedenler	Aşırı parçalanmış yakın çekimler		Maksimum gerekli tüm vücutlar	
Tüm Etkileşimler	Çerçevadaki tüm tarafları etkileşime dahil etmek	Etkileşim halinde iki taraf arasında değişen kesitler	İnsanlar arasında çok az etkileşimin olması ya da hiç etkileşim olmaması	
Bütün İnsanlar	Sadece kimliği belirsiz kitleler		Bir birey için duygu geliştirir	
Film Yapımı Sürecinde Bozulma	Zamansal diziler yeniden düzenlenmiş	Yoğunlaştırılmış zaman	Gerçek zaman	
Kültürel Değişimin Açık Biçimde Ortaya Konulması	Zamansız “etnografik şimdiki zaman”	Kültür değişikliğinin kabulü	Kültür değişikliğinin analizi	

Tablo 2: Karl G. Heider’in (2006), etnografik filmin vasıflarına ilişkin geniş sınıflandırması

Karasu Arda'nın Jay Ruby'ye referansla aktardığı çerçevede, etnografik sinemanın sos-yokültürel antropoloji alanında akademik formasyon sahibi araştırmacıların yürüttüğü etnografik çalışmaların bir uzantısı olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Bu yaklaşımda etnografik sinema, belgesel gerçekçiliğin sınırlarını aşarak anti-pozitivist ve anti-realist bir zeminde yeniden düşünülmekte, kurmaca ve kurmaca dışı tüm sinema biçimlerinden yararlanabilen deneysel bir ifade alanı olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda çokseslilik gibi teknikler aracılığıyla temsil edilen gerçekliğin aracılığının görünür kılınması hedeflenirken, üretici otoritesinin merkezden uzaklaştırılması ve buna eşlik eden etik sorumluluğun kabulü önem kazanmaktadır. Bununla birlikte etnografik sinemanın, görsel medyanın sınırlarını antropolojik bir dışavurum biçimi olarak genişletmesi ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi dönüştürmesi beklenmektedir. Nitekim bu yaklaşımda izleyicinin alışılmış anlamlandırma süreçlerinin sarsılması, hatta belirli ölçüde “kafa karışıklığı” yaşaması, düşünsel bir uyarım olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan etnografik sinemanın ticari üretim ve dağıtım mekanizmalarından bağımsızlaşması gerektiği, düşük bütçeli, mütevazı üretim pratikleriyle varlık gösteren ve ekonomik kârlılık hedefi taşımayan bir araştırma faaliyeti olarak konumlandırıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda kamu yayıncılığı, dağıtım şirketleri ve festival ağlarının sınırlılıklarının aşılması, yeni finansman ve gösterim alanlarının geliştirilmesi gerekliliği de vurgulanmaktadır (Karasu Arda, 2011:85-86). Bu çerçeveyi tamamlayacak biçimde, Özlem Arda'nın etnografik belgeselin ölçütlerine ilişkin değerlendirmeleri de alan yazında yol gösterici bir nitelik taşımaktadır. Buna göre etnografik belgeselin, belirli bir kültürel ya da toplumsal yapıyı merkezine alması, insana dair unsurları sosyo-kültürel bağlamı içinde bilimsel yöntemlerle aktarması ve belgelere dayalı olarak mevcut olanı olduğu gibi ortaya koyması gerekmektedir. Bununla birlikte, belgeleyici niteliği korunurken sinemasal estetiğin göz ardı edilmemesi ve hakikatın doğal biçimiyle yansıtılması da temel ölçütler arasında yer almaktadır (Arda, 2020: 55). Bu tartışmayı derinleştiren bir diğer yaklaşım, Kuzu'nun Jean Rouch'un etno-kurmaca sinema anlayışına ilişkin değerlendirmelerinde görünür hâle gelmektedir. Bu bağlamda etnografik belgesel üretiminde uzun süreli gözlem ve katılımın gerçekliğe ilişkin yorumları derinleştirdiği, paylaşımcı antropoloji yaklaşımı doğrultusunda yönetmenin sürece dahil olmasının geri bildirim ve farkındalık üretimini desteklediği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra katılımcı kamera kullanımı ve doğaçlama pratiklerinin anlatının sahiçiliğini güçlendirdiği, sine-trans deneyimiyle birlikte filmsel gerçekliğin inşasında belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Ayrıca yerel gerçekliklerin ve etnik temsillerin görünür kılınmasının, belgeselin kültürel temsiliyet kapasitesini genişleten temel unsurlar arasında yer aldığı vurgulanmaktadır (Kuzu, 2020:224-225). Bu kuramsal ve yöntemsel çerçeve doğrultusunda etnografik belgesel sinemanın yerel kültürel pratikleri nasıl görünür kıldığı ve bu pratiklerin kültürel belleğin aktarımındaki rolü, Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* adlı belgeseli üzerinden ayrıntılı biçimde çözümlenmektedir.

2.Toplumsal ve kültürel yönleriyle *Kula'da Üç Gün* (Suha Arın/1983)

Türkiye'deki belgesel sinemacılar arasında ilk akla gelen ve özgün sinema diliyle öne çıkan isimlerden biri Suha Arın'dır. Arın (1942-2004), Türkiye'de belgesel sinemanın tanınırlığını ve görünürlüğünü artıran, geniş izleyici kitleleriyle buluşturan, belgesel sinemanın

üretim ilkelerinin oluşmasına, yerleşmesine ve akademik dünyaya girişine öncülük eden, önemli bir figürdür. Suha Arın'ın belgesel sinema anlayışı, öncelikle bilginin iletilmesi ve bu bilginin filmin bütünlüğü içinde evrensel değerlerle uyumlu bir mesaja dönüştürülmesi gerekliliği üzerine temellendirilmektedir. Arın'a göre belgesel, yalnızca temaşaya dayalı bir izleme pratiği olarak değil, görsel-işitsel bütünlük içinde yorum üreten bir anlatı biçimi olarak konumlandırılmaktadır. Böylelikle hem üretim süreci hem de izleme deneyimi pasiflikten arındırılmakta, izleyicinin öğrenme ve sorgulama süreçlerine aktif biçimde dahil olması sağlanmaktadır. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak anlatım dilinin hedef kitle ve iletişim ortamına göre biçimlendiği, anlatının ise mümkün olduğunca ana bir kavram ve bu kavramı taşıyan görsel bir imge etrafında kurulduğu görülmektedir. Nitekim belgeselin sinematografik değerinin filmsel zaman ve mekânın doğru kullanımına bağlı olduğu kabul edilmekte, bu bağlamda başvuru alanlarının da gerçekliğin özüne sadık kalacak biçimde sınırlandırılması gerektiği vurgulanmaktadır. Dolayısıyla belgesel, bilim ve sanat arasındaki ilişkiyi geniş kitlelere aktarılabilir bir anlatıya dönüştüren ve izleyicide merak ile öğrenme isteği uyandıran bir pratik olarak değerlendirilmektedir (Özgen, 2008: 230-231).

Belirtilen özelliklerden görüldüğü üzere Arın'ın belgesellerini sinematografik ve estetik boyutunun yanı sıra toplumsal gerçekçi, dolayısıyla etnografik özellikler taşıyan belgesel filmler olarak değerlendirmek mümkündür. Bazı önemli yapıtları arasında *Safranbolu'da Zaman* (1976), *Tahtacı Fatma* (1979), *Kula'da Üç Gün* (1983), *Eski Evler Eski Ustalar* (1984) ve "*Camın Teri*" (1985) bulunmaktadır. Arın'ın sinemasının temelinde "Anadolucu" hümanist bir yaklaşımın söz konusu olduğunu dile getiren Çöm (2019: 268) yönetmenin, konuları bakımından farklılık gösteren filmlerinin özünü anlamak için, Arın'ın kültüre ve insana olan bakış açısına odaklanmanın gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Kültür aktarıcısı olarak bilinen Arın, bu yapıtlarıyla Türk kültürünün ve tarihinin çeşitli yönlerini belgelemekte, belgesel sinemanın eğitici ve bilgilendirici gücünü vurgulamaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle bu çalışma kapsamında yönetmenin *Kula'da Üç Gün* adlı belgeseli incelenmektedir. Ele alınan bu belgesel Manisa'nın Kula ilçesinde üç gün süren geleneksel bir düğünün canlandırılmasını merkezine almakta, bununla birlikte yalnızca bu töreni belgelemekle kalmayıp, Kula ilçesinin kültürel dokusunu, toplumsal yapısını ve yerel yaşam pratiklerini de görünür kılmaktadır. Erdoğan'ın (2000: 24) belirttiği gibi Kula doğa ve mimarinin bütünleşmesiyle oluşmuş Osmanlı-Türk kenti görünümündedir. Bu bağlamda filmde düğün töreni anlatının merkezinde yer almakla birlikte, bu merkez etrafında şekillenen gündelik yaşam pratikleri de ayrıntılı biçimde görünür kılınmaktadır. Tarihî Türk evleri, mekânsal kullanım biçimleri, toplumsal cinsiyet rolleri ve düğün sürecine kolektif katılım gibi unsurlar aracılığıyla yerel kültür çok katmanlı bir biçimde temsil edilmektedir. Bu yönüyle film toplumsal gerçekçi ve etnografik özellikler taşıyan bir belgesel niteliği kazanmaktadır. Söz konusu unsurlar, Assmann'ın yaklaşımı çerçevesinde ritüeller, mekân ve gündelik pratikler aracılığıyla kültürel anlamların kuşaklar arasında aktarılmasına imkân tanıyan kültürel bellek göstergeleri olarak da değerlendirilebilir (Assmann, 2015).

Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* adlı belgeselinin yapım süreci, yalnızca teknik bir üretim faaliyeti olmanın ötesinde, yerel yaşamın doğrudan gözlemlendiği bir alan deneyimi niteli-

ği taşımaktadır. Yönetmenin çekim sürecine öğrencilerini de dahil ettiği belgeselin 35 mm formatında gerçekleştirilen çekimleri yaklaşık otuz günlük bir süreye yayılmıştır. Bu süreçte ekibin Kula'da konaklamış olması, bölge halkıyla doğrudan temas kurmalarını sağlamıştır. Söz konusu saha süreci, yalnızca belgesele sahici ve içerden bir bakış kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda yapımın etnografik bir karakter taşımasına da katkıda bulunmuştur.

İncelenen belgeselin anlatı yapısının, betimleyici ve gözlemci belgesel yöntemlerinin kesişiminde konumlandığı görülmektedir. Film, yerel halkın gündelik yaşam pratiklerini, üretim ilişkilerini ve sosyal etkileşimlerini ayrıntılı biçimde görünür kılarak betimleyici belgeselin bilgi aktarma işlevini üstlenmektedir (Rotha, 2000:147). Bununla birlikte Nichols'un gözlemci modalitesiyle uyumlu biçimde, kamera müdahaleci bir konumdan uzaklaşarak kişileri doğal bağlamları içinde sunmakta, böylece temsil edilen gerçeklik ile izleyici arasındaki mesafeyi azaltan bir anlatı kurmaktadır (Nichols, 2017:190). Bu iki yöntemin birlikte kullanımı, belgeselin yalnızca betimleyici bir kayıt olmasının ötesine geçmesini sağlamakta, gündelik yaşamın akışı içinde ortaya çıkan kültürel kodların, ritüel pratiklerinin ve toplumsal ilişkilerin çözümlemeye açık hâle gelmesine imkân tanımaktadır. Bu yönüyle *Kula'da Üç Gün*, etnografik belgeselin temel özelliklerinden biri olan "içeriden bakış" etkisini üretmekte ve izleyiciyi gözlemci konumdan deneyimleyici bir konuma taşımaktadır. Bu analiz, belgeselin yalnızca tarihsel bir belge niteliği taşımadığını, aynı zamanda kültürel hafızanın yeniden üretimine katkı sunan bir temsil alanı olarak işlediğini göstermektedir. Nitekim UNESCO'nun "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi"nde vurgulanan kültürel pratiklerin sürekliliği ve kuşaklar arası aktarımı ilkeleri, filmde yer alan düğün ritüellerinin görselleştirilmesi üzerinden somutlaşmaktadır (UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, 2023). Bu bağlamda belgesel sinema, yalnızca estetik bir anlatı biçimi değil, aynı zamanda bu mirasın belgelenmesi, arşivlenmesi ve kamuya sunulması açısından önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Yerel yaşam pratiklerinin, geleneklerin ve ritüel temelli kültürel yapıların görselleştirilmesi, sözleşmede vurgulanan "canlılık" ve "aktarım" ilkeleriyle örtüşmektedir. Arın'ın *Kula'da Üç Gün* adlı belgeseli, bir düğün ritüelini belgelemekte ve aynı zamanda bu ritüellerin yeniden üretilmesine, yerel kültürel hafızanın korunmasına, kültürel sürekliliğin sağlanmasına ve görünür kılınmasına katkı sağlayan nitelikli bir görsel kaynak olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 1: *Kula'da Üç Gün* Belgeseli Çekimleri

2.1. Dügün ritüeli, giyim-kuşam ve gündelik yaşam

Kula'da Üç Gün belgeselinin etnografik temelini, bölgeye özgü geleneksel dügün töreni oluşturmaktadır. Üç gün süren bu tören süreci, topluluk üyelerinin katılımıyla şekillenen kolektif bir pratik olarak düğüne davet, gelin alışverişi, kına gecesi, çeyiz serme, gelin çıkarma, resmi nikâh ve dügün yemekleri gibi ritüelleri içermektedir. Belgeselde bu sürece ilişkin sahneler topluluğun kültürel değerlerini, cinsiyet rollerini, kuşaklar arası ilişkileri ve aidiyet bağlarını görünür kılan sosyal göstergelere dönüşmektedir. Film, yapısal olarak resmi nikâh sahnesiyle açılarak, modern hukuki düzenlemeyle geleneksel ritüellerin nasıl bir arada var olabildiğini ya da birbirini nasıl dönüştürdüğünü gözler önüne sermekte ve törensel pratiklerin sosyo-kültürel işlevine dair zengin bir gözlem alanı sunmaktadır. Nikah sahnesinde hem gelin ve damadın hem de törene katılan az sayıda kişinin giysileri döneme ve yerel kültüre ilişkin bilgiler vermektedir. Bu sahnede ve devamında kadınlar çoğunlukla etek, ceket, hırka, yelek ve sıklıkla canlı renklerden oluşan gül/çiçek desenli şalvarlar giymekte, topuklu ayakkabı tercih edip başlarını eşarp ya da tülbent ile örtmektedirler. Erkekler ise büyük oranda pantolon ve ceket giymektedirler. Kadınların kına gecesinde giydiği çindekli entariler, simli ve pullu başlıklar, geleneksel fesler ve işlemeli örtüler ile gelinin dügün günü giydiği işlemeli gelinliği ve kırmızı duvağı yalnızca tören estetiğine ilişkin ipuçları sunmakla kalmakta, aynı zamanda kültürel kimliğin görsel temsiline dair veriler de sağlamaktadır. Erkek figürlerin efe kıyafetleriyle betimlenmesi ise, bölgesel erkeklik inşasının ve tören içindeki toplumsal rol dağılımının görünür kılındığı bir anlatı düzlemi oluşturmaktadır. Giysi tarihi araştırmalarında kaynak türlerinin sınıflandırılması, alana ilişkin çözümleme biçimlerinin de çerçevesini belirlemektedir. Bu bağlamda birincil kaynaklar, dönemin kendisinden kalan giysi ve aksesuar örnekleri, döneme ait kitaplar, mecmualar, moda dergileri, aile fotoğrafları gibi özgün belgeler olarak tanımlanmaktadır. İkincil kaynaklar ise, bu tür görsel ve yazılı materyallerin ardından kaleme alınan değerlendirme, analiz ve sentez niteliğindeki çalışmaları kapsamaktadır (Himam, 2013:94). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, *Kula'da Üç Gün* belgeselinde yer alan kıyafetler, söz konusu dönemin yerel giyim kültürünü yansıtan görsel birincil kaynaklar niteliğindedir ve bu giysiler yalnızca törensel estetiğe ilişkin unsurlar olarak değil, aynı zamanda Assmann'ın (2015:27) ifade ettiği biçimiyle kültürel anlamların maddi nesnelere aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan “nesnelere belleği”nin görsel taşıyıcıları olarak da değerlendirilebilir.

Filmin açılışında yer alan nikâh sahnesinin ardından, kamera gelin ve damadın salonu terk etmeleriyle birlikte onları izleyen iki ayrı güzergâh üzerinden ilerleyerek izleyiciyi Kula'nın gündelik yaşamına taşımaktadır. Damat, yalnız başına çarşıdan geçerek iş yerine doğru yol alırken gelin, yanındaki kadınla mağazaları gezmekte, vitrinlerde sergilenen koltuk takımlarına, gelinliklere ve ev eşyalarına göz atmaktadır. Kamera bu iki paralel akışı izlerken, Kula'nın çarşı dokusunu, mimarisini, esnaf ilişkilerini, gündelik yaşam ritmini ve yerel üretim biçimlerini belgesel anlatıya taşımakta, böylece 1980'li yılların kırsal Türkiye'sine özgü ekonomik yapıyı, geleneksel toplumsal düzeni ve başta zanaatçılık ile küçük ölçekli ticaret olmak üzere yörenin temel geçim kaynaklarını görünür kılmaktadır. Bunun yanı sıra,

çarşıda satılan ürünler aracılığıyla el işlemleri, giyim kuşam ve ev eşyaları gibi kültürel unsurlar da izleyiciye sunulmakta ve gündelik hayatın maddi kültürü görselleştirilmektedir. Bu nesnelere aracılığıyla gündelik yaşam pratikleri ve kültürel anlamlar yeniden üretilmekte, toplumsal belleğin sürekliliği sağlanmaktadır.

2.2. Geleneksel meslekler ve yerel üretim kültürü

Kula'da Osmanlı dönemine kadar uzanan köklü geçmişle öne çıkan keçecilik mesleği, tarih boyunca yalnızca erkekler tarafından değil, kırsal alanlarda kadınlar tarafından da icra edilmiş ve usta-çırak ilişkisi içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Hayvancılıkla doğrudan bağlantılı olarak gelişen keçe üretimi kepenek, yazgı, koşum takımları ve güvercin yuvaları gibi farklı kullanım alanlarıyla gündelik yaşamın önemli bir parçası hâline gelmiştir (Solmaz& Oran, 2020: 219). Bu yönüyle keçecilik, yalnızca bir zanaat faaliyeti olarak değil, aynı zamanda yerel üretim kültürünün sürekliliğini sağlayan geleneksel bir bilgi ve beceri alanı olarak değerlendirilmektedir. Belgeselde keçeciliğin yanı sıra halı dokumacılığı, ayakkabıcılık, bakırcılık, terzilik, demircilik ve at arabacılığı gibi çeşitli geleneksel meslekler de geçiş sahneleri aracılığıyla görsel olarak kaydedilmektedir. Bu sahneler aracılığıyla belgesel, dönemin sosyal yapısını, üretim ilişkilerini ve gündelik yaşam pratiklerini çok boyutlu bir biçimde görünür kılmaktadır. Görüntülere eşlik eden üst ses anlatımı ve doğal sesler, izleyiciyi Kula'nın toplumsal ve kültürel dokusuna taşıırken, konuşmaların yer almadığı sahnelerde kullanılan yöresel enstrümantal ezgiler, bölgenin kültürel atmosferini destekleyen işitsel bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu anlatım stratejisi, belgeselin etnografik niteliğini güçlendiren önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Belgeselde en çok öne çıkan geleneksel üretim biçimlerinden birisi halı dokumacılığıdır. Kula halıları, kendine özgü renk, motif ve desen düzeniyle Türk halı sanatının tarihsel gelişiminde önemli bir yere sahip geleneksel dokuma ürünleri arasında yer almaktadır. Bununla birlikte geleneksel dokumacılık alanında son yıllarda gözlenen dönüşüm, Kula halılarının üretim süreçleri ile estetik özelliklerinde de belirgin değişimlere yol açmıştır. Özellikle ticari kaygıların üretim pratiklerine daha fazla dâhil olması, halıların renk, motif ve desen özelliklerinde farklılaşmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Aygaz & Etikan, 2014). Bu durum, dokuma geleneğinin yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını, ekonomik koşullar, üretim ilişkileri ve toplumsal dönüşümlerle birlikte şekillenen dinamik bir kültürel pratik olduğunu göstermektedir. *Kula'da Üç Gün* belgeselinde görülen halı ve dokuma ürünleri de bu bağlamda yalnızca gündelik kullanım nesnelere olarak değil, bölgenin üretim bilgisi, estetik anlayışı ve toplumsal deneyimini somut biçimde taşıyan kültürel göstergeler olarak anlam kazanmaktadır. Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde bu tür dokuma pratikleri çok katmanlı bir bellek alanını görünür kılmaktadır. Halı dokuma tekniklerinin ustadan çırağa gözlem ve uygulama yoluyla aktarılması *mimetik belleğin* işleyişine işaret ederken, motiflerin ve dokuma geleneklerinin aile ve topluluk içinde sözlü anlatılar aracılığıyla aktarılması *iletişimsel belleğin* sürekliliğini göstermektedir. Halıların kendisi ise

kültürel anlamların maddi biçimler aracılığıyla korunmasını sağlayan *nesnel belleğin* taşıyıcıları olarak değerlendirilebilir. Bu farklı aktarım biçimlerinin bir araya gelmesiyle dokuma geleneği, topluluğun üretim bilgisini, estetik kodlarını ve tarihsel birikimini uzun süreli olarak koruyan kültürel belleğin önemli bir parçası hâline gelmektedir (Assmann, 2015: 28).

Belgeselin görsel dili incelendiğinde kameranın kimi zaman gözlemci bir konumda, olayların doğal akışına müdahale etmeksizin gerçekleşen gündelik pratikleri kaydettiği görülmektedir. Bu yönüyle belgeselde yer yer “avcı kamera” yaklaşımına yakın bir çekim anlayışının benimsendiği söylenebilir. Bununla birlikte bazı sahnelerde kullanılan yakın çekimler ve pan hareketleri aracılığıyla üretim süreçlerine ilişkin ayrıntılar öne çıkarılmakta ve böylece yerel zanaatlara dair etnografik veriler izleyiciye aktarılmaktadır. Özellikle keçecilik mesleğine ilişkin sahnede üretim sürecinin yalnızca teknik yönü değil, aynı zamanda ustalık deneyiminin bedensel pratikler aracılığıyla nasıl öğrenildiği de görünür hâle gelmektedir. Bu durum, geleneksel zanaat bilgisinin sadece yazılı kurallar aracılığıyla değil gözlem, taklit ve tekrar yoluyla öğrenildiğini göstermektedir. Assmann’ın kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde söz konusu üretim pratikleri, kültürel bilginin bedensel davranış kalıpları aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmasını ifade eden *mimetik bellek* kapsamında yorumlanabilir (Assmann, 2015: 27). Öte yandan Kula’da geleneksel zanaatlar arasında yer alan demircilik de uzun yıllar boyunca yerel üretim kültürünün önemli mesleklerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak son dönem araştırmalar bu mesleğin sürdürülebilirliği açısından çeşitli sorunların ortaya çıktığını göstermektedir. Oran ve Fatih’in Kula’da demircilik mesleği üzerine gerçekleştirdikleri çalışmada, katılımcı zanaatkârlar çırak yetişmemesi, fabrikasyon ürünlerin yaygınlaşması ve ekonomik koşulların zorlukları gibi nedenlerle demirciliğin gelecekte varlığını sürdürmekte zorlanacağını ifade etmişlerdir (Oran&Fatih, 2019: 574). Bu bulgu, belgeselde yer alan zanaat sahnelerinin yalnızca belirli üretim faaliyetlerini belgelemekle kalmadığını, aynı zamanda dönüşmekte olan ve giderek kaybolma riski taşıyan yerel meslek kültürüne dair önemli bir kolektif bellek kaydı oluşturduğunu da göstermektedir.



Görsel 2: Kula’da Üç Gün Belgeseli-Kula çarşısında gündelik ticari yaşam ve üretim süreci

Belgeselde yer alan çarşı sahneleri de yerel kültürün maddi boyutuna ilişkin önemli veriler sunmaktadır. Çarşıda sergilenen el işlemleri, giyim ürünleri ve gündelik kullanım eşyaları yalnızca ekonomik dolaşımın unsurları olarak değil, aynı zamanda topluluğun üretim biçimlerini, estetik anlayışını ve yaşam tarzını yansıtan maddi kültür öğeleri olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu nesnelere, kültürel anlamların maddi biçimler aracılığıyla korunmasını ve aktarılmasını sağlayan bir bellek alanı oluşturmaktadır. Assmann'ın (2015) ifade ettiği üzere bu tür maddi kültür unsurları, toplumların geçmişten devraldığı üretim pratiklerini ve sembolik anlam dünyasını sürdüren nesnelere belleğinin taşıyıcıları olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla belgeselde yer alan çarşı görüntüleri, yalnızca ticari faaliyetleri değil, aynı zamanda yerel kültürün maddi boyutunu ve üretim kültürünün sürekliliğini de görünür kılmaktadır.

2.3. Çeyiz serme ve taşıma ritüeli: Maddi kültür ve toplumsal temsil

Belgeselin ilerleyen sahnelerinde kamera, düğüne davet sürecini üstlenen ve aileye yakınlık derecesine göre seçilen “okuyucu” ya da “ünleyici” kadınların ev ev dolaşarak davet gerçekleştirdikleri anlara odaklanmaktadır. Tezcan'a göre kır kültüründe düğünler, mümkün olduğunca geniş katılımı gerçekleştiren kolektif şenliklerdir ve bu çağrı çoğu zaman okuyucular ya da basılı davetiyeler aracılığıyla yapılmaktadır. Okuyucuların armağan alıp vermesi ise geleneksel toplumsal yapıda karşılıklı hediyeleşmeye dayalı ilişkilerin bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Tezcan, 2000: 39). Bu bağlamda söz konusu sahneler yalnızca düğün ritüelinin bir aşamasını belgelemekle kalmamakta, aynı zamanda yerel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve kültürel etkileşim pratiklerinin görsel olarak aktarılmasına imkân tanımaktadır. Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde bu tür davet pratikleri, topluluk üyeleri arasında sözlü iletişim yoluyla aktarılan ve gündelik etkileşimler aracılığıyla sürdürülen *iletişimsel belleğin* önemli örnekleri olarak yorumlanabilir (Assmann, 2015: 27). Bu yönüyle düğün davetinin okuyucular aracılığıyla gerçekleştirilmesi, topluluğun ortak kültürel pratiklerinin ve sosyal ilişkiler ağının kuşaklar boyunca canlı tutulmasına katkı sağlayan bir bellek aktarım mekanizması olarak da anlam kazanmaktadır.

Belgeselin anlatı yapısında düğün kapsamında yer alan çeyiz serme ve taşıma ritüeli de yalnızca geleneksel bir uygulamanın kaydı değil, aynı zamanda estetik üretim, kültürel aktarım ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin görünür kılındığı bir temsil alanı olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda çeyiz, kız ailesinin ekonomik ve estetik kapasitesini simgeleyen, bir nevi “şeref meselesi” olarak görülen kolektif bir emeğin ürünüdür. Çeyiz serme zamanında yakınların gelinin çeyizdeki eksiklerini görüp destek olmalarını da sağlamaktadır. Çeyiz sandığının donatılması, kızın el emeği ve göz nuruyla hazırlanan işlemler, danteller, yatak takımları, halılar, kilimler, kap-kacak gibi eşyaların özenle seçilmesi ve sergilenmesiyle bir tören niteliği kazanmaktadır (Ataman, 1992: 30). Çeyiz sandığı ise, bu yapının merkezinde yer alan simgesel bir nesne olarak dikkat çekmektedir. Yalçın Usal'a göre, sandık yalnızca bir saklama birimi değil, aynı zamanda gelinin ve ailesinin sosyal statüsünü yansıtan ve süslemeleri aracılığıyla doğum, bereket, şans gibi temalara dair kültürel iletiler taşıyan bir

nesnedir. Türk geleneğinde sandıkların üzerine sıklıkla işlenen çiçek ve bitki motifleri, yeni kurulan aileye yönelik çoğalma ve bereket dileklerinin sembolü olarak değerlendirilmektedir (Yalçın Usal, 2010: 166). *Kula'da Üç Gün* de yer alan çeyiz serme sahnesinde ise ritüelinin gerçekleştiği oda, yalnızca törensel bir hazırlık alanı değil, aynı zamanda kültürel anlamların yoğunlaştığı temsili bir mekân olarak yapılandırılmıştır. Sahnede çeyiz serme ritüeline özgü olarak yerleştirilmiş el işlemeli örtüler, danteller, yastık ve yorgan takımları, tül ve renkli kumaşlar, halı ve kilimler dikkat çekmektedir. Ayrıca ev ve mutfak eşyaları, özenle hazırlanmış el işi bohçalar ve kanaviçeler de bu kültürel düzenlemenin bir parçası olarak sahnede yer almaktadır. Bu nesnelere hem gelin ve ailesinin bireysel emeğinin ve ekonomik durumunun, hem de kuşaklar boyunca aktarılan kolektif beğenin taşıyıcısı, göstergesidir. Bu bağlamda çeyiz eşyaları yalnızca evlilik ritüeline eşlik eden işlevsel nesnelere değil, aynı zamanda kültürel anlamların maddi biçimler aracılığıyla korunmasını ve aktarılmasını sağlayan sembolik unsurlar olarak da değerlendirilebilir. Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde bakıldığında çeyiz, farklı bellek katmanlarının bir arada işlediği çok katmanlı bir kültürel alanı görünür kılmaktadır. Sandıkta yer alan halı, kilim, işlemeler ve dokuma ürünleri topluluğun estetik anlayışını ve üretim bilgisini maddi nesnelere aracılığıyla kuşaklar boyunca taşıyan *nesnelere belleğinin* örneklerini oluşturmaktadır. Bu ürünlerin hazırlanma sürecinde kullanılan el işi tekniklerinin anneden kızı ya da usta kadınlardan genç kızlara uygulama yoluyla aktarılması ise *mimetik belleğin* işleyişine işaret etmektedir. Bunun yanı sıra çeyiz hazırlığı sırasında motiflerin anlamı, renklerin sembolik değeri ve geleneksel kullanım biçimlerinin aile içinde sözlü anlatılar aracılığıyla aktarılması da *iletimsel belleğin* sürekliliğini göstermektedir. Bu farklı aktarım biçimlerinin bir araya gelmesiyle çeyiz, yalnızca bireysel bir hazırlık sürecinin ürünü olmaktan çıkarak topluluğun estetik kodlarını, toplumsal değerlerini ve kültürel deneyimini kuşaklar boyunca sürdüren önemli bir *kültürel bellek* alanı hâline gelmektedir (Assmann, 2015: 27-28). Çünkü renk, motif ve dokuların bir aradalığı, çeyizi yalnızca evlilik bağlamına ait işlevsel bir unsur olmanın yanı sıra kimlik, aidiyet ve kuşaklar arası aktarımı mümkün kılan kültürel bir göstergeler bütünü olarak konumlandırılmaktadır. Kamera estetiği, uzun planlar ve durağan kadrjlarla bu mekânsal kompozisyonu detaylandırarak, izleyiciye nesnelere biçimsel ve simgesel katmanlarını yakından inceleme olanağı sunmaktadır.



Görsel 3: *Kula'da Üç Gün* Belgeseli- Çeyiz Serme ve Çeyiz Taşıma

Törenin izleyen aşamasında çeyiz, davul ve zurna eşliğinde erkek evine taşınmak üzere alayla yola çıkmakta ve yöre halkı bu geçişe tanıklık etmektedir. Bu süreçte küçük çocuklar tepsiler, kap-kacak, bohça ve işlemler taşıırken daha büyük eşyalar at arabalarına yüklenerek köy halkının önünden geçirilmektedir. Erkek evine ulaşıldığında çocuklara bahşiş verilmesi ise ritüelin topluluk içindeki paylaşım ve karşılıklı ilişkilere görünür kılan bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bu sahne, çeyizin mahrem ev içi alandan çıkarak kamusal bir törensel alana taşınmasını simgelerken, evlilik sürecinin yalnızca iki bireyin birleşmesi değil, aynı zamanda topluluğun ortak değerleri ve sosyal ilişkiler ağı içinde gerçekleşen kolektif bir geçiş olduğunu da göstermektedir. Bu yönüyle çeyiz alayı, bireysel hazırlığın kamusal olarak tanındığı ve topluluk tarafından onaylandığı sembolik bir gösteri niteliği taşımakta, belgesel anlatı içinde kadın emeği, toplumsal statü ve kültürel sürekliliğin görünür kılındığı önemli bir etnografik temsil alanı oluşturmaktadır.

2.4. Kına gecesi

Kula'da Üç Gün adlı belgeselde yer alan kına gecesi sahnesi, bir evlilik ritüelinin görsel kaydı, Anadolu kadınının kolektif belleği, duygulanımsal geçişleri ve kültürel aidiyetlerinin bir aradalığına tanıklık eden güçlü bir etnografik kesittir. Sahnedeki oturma biçimleri, dokuma halılar, başörtüler, ortak ağıtlar gibi detaylar filmin çekildiği döneme, toplumsal ve kültürel yapıya referans niteliğindedir. Bir diğer ifade ile bu sahne, gelinlik çağındaki bir genç kadının çocukluk evresinden çıkarak evlilikle birlikte yeni bir toplumsal role geçişinin hem bireysel hem toplumsal düzeyde anlamlandırıldığı bir anlatı olarak toplumsal gerçekliğin kültürel ve ritüel temsiline işaret etmektedir. Ayrıca kına yakma eylemi yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda dini anlam katmanlarıyla da örülmüştür. Sadi Yaver Ataman, kınanın Kâbe'den geldiğine ve bu nedenle dini bir anlam taşıdığına inanıldığını, bu inanç doğrultusunda gelinlere kına yakmanın kutsal bir gelenek olarak sürdürüldüğünü belirtmekte ve ritüel esnasında gelinin ağlatılmasının ferahlık, bereket ve uğur getirici bir unsur olarak kabul edildiğine değinmektedir (Ataman, 1992: 32).

İlgili sahne, gelinin başında geleneksel başlığı, üzerinde koyu mavi kadife benzeri bir elbise, dizlerine kadar örtülen dokuma bir kumaş ile minder üzerinde oturduğu, etrafının farklı kuşaklardan kadınlarca çevrelendiği bir düzende izleyiciyle buluşmaktadır. Ortada yer alan büyükçe bakır tepside kına içerisinde yanan mum, ritüelin merkezini oluşturmakta ve gelinin yeni yaşamına geçişini temsil ederken, geçmişe de bir veda anlamı taşımaktadır. Ritüel boyunca gelin, sessizliğe bürünmüş şekilde oturmaktadır ve bu mağrur duruşu hem fiziksel hem simgesel düzeyde bir geçiş hâlini temsil eder niteliktedir. Victor Turner'ın "liminalite" kavramı, bu eşik durumunu tanımlamak için işlevsel bir çerçeve sunmaktadır. Turner'a göre, "liminal" evrede birey, sosyal yapının dışında, geçici ama dönüşüm yaratan bir durumdadır (Turner, 1977: 94). Gelin, bu konumda sosyal olarak "artık değil" ve "henüz değil" hâlinindedir. Çevresini saran kadınlar, bu dönüşüme eşlik eden "communitas" yapısını oluşturur ve kadınlar arasında yaş, statü ya da sosyal konum farkı ortadan kalkmış, geçişin ortak taşıyıcıları hâline gelmişlerdir (Turner, 1977: 95). Bu yerleşim tarzı aynı zamanda Anadolu'nun ev içi mimarisine, toplu oturma biçimlerine ve kolektif iş bölümü pratiklerine

de gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle kına gecesi sahnesinde düğün ritüelinin temsili, kadınlar arasında kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü anlatılar, ritüel pratikleri ve duygusal paylaşımlar aracılığıyla kültürel belleğin yeniden üretildiği bir toplumsal hafıza alanını da görünür kılmaktadır. Bu tür ritüeller, Assmann'ın (2015) ifade ettiği biçimiyle toplulukların ortak deneyimlerini ve değerlerini sözlü ve törensel pratikler aracılığıyla kuşaklar arasında aktaran kültürel bellek mekanizmalarının önemli taşıyıcılarıdır.



GörSEL 4: Kula'da Üç Gün- Kına Gecesi

Geline kına yakılırken annesinin gözyaşları içinde ağlaması ve çevredeki kadınların hep birlikte söyledikleri türküler, sahnenin duygusal yoğunluğunu belirleyen ve gözyaşını toplumsal olarak meşrulaştıran temel öğeler arasında yer almaktadır. Kadınlar tarafından söylenen yöresel kına türkülerinde yer alan “Yârenim kınan kutlu olsun /Orda dillerin tatlı olsun /Tuz kabını tuzsuz koyan /Anasını kızsız koyan” dizeleri, ritüelin sözlü kültürünü taşıyan anlatı biçimleri olarak dikkat çekmektedir. Bu dizeler aracılığıyla gelinin uğurlanma süreci ve annenin yalnızlığı ifade edilmekte, annenin kızından ayrılmasının yarattığı acı ise “tuz kabının tuzsuz kalması” metaforu üzerinden bereketsizlik ve boşluk kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Sahnenin devamında önce gelinin yanında oturan genç kızların, ardından da diğer kadınların avuçlarına kına konulmaktadır. Bu pratik, kadınlar arası dayanışmayı ve ritüele kolektif katılımı görünür kılmalarının yanı sıra bekâr kızlara yönelik bir dilek ve temenni işlevi de taşımaktadır. Bu yönleriyle etnografik veri sunan kına gecesi sahnesi, kadınlar arasında kuşaktan kuşağa aktarılan türküler, ritüel pratikleri ve duygusal paylaşım biçimleri aracılığıyla kültürel belleğin yeniden üretildiği bir iletişimsel bellek alanı olarak da değerlendirilebilir (Assmann, 2015: 27-28).

Arnold Van Gennep'in geçiş ritüellerine ilişkin üç aşamalı kuramsal modeli de bu sahnenin yorumlanması açısından açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Van Gennep'e göre bireylerin toplumsal statü değişimlerini düzenleyen ritüeller ayrılma (separation), geçiş (transition) ve katılma (incorporation) olmak üzere üç temel aşamadan oluşmaktadır. Ayrılma aşamasında birey mevcut toplumsal konumundan fiziksel ya da simgesel olarak koparılırken, geçiş aşamasında eski statüsünü geride bırakmış ancak henüz yeni konumuna tam olarak dâhil olmamıştır. Bu ara dönem, Victor Turner tarafından liminalite olarak tanımlanan belirsizlik ve dönüşüm sürecine karşılık gelmektedir. Son aşamada ise birey yeni toplumsal statüsüne kabul edilerek topluluğun düzeni içinde yeniden konumlandırılmaktadır (Van Gennep, 1960:

11-21). Belgeselde gelinin baba evinden uğurlanması ayrılma, kına ve düğün törenleri geçiş, gelinin eşiyile yaşayacağı eve gitmesi ise katılma aşamasını temsil etmektedir.

2.5. Gelinin uğurlanması ve düğün alayı ritüeli

“Kula’da Üç Gün” belgeseli, düğün gününe ilişkin sahnelerle son bulmaktadır. Düğün günü, geleneksel Anadolu toplumlarında yalnızca iki bireyin evliliğini değil, aynı zamanda iki ailenin ve topluluğun sosyal ilişkiler ağını yeniden düzenleyen önemli bir zaman dilimini temsil etmektedir. Belgeselde gelin, evinden çıkmadan önce kadınlar tarafından hazırlanmaktadır. Gelinin yüzüne simli motiflerle yapılan süsleme, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal statüye geçişin görsel göstergesi olarak anlam kazanmaktadır. Ataman’a göre bu uygulama “yüz yazısı” olarak adlandırılmakta ve gelinin bahtına, kaderine ve geleceğine ilişkin toplumsal temsillerin sembolik biçimde ifade edildiği bir süsleme pratiğini ifade etmektedir (Ataman, 1992:34). Hazırlık sürecinin ardından gelin işlemeli gelinlik ve kırmızı duvakla giydirilerek törensel geçişe hazır hâle getirilmektedir. Gelinin hazırlanmasına paralel olarak belgeselde damadın güvey tıraşı sahnesi de yer almaktadır. Geleneksel kültürde önemli bir yere sahip olan güvey tıraşı, yalnızca fiziksel bir bakım pratiği değil, aynı zamanda damadın erkeklığe ve aile reisliğine geçişinin kamusal olarak görünür kılındığı sembolik bir ritüel niteliği taşımaktadır. Bu sahne aracılığıyla düğün sürecinin yalnızca gelinle sınırlı olmayan, her iki tarafın da toplumsal rollerinin yeniden tanımlandığı bir geçiş süreci olduğu vurgulanmaktadır.

Gelin evden çıkarken büyüklerin ellerini öpmekte ve annesi tarafından gözyaşları içinde uğurlanmaktadır. Bu veda sırasında söylenen “Allah başını güldürsün” ya da “ayağın göl, başın pınar olsun” gibi temenniler, ritüelin sözlü kültür boyutunu görünür kılmaktadır. Gelinin dua eşliğinde ata bindirilmesi ve hem baba evinden ayrılırken hem de yeni evine girerken başına buğday ve şeker gibi bereket sembollerinin serpilmesi ise doğrudan bolluk, doğurganlık ve uğur dilekleriyle ilişkilendirilmektedir. Ataman, gelinin başından bu tür gıda ürünlerinin saçılması geleneğini “tohum taşıma” düşüncesiyle ilişkilendirmekte ve bu uygulamaların hayırlı rızık ve zürriyet temennisiyle gerçekleştirildiğini belirtmektedir (Ataman, 1992: 33).

Gelinin ata bindirilerek sokaklarda dolaştırılması ve davul-zurna eşliğinde efe kıyafetli yarenlerin gelin alayına katılması ise törenin toplumsal boyutunu görünür kılan önemli sahneler arasında yer almaktadır. Gelin alayı bu noktada yalnızca aile çevresinde gerçekleşen bir ritüel olmaktan çıkarak kamusal alanda sahnelenen kolektif bir törene dönüşmektedir. Victor Turner’ın ritüellerin performatif niteliğine ilişkin yaklaşımı bu sahnenin yorumlanması açısından açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Turner’a göre ritüeller, yalnızca katılımcılar arasında gerçekleşen sembolik pratikler değil, aynı zamanda topluluğun önünde sahnelenen ve sosyal düzeni yeniden üreten performatif olaylardır (Turner, 1977: 128). Belgeselde mahalle aralarından geçen gelin alayı, pencerelerden izleyen kadınlar, sokakta toplanan çocuklar ve yaşlılar aracılığıyla toplumsal bir seyir alanına dönüşmekte ve evlilik geçişinin toplum tarafından kolektif olarak onaylandığı bir ritüel niteliği kazanmaktadır. Bu yönüyle gelin alayı, ritüel pratikler, sözlü temenniler ve sembolik nesnelere aracılığıyla topluluğun değerlerinin yeniden üretildiği önemli bir kültürel aktarım alanı oluşturmaktadır. Assmann’ın kültürel

bellek yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde bu tür törensel pratikler, toplumsal deneyimlerin ve sembolik anlamların kuşaklar boyunca sürdürülebilmesini sağlayan kolektif hatırlama biçimlerinin bir parçası olarak yorumlanabilir (Assmann, 2015).



Görsel 5: Kula'da Üç Gün-Gelinin Evden Çıkarılması ve Gelin Alayı

Gelin damat evine ulaştığında yere serilen halının üzerinden geçirilerek eve alınmaktadır. Bu sırada evin büyüklerinin ellerini öpen gelinin kayınvalide ve kayınpederin ayaklarına kapanmaya yönelmesi, gelinin yeni aile yapısı içindeki hiyerarşik konumunu kabul ettiğini simgeleyen törensel bir davranış olarak yorumlanabilir. Düğün ritüelinin tamamlayıcı aşamalarından biri olan imam nikâhının kıyılması ise evliliğin yalnızca toplumsal değil aynı zamanda dinsel meşruiyet kazandığı kritik bir geçiş anına işaret etmektedir. Nikâhın ardından gelin, çeyizleriyle birlikte hazırlanmış olan odaya alınmakta ve başı kırmızı duvakla örtülü şekilde damadı beklemeye başlamaktadır. Bu sahnede gelinin sessizliği ve örtülü bedeni, tamamlanmak üzere olan geçiş ritüelinin son aşamasında henüz açılmamış yeni bir kimliğin ve toplumsal rolün sembolik göstergesi olarak okunabilir. Ancak belgeselin kapanışında yer alan sahne anlatıya farklı bir anlam katmanı eklemektedir. Ritüelin tamamlanmasının hemen ardından kamera, Kula'da yıkılmış ve terk edilmiş eski evlerin görüntülerine yönelmektedir. Geleneksel düğün ritüelleri aracılığıyla kültürel sürekliliğin vurgulandığı sahnelerin ardından gelen bu mimari yıkım imgeleri, belgeselin anlatısında dikkat çekici bir kırılma yaratmaktadır. Bu görüntüler, geçmişe ait yaşam biçimlerinin ve mekânsal hafızanın dönüşüm sürecine girdiğine dair görsel bir uyarı niteliği taşımakta, böylece film yalnızca bir düğün ritüelini belgelemekle kalmayıp aynı zamanda geleneksel kültürel yapının değişen toplumsal koşullar karşısındaki kırılganlığını da ima etmektedir.

2.6. Mekânsal yapı ve toplumsal dayanışma pratikleri

Belgesel, düğün ritüellerinin yanı sıra Kula'nın yerleşim dokusunu ve bu dokunun toplumsal yaşamla kurduğu ilişkiyi görünür kılmaktadır. Arnavut kaldırımli dar sokaklar ve yüksek duvarlarla çevrili taş konutlar, yalnızca mimari bir tercih değil, yerel yaşamın örgütlenme biçimini yansıtan bir mekânsal düzen ortaya koymaktadır. Divlit Yanardağı çevresindeki jeolojik koşullar nedeniyle taş malzemenin yoğun biçimde kullanılması, konut mimarisinin

doğal çevreyle kurduğu ilişkiyi ve bölgenin geleneksel yapı kültürünü yansıtmaktadır. Bu yönüyle evler yalnızca barınma alanları değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve kültürel pratiklerin gerçekleştiği çok işlevli yaşam mekânları olarak belgeselde temsil edilmektedir. Evlerin iç avlularında yer alan halı dokuma tezgâhlarının görüntülenmesi, konut mekânının üretim faaliyetleriyle kurduğu bağı ortaya koymaktadır. Kadınların bu süreçte aktif rol üstlenmesi, kırsal ekonomide ev içi üretimin toplumsal cinsiyet temelli bir iş bölümü çerçevesinde örgütlendiğini göstermektedir. Üst ses anlatımında ahşap işlemlerin geçmişte camilerde kullanılan süslemelerle benzerlik taşıdığı belirtilmesi ve zamanla bu süslemelerin yerini modern yapı malzemelerine bırakmasının vurgulanması ise mimari kültürde yaşanan dönüşüme işaret etmektedir.



Görsel 6: Kula'da Üç Gün-Halı Dokuma

Filmde topluluk ilişkilerinin en görünür olduğu alanlardan biri düğün hazırlıklarıdır. Komşuların ve akrabaların hazırlık sürecine katılması, görevlerin paylaşılması ve organizasyonun birlikte yürütülmesi, yerel topluluklarda dayanışmanın önemli bir sosyal pratik olduğunu göstermektedir. Bu kolektif katılım biçimi, topluluk içindeki sosyal bağların yeniden kurulmasına ve ortak aidiyet duygusunun güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Belgeselde yer verilen yaren geleneği ise dayanışmanın erkekler arasındaki örgütlenme biçimini ortaya koymaktadır. Esnaf ve zanaatkârlardan oluşan yaren toplulukları, lonca geleneğiyle ilişkili sosyal yapılardır. Düğün sırasında gerçekleştirilen yaren eğlencelerinde bağlama, dümbek, çember ve zilli maşa gibi geleneksel çalgılar eşliğinde icra edilen türküler, yalnızca eğlence işlevi görmemekte, aynı zamanda topluluğun ortak kültürel anlatılarını yeniden üretmektedir. Yiğitlik, sevdâ ve toplumsal ilişkiler gibi temaları içeren bu ezgiler, müziğin kolektif kimlik ve aidiyet üretimindeki rolünü ortaya koymaktadır (Arslan, 2010). Bu yönüyle belgeselde yer alan mimari çevre, üretim faaliyetleri ve kolektif etkinlikler birlikte değerlendirildiğinde Kula'nın toplumsal yapısının mekânsal düzenle yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Bu mekânsal düzen, geçmişe ait yaşam pratiklerinin maddi çevre aracılığıyla sürdürüldüğü bir kültürel bellek alanı olarak da değerlendirilebilir (Assmann, 2015).



Görsel 7: Kula'da Üç Gün Belgeseli'nde Düğün Hazırlıkları ve Yaren Geleneği

2.7 . Dini ritüeller

Filmde etnografik temeli güçlendiren unsurlar arasında dini ritüeller ve inanç sistemine ilişkin sahneler önemli bir yer tutmaktadır. Belgeselde kök boyalarla bezenmiş ahşap kaplı duvarlarda yer alan Kur'an ayetleri, gelinin evden dualarla uğurlanması ve evlilik sürecinin imam nikâhı ile tamamlanması gibi sahneler, Kula kasabasındaki dini inançların gündelik yaşam pratikleriyle ne ölçüde iç içe geçtiğini gösteren güçlü etnografik veriler sunmaktadır. Bu sahneler belirli bir törensel uygulamanın kaydı olmanın ötesinde, inanç sisteminin gündelik yaşamın mekânsal düzeninden toplumsal ilişkilere kadar uzanan geniş bir alanı nasıl şekillendirdiğini de ortaya koymaktadır. Böylece dini ritüeller, belgesel anlatı içerisinde toplumsal düzenin ve kültürel değerlerin yeniden üretildiği ve aktarıldığı bir pratik alanı hâline gelmektedir.

Düğün sürecinde gerçekleştirilen dini uygulamalar, evlilik kurumunun toplumsal ve kültürel düzlemde nasıl anlamlandırıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Gelinin dualarla evden çıkarılması ve nikâh töreninin dini bir otorite eşliğinde gerçekleştirilmesi, evliliğin iki birey arasındaki özel bir birliktelikten öte, topluluk tarafından tanınan ve kutlanan bir sosyal geçiş olarak kurulduğunu göstermektedir. Bu nedenle dini ritüeller, inanç dünyasının görünür tezahürleri olmanın ötesinde, aile yapısının, toplumsal cinsiyet rollerinin, topluluk aidiyetinin ve kültürel normların yeniden üretildiği bir sosyal düzenleme mekanizması olarak işlev görmektedir. Bu noktada din sosyolojisinin klasik yaklaşımlarından biri olan Durkheim'in ritüel anlayışı açıklayıcı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Durkheim'a göre dini törenler, bireyleri ortak semboller ve değerler etrafında bir araya getirerek toplumsal dayanışmayı güçlendiren kolektif etkinliklerdir. Giddens'in aktardığı biçimiyle özellikle doğum, evlilik ve ölüm gibi yaşamın kritik eşiklerinde ortaya çıkan bu törensel uygulamalar, toplumsal düzenin yeniden kurulmasına ve kolektif değerlerin teyit edilmesine hizmet etmektedir (Giddens, 2012: 585). *Kula'da Üç Gün* belgeselinde yer alan imam nikâhı, dua ve uğurlama sahneleri de bu işlevi açık biçimde ortaya koymakta, bu bağlamda ritüel, topluluğun birlik duygusunu pekiştiren ve ortak değerlerini yeniden üreten kolektif bir deneyim olarak anlam kazanmaktadır. Filmde temsil edilen dini ritüellerin önemi yalnızca toplumsal dayanışmayı güçlendirmeleriyle sınırlı değildir. Bu ritüeller aynı zamanda kültürel bilginin

ve değerlerin kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan bir kültür taşıyıcılığı işlevi de üstlenmektedir. Jan Assmann'ın (2015) kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde dini ritüeller, kolektif kimliği ve toplumsal değerleri taşıyan kültürel aktarım mekanizmaları olarak değerlendirilebilir. Filmde yer alan dua, imam nikâhı ve kutsal sözün ev içi mekânda görünür hâle gelmesi gibi unsurlar, topluluğun geçmişten devraldığı inanç sisteminin ve değerler dünyasının sürekliliğini sağlayan sembolik pratikler olarak anlam kazanmaktadır. Assmann'ın (2015: 27-28) bellek türleri açısından değerlendirildiğinde filmde temsil edilen dini ritüeller çok katmanlı bir hatırlama sistemini de görünür kılmaktadır. Gelinin uğurlanması, dua edilmesi ve nikâh sırasında izlenen davranış kalıpları gibi törensel pratikler, kuşaklar boyunca gözlem ve tekrar yoluyla sürdürüldüğü için *mimetik bellek* kapsamında değerlendirilebilir. Kur'an ayetlerinin yer aldığı ahşap duvarlar ve ev içi mekânda bulunan dini semboller ise maddi kültür aracılığıyla kültürel anlamların korunmasını sağlayan *nesnel belleğin* somut örneklerini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra düğün sürecindeki sözlü aktarımlar, dualar ve topluluk üyeleri arasındaki törensel iletişim, *iletişimsel belleğin* işleyişini göstermektedir. Bu unsurların bir araya gelmesi, evlilik ritüelini topluluğun ortak kimliğini sürdüren bir hatırlama pratiğine dönüştürmekte ve kültürel belleğin kurumsallaşmış biçimini görünür hâle getirmektedir. Bu nedenle filmdeki dini ritüeller, bedensel davranışlardan maddi sembollere ve sözlü anlatılara kadar uzanan çok katmanlı bir kültürel bellek alanı oluşturmaktadır.

Filmde yer alan Kur'an ayetleri ve dini semboller ayrıca ev içi mekânın yalnızca yaşamsal bir alan değil, kutsal anlamlarla örülmüş bir kültürel çevre olarak kurulduğunu da göstermektedir. Dini sembollerin gündelik mekâna içkin biçimde yerleştirilmiş olması, inancın yaşamın dışında konumlanan ayrı bir alan olmadığını, aksine gündelik yaşamın düzenlenmesinde belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Bu durum dini ritüellerin yalnızca tören anlarında ortaya çıkan uygulamalar olmadığını, mekân düzeni, nesne kullanımı ve gündelik alışkanlıklar aracılığıyla sürekli yeniden üretildiğini göstermektedir. Böylece film, toplumsal yaşamın görünür pratiklerinin yanı sıra bu pratikleri anlamlandıran kültürel ve inanç temelli değer sistemini de açığa çıkarmaktadır.

Sonuç

Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* adlı belgeseli, Kula kasabasının gündelik yaşamını, mimari dokusunu, toplumsal ilişkilerini ve kültürel ritüellerini bütüncül bir perspektifle görünür kılan bir etnografik film örneği olarak değerlendirilebilir. Filmde düğün töreni etrafında gelişen anlatı yapısı yalnızca bir evlilik ritüelinin aktarımıyla sınırlı kalmamakta, yerel topluluğun kültürel değerlerini, sosyal ilişkilerini ve geleneksel pratiklerini ortaya koyan geniş bir gözlem alanı sunmaktadır. Çeyiz serme, kına gecesi, gelin alma ve imam nikâhı gibi ritüeller aracılığıyla toplumsal cinsiyet rolleri, dayanışma ilişkileri ve toplumsal hiyerarşinin nasıl kurulduğu görsel anlatı içinde görünür hâle gelmektedir. Filmde yer alan zanaat üretimleri, ev içi dokuma faaliyetleri ve düğün hazırlıkları sırasında ortaya çıkan kolektif katılım biçimleri ise, yerel toplulukta dayanışma ve karşılıklılık ilkesinin toplumsal yaşamın önemli bir bileşeni olduğunu göstermektedir. Konut mimarisi, avlu mekânları ve üretim faaliyetleri

arasındaki ilişki, toplumsal yaşamın mekânsal düzenle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyarken, yaren geleneği gibi topluluk temelli pratikler sosyal bağların yeniden üretildiği kültürel alanlar olarak belgeselde önemli bir yer tutmaktadır.

Belgeselin görsel ve işitsel dili de bu etnografik temsilin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Doğal ve senkronize seslerin kullanımı, yerel müziklerin anlatıya eşlik etmesi ve sınırlı düzeyde kullanılan dış ses anlatımı, kültürel pratiklerin kendi bağlamı içinde izleyiciye aktarılmasını sağlamaktadır. Bu özellikler, filmin etnografik belgesel estetiği açısından güçlü bir temsil biçimi ortaya koymasına katkı sağlamaktadır. Heider'in (2006) etnografik film ölçütleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, "*Kula'da Üç Gün*" belgeselinin kültürel bağlama uygunluk, doğal ses kullanımı, ritüel süreçlerin bütünlüklü biçimde aktarılması ve gözleme dayalı anlatı yapısı bakımından bu kriterlerle büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Film, tek bir bireyin yaşam öyküsüne odaklanmak yerine yerel topluluğun kolektif yaşam pratiklerini merkezine alarak kültürel bilginin ritüeller ve gündelik faaliyetler aracılığıyla aktarılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda belgeselde yer alan ritüeller, üretim pratikleri, sözlü anlatılar ve mekânsal düzenlemeler birlikte değerlendirildiğinde, film yalnızca kültürel pratiklerin görsel kaydını sunmakla kalmamakta, aynı zamanda bu pratiklerin toplumsal belleğin aktarımındaki rolünü de görünür kılmaktadır. Assmann'ın (2015) kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde düğün ritüelleri ve törensel pratikler iletişimsel belleğin, zanaat üretimleri ve bedensel öğrenmeye dayalı faaliyetler mimetik belleğin, çeyiz ve gündelik kullanım nesnelere nesnelere belleğinin, konut mimarisi ve yerleşim dokusu ise kültürel belleğin maddi taşıyıcılarının somut örnekleri olarak yorumlanabilir. Bu çok katmanlı temsil biçimi, belgeselin yalnızca kültürel pratikleri belgeleyen bir görsel kayıt olmanın ötesinde, toplumsal belleğin farklı aktarım biçimlerini görünür kılan bir anlatı kurduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak film, Kula'nın sosyal ve kültürel yapısını gözleme dayalı bir anlatı aracılığıyla aktararak hem etnografik belgesel sinemasının güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir hem de kültürel mirasın belgelenmesi ve anlaşılması açısından önemli bir araştırma kaynağı sunmaktadır. Bu tür etnografik belgeseller, yerel kültürlerin görsel kayıtlarının oluşturulmasına katkı sağlamanın yanı sıra, toplumsal yaşamın ritüeller, mekân ve gündelik pratikler aracılığıyla nasıl üretildiğini anlamaya yönelik sosyokültürel araştırmalar için de önemli bir başvuru alanı oluşturmaktadır.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article

Kaynakça

- Abalı, İ. (2015). Kemal Sunal filmlerinin folklorik işlevleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), 227–237. doi.org/10.21563/sutad.187036
- Arda, Ö. (2020). Etnografik belgesel filmin kültür aktarım işlevi üzerine bir değerlendirme. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 5(1), 50–56. https://dergipark.org.tr/tr/pub/mbsjcs/issue/53358/703200
- Arın, S. (Yönetmen). (1983). *Kula'da Üç Gün* [Belgesel film] Türkiye.
- Arslan, M. (2010). Kula'da eğlenerek öğreten bir sosyal kurum: Yaren. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 3(6), 74-80.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (A. Tekin, Çev.) Ayrıntı.
- Ataman, S. Y. (1992). *Eski Türk düğünleri ve evlenme rit'leri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Aygar, B. & Etikan, S. (2014). Kula halıları ve günümüzdeki durumu. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(14), 389-410.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Phoenix.
- Çöm, Ş. (2019). *Belgesel sinemada sinematografi ve gerçeklik: Kuramsal bir inceleme: Suha Arın belgeselleri*. Literatürk Academia.
- Çöm, Ş. & Koca, S. (2023). Bilgi'den belge'ye: *Gezen Oğlak* filmi bağlamında etnografik belgesel bakış. İçinde A. Can & M. Aytaş (Eds.) *Belgesel sinemada yeni perspektifler* (ss. 130–141) Tablet.
- Demir, Ü. (2015). *2000 sonrası Türk belgesel sinemasında ideoloji ve gerçeklik* [Yayımlanmamış

doktora tezi] Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Dinç, M. (2019). *Kemal Sunal filmlerinde folklor ve mizah*. Hiper.
- Durington, M. & Ruby, J. (2011). Ethnographic film. M. Banks ve J. Ruby (Ed.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology* (pp. 190-208). The University of Chicago Press.
- Erdoğan, A. (2000). *Manisa Kula ilçesi folkloru üzerinde inceleme çalışmaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ernek Alan, G. (2011). Etnografik veri içeren belgesel filmlere Türkiye’den üç örnek. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(29), 27-49 <https://dergipark.org.tr/pub/iuifd/issue/22860/244090>
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (C. Güzel, Haz.) Kırmızı.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması: Kente göç eden insanın Türk sinemasında değişen profili*. İmge.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Ötüken Neşriyat.
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic film*. University of Texas Press.
- Himam, F. D. (2013). 16. yüzyıl giysi tarihi yazımı üzerine: Giysilerde Doğu-Batı etkileşimi, egzotizm ve güç. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 91-116.
- Karasu Arda, Ö. (2011). Ötekinin, berikinin, bizim, hepimizin belgeseli: etnografik belgesel film. H. Aytekin (Ed.) *Belgesel sinema 2009-2010* (ss. 84-89). Belgesel Sinemacılar Birliği.
- Kuzu, B. (2020). Etnografik belgeselde Jean Rouch’un sinema pratiği: Etno-kurmaca. *SineFilozofi dergisi*, 2. *Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı*, 201-226.
- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu anlamak*. Gündoğan.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş* (D. Eruçman, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Oran, M. & Fatih, O. (2019). Demircilik mesleğiyle uğraşan zanaatkarların mesleklerine ilişkin görüşlerinin nitel araştırma yöntemiyle incelenmesi (Kula örneği). *Folklor Akademi Dergisi*, 2(3), 563-576.
- Özgen, H. (2008). Belgesel sinema ve taşı atan ilk adam. U. Kutay, (Ed.) *Belgesel sinema* (ss. 45-67) Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını.
- Öztürk, Ç. G. (2014). Belgesel filmin anlatı yapısının mecraya bağlı değişimi. Ö. İpek, (Ed.) *Tanıklıklar sineması: Belgesel sinema üzerine* (ss. 78-95) Agora.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema* (İ. Şener, Çev.) İzdüşüm.
- Solmaz, E. & Oran, F. (2020). Kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel bir meslek; Kula’da keçecilik. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 44(2), 203-222.
- Susar, A. F. (2005). Etnolojik belgeleme-etnografik film ve sözlü tarih çalışmalarının antropolojideki yeri. B. Kümbetoğlu ve H. B. Gedik, (Ed.) *Gelenekten geleceğe antropoloji* (ss. 110-135) Epsilon.
- Tezcan, M. (2000). *Türk ailesi antropolojisi*. İmge.
- Turner, V. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Cornell University Press.
- Ulutak, N. (1988). *Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik* [Yayımlanmamış doktora tezi] Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- UNESCO Türkiye Millî Komisyonu. (2023). *Somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesi (2003)*. <https://www.unesco.org.tr/pages/126/>
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. M. B. Vizedom and G. L. Caffee, (Trans.) University of Chicago Press.
- Yalçın Usal, S. S. (2010). Türklerde çeyiz sandığının kullanımı ve geleneksel süslemeleri. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 157-167.
- Yangın Aslanoğlu, B. (2018). *Geçmişten günümüze 41 Türk sinemasında folklor izleri*. Palet.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (5. baskı). Seçkin.
- Yüce, O. N. (2012). Derin kökler belgeseline görsel antropolojik bir bakış. *Millî Folklor*, 24(96), 157-169.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).