

# sinecine kitaplığı

## Book Reviews



### DİJİTAL ÇAĞDA GEÇMİŞİN İMGELERİNİ KEŞFETMEK

Buğra Kibaroglu

Öz

Dijital teknolojilerin gelişimi ve yaygınlaşması, sinemanın birçok alanını olduğu gibi film arşivlerini de ciddi şekilde etkilemiştir. İnternet ve yeni dijital saklama teknikleriyle birlikte, geleneksel olarak fiziksel bir mevcudiyeti olan film arşivleri farklı bir mecraya taşınmış ve fiziksel varoluşlarının sınırlılıklarından kurtulmaya başlamışlardır. Ancak bu dönüşüm, olumlu yanlarına rağmen birçok yeni sorunu da beraberinde getirmiştir. Nezih Erdoğan ve Ezgi Kayaalp'in editörlüğünü yaptığı *Exploring Past Images in a Digital Age: Reinventing the Archive* başlıklı çalışma da, daha önce arşiv çalışmalarında üzerinde yeterince durulmamış bu sorunları ele almaktadır. Farklı coğrafyalardan gelen akademisyen, arşivci ve sanatçıların katkılarıyla oluşan kitap, analogdan dijital geçiş sürecindeki bu alanı analiz etme ve yeni bağlamlarla ele almayı hedeflemektedir. Bunu yaparken de akademik araştırmalar ve sanatsal çalışmalar için alternatif yöntem ve olanaklar öne sürerek arşiv çalışmalarının geçirdiği dönüşümden en verimli nasıl yararlanabileceği üzerine kafa yormaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** film arşivi, sinema tarihi, dijital arşivleme, buluntu film, bellek

Geliş Tarihi | Received: 26.09.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 19.10.2023  
23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

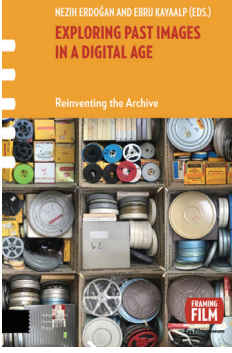
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2287-668X> • E-Posta: [bugrakibaroglu@gmail.com](mailto:bugrakibaroglu@gmail.com)

## REVIEW OF *EXPLORING PAST IMAGES IN A DIGITAL AGE*

### **Abstract**

The development and widespread adoption of digital technologies has had a significant impact on film archives, as it has on many other areas of cinema. With the rise of the internet and the growing prominence of new digital storage techniques, film archives have begun to move to a different medium and to free themselves of the limitations of the traditional, physical archive. However, despite its positive aspects, this transformation has also created many new problems. *Exploring Past Images in a Digital Age: Reinventing the Archive*, edited by Nezih Erdoğan and Ezgi Kayaalp, addresses these problems, which have not been sufficiently emphasized in archival studies before. With the contributions of academics, archivists, and artists from different geographical locations, the book aims to analyze this field in the process of transition from analog to digital and to address it in new contexts. In doing so, the book proposes alternative methods and possibilities for academic research and artistic endeavors, and reflects on how archival studies can make the most efficient use of the transformation currently underway.

**Keywords:** film archive, film history, digital archiving, found footage film, memory



Arasında), analogdan dijitale geçiş sırasında film arşivlerinin yokluğunda onlara erişimi mümkün kılan teknolojik ve paradigmatik değişime odaklanıyor. Arşivlerin yeni üretim ve yeni sanatsal yaratımlar için taşıdığı potansiyeli tartışan "The God of Small Films, or What You Have Found Is Not What You Have Lost" (Küçük Filmlerin Tanrısı ya da Bulduğunuz Kaybettiğiniz Şey Değildir) başlıklı ikinci bölüm, arşivlerde ya da çöplerde bulunan filmlerin yeniden değerlendirilmesinin sanatsal olduğu kadar akademik olanaklarını da inceliyor. Kitabın son bölümü olan "What the Prints (Don't) Tell" (Kopyaların Söyle[me]dikleri) ise tek tek arşiv filmlerine odaklanarak köken, restorasyon ve küratoryal süreçlerle ilgili sorunları ele alarak bizi arşivlere daha geniş bir bakış açısıyla yaklaşmaya teşvik ediyor.

### **Yeni Sınırlar? Arşivlerin Yokluğu ve Varlığı Arasında**

Kitabın ilk bölümü, Ian Christie'nin "What Are Film Archives For? (and Why We Need Them to Change), or: Adventures in the Archive World" (Film Arşivlerinin Amacı Nedir? [Neden Değiştirmeleri Gerekliyor], ya da Arşiv Dünyasında Maceralar) başlıklı yazısıyla açılıyor. Kendisi de uzun yıllar arşivlerde çalışmış olan Christie, film arşivciliğinin tarihini şekillendiren medyuma özgü üç temel olgu olduğunu ileri sürüyor. Bunlar, film endüstrisinin uluslararası yanı sıra ağır basan bir endüstri olması, filmlerin dijital çağda bile korunması gereken fiziksel şeyler olması ve özellikle sinemanın ilk 40 yılında kimsenin filmlerin korunmaya değecek şeyler olduğunu düşünmemesi sebebiyle, ilk dönem örneklerinin yüzde 80 oranında yok olmuş olmasıdır.

Metinde sinemanın ilk günlerinde film koruma uygulamaları ve karşılaşılan zorluklar tartışılıp, Disney dışındaki büyük ticari yapımcıların filmlerin korunmasına ilgi göstermediğine dikkat çekiliyor. Christie ayrıca, hak sahipleri ile arşivler arasındaki gergin ilişkinin, gizlilik ve film koleksiyonlarına sınırlı erişimle sonuçlandığının altını çiziyor. Filmlerin ömürleri boyunca uğradıkları hasarlar dolayısıyla restorasyonun önemini vurgulayıp restorasyon hakkındaki tartışmalardan bahsediyor. Bu bağlamda film arşivleri ve bu arşivlerde bulunan eserlere yönelik farkındalığın ve takdirin artırılması gerekliliğinin altını çizen Christie, Peter Jackson'ın I. Dünya Savaşı arşiv görüntülerini restore edip renklendirerek kullandığı *They Shall Not Grow Old* (Yaşlanmayacaklar, 2018) filmi üzerine, arşiv film görüntülerinin restorasyonu ve dijital manipülasyonuna ilişkin tartışmaları örnek olarak ele alıyor.

Yazının devamında film arşivlerinin dijital çağdaki rolünü inceleyen Christie, arşivlerin çevrimiçi içeriğin bolluğu karşısında geçerliliklerinin devam edip etmediği sorguluyor. Yazar, sanılanın aksine dijital depolama teknolojilerinin ne kadar güvenilmez olduğunu anlatarak ve uzun vadeli koruma için yıllardır kullanılagelen analog arşiv yöntemlerinin önemini vurguluyor. Christie, dijital devrimin geleneksel film arşivleri dışında da önemli değişimlere yol açtığını belirtip YouTube gibi video paylaşım platformlarının görsel-işitsel belgelerle etkileşim için yeni yollar olarak ortaya çıkışına dikkat çekiyor. Dijital çağda film arşivlerinin, artan dijital dolaşım nedeniyle filmlerin arşivsel değerini korumada zorluklarla karşılaştığını belirten yazar, Walter Benjamin'in (2006) "aura" kavramına gönderme yaparak dijital çağda filmin "arşivsel aurasının" ve değerinin yeniden tesis edilmesini, sinemaya diğer sanat formlarıyla aynı önemin verilmesini ve film arşivlemede etik protokollere bağlı kalınması gerektiğini savunuyor.

Peyami Çelikcan, bölümün ikinci yazısı olan "Viewing the Ottoman Lands in Early Travel Films" (Erken Dönem Seyahat Filmlerin Osmanlı Topraklarını İzlemek) başlıklı çalışmasında Avrupalı sinematografılar tarafından Osmanlı topraklarında çekilen erken dönem filmlere odaklanıyor. Bu döneme ait ilk filmler, Osmanlı topraklarının I. Dünya Savaşı sırasındaki ve sonrasındaki koşullarını yansıtan değerli görsel belgeler olarak kabul ediliyor ve çeşitli araştırma alanları için tarihi eserler olarak görülüyor. Çelikcan konuyla ilgili olarak, I. Dünya Savaşı öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasi ve ideolojik kullanımlarını ve amaçlarını ortaya çıkarmak için döneme ait film ve kartpostalları analiz eden Mustafa Özen'in "Visual Representation and Propaganda: Early Films and Postcards in the Ottoman Empire, 1895–1914" (Görsel Temsil ve Propaganda: Osmanlı İmparatorluğu'nda Erken Dönem Filmler ve Kartpostallar, 1895-1914) isimli çalışmasının önemini vurguluyor. Ayrıca, Nezih Erdoğan'ın eski filmlere ait görüntüleri kullandığı *Istanbul Do/Redo/Undo: Sular, Sokaklar, Suratlar/ Waters, Streets, Faces* (2010) isimli filminin geçmişe ait görüntülerden yeni anlamlar yaratma konusunda güçlü bir örnek olduğunu belirtiyor.

Çelikcan, Edward Said'in (1983. s. 226–47), kuramların sabit bir politik anlamı olmadığı, nerede, ne zaman ve nasıl kullanıldıklarına göre farklı anlamlar kazandıklarını ileri süren "gezgin teori" (*travelling theory*) kavramından yola çıkarak erken dönem seyahat filmlerini ele alıyor. Oryantalist bakış açısının söz konusu filmlerde, özellikle de dansözler

ve göbek dansı tasvirlerinde nasıl tezahür ettiğini inceleyerek bu temsillerle ilişkilendirilen stereotipleri tartışıyor. Bu filmlerdeki kadın temsillerini incelerken dansözlerin yanı sıra peçeli kadınlara da odaklanan Çelikcan, bu temsillerin egzotizm ve baskı klişelerini sürdürdüğünü savunuyor. Yazar, kadın temsillerinin dışında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde İstanbul ve Kahire'deki yaşamı gösteren erken dönem seyahat filmlerini de tartışıyor. Doğu ve Batı gelenekleri arasındaki zıtlığı yansıtan sokaklardaki, çarşılardaki günlük aktiviteleri ve kültürel uygulamaları yakalayan bu filmlerde, Doğu şehirlerinin Batı şehirlerine kıyasla modernlik öncesi olarak tasvir edildiğini vurguluyor.

Metnin devamında, bu erken dönem filmlerin dijitalleştirilmesi ve restorasyonunun yeni anlamlar ortaya çıkarması ve tartışmalara yol açması nedeniyle dönüştürücü bir süreç olduğu vurgulanıyor. Çelikcan burada Said'in "gezgin teori" kavramının bu filmlere uygulanmasının, zaman ve mekânda seyahat etme, yeni perspektifler sunma ve geçmiş ve diğer kültürleri anlamak için görsel bir araç olarak hizmet etme potansiyellerini arttıracaklarını ileri sürüyor. Yazar, söz konusu filmlerin dijitalleşme sonrası festivaller ve dijital platformlar aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaştıkça, erken dönem filmler ve geçmişin temsili hakkındaki tartışmalara yeni bir perspektif katabileceğini iddia ederek metni sonlandırıyor.

Serkan Şavk, "How Social Media Platforms Replace Film Archives When There Are No Archives" başlıklı yazısına Yeşilçam ve Türkiye'de sinemanın kısa bir tarihçesini vererek başlıyor. Bu girişten sonra konuyu film arşivleri açısından ele alarak filmlerin korunması ve arşivlenmesine ilişkin genel bir politika olmaması, Yeşilçam filmlerinin estetik değeri olmayan tüketim amaçlı metalar olarak görülmesi, gümüş çıkartmak için negatiflerin yok edilmesi veya politik içerikleri sebebiyle devlet otoriteleri tarafından yok edilmeleri gibi nedenlerden dolayı birçok Yeşilçam filminin kaybolduğunu belirtiyor. Şavk, 1990'larla birlikte özel televizyon kanallarında sıklıkla gösterilen filmlerinse, Yeşilçam'da üretilen 5500 civarı filmin az bir yüzdesine denk düşen, yalnızca döneminin en popüler filmleriyle sınırlı kaldığının altını çiziyor.

Daha sonra metnin asıl odağı olan Yeşilçam filmlerinin YouTube'daki erişilebilirliğini tartışan yazar, yapım ve dağıtım şirketlerinin bu filmleri platformda paylaşma çabalarından bahsediyor. YouTube yayınlarının ticari potansiyeli ve çeşitli telif hakkı sorunlarının filmlerin hak sahipleri ve yayıncılar arasında çetrefil hukuki mücadelelere yol açtığını

belirtiyor. Şavk ayrıca, YouTube gibi video paylaşım platformlarının karmaşık gelir mekanizması ve değişen platform politikalarının yol açtığı belirsizliklerin Yeşilçam filmlerinin YouTube'daki varlığını kırılgan bir hale getirdiğini vurguluyor. Ayrıca Netflix, BluTV, PuhuTV gibi abonelik temelli video akış hizmeti sunan platformların Yeşilçam filmlerine olan ilgisinin de, söz konusu filmlerin YouTube üzerindeki varlığı açısından önemli bir tehlike olduğunun da altını çiziyor.

Şavk, Yeşilçam filmlerinin korunması ve erişilebilir olmasına yaptığı bütün katkılar göz önüne alındığında YouTube gibi çevrimiçi video paylaşım platformlarının dijital çağda arşivlerin yerini tutup tutamayacağını soruyor. Bu sorunun cevabı için öncelikle arşivin tanımını inceleyen yazar, UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü) ve Uluslararası Arşivler Konseyi gibi kurumların arşiv tanımlarında arşivcilerin temel bir rolü olduğunu belirtiyor. Ayrıca FIAF'a (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) göre bir arşivin katalog bilgilerini bulundurma zorunluluğu vardır. Şavk ise, YouTube üzerinde yayınlanan filmlerde gördüğümüz eksik katalog ve jenerik bilgileri hem arşivcilerin bu sürece dahil olmadığını hem de bir arşivden bahsedebilmemizin pek de mümkün olmadığını göstergesi olduğunu söylüyor. Arşivin olmazsa olmazlarından biri olan "asıl kopya"yı barındırma sorununun da dijital çağda<sup>1</sup>, özellikle de Yeşilçam filmleri açısından karmaşık bir hal aldığını, nasıl ve ne yapıldığına dair hiçbir bilginin paylaşılmadığı restorasyon çalışmalarının da durumu iyice içinden çıkılmaz bir hale soktuğunu belirtiyor.

Arşivleme ve erişim yoluyla filmlerin mirasını sürdürmenin önemini vurgulayan Şavk, filmleri statik eserler olarak korumanın bir çeşit mumyalama olduğunu belirtip, dijital çağda dolaşım ve manipülasyon yoluyla filmleri canlı tutmanın olanaklı olduğunu ileri sürüyor. Bunun için 2017-2018 yılları arasında İzmir Ekonomi Üniversitesinde verdiği Türk Sineması dersinin öğrencileriyle gerçekleştirdiği Yeşilçam filmlerinin metrik ölçümlerinin toplanması çalışmasına atıfta bulunarak, veri setlerinin farklı zaman ve coğrafyalara ait filmler arasında bağlantı kurma potansiyeline işaret ediyor. Şavk, veri setlerinin geleneksel arşivlerin ve YouTube gibi platformların filmlerin saklanması ve erişime açılması konusunda yaşadıkları sorunların aşılmasına yardımcı olabileceğini id-

<sup>1</sup> Şavk, asıl kopya meselesinin dijital olarak erişilebilir kopyalarla birlikte sorunlu bir hal aldığının altını çizip, Jean Baudrillard'ın simülakrı tanımlarken "kopyanın kopyası" (Buchanan, 2010, s. 434) ifadesini kullandığını belirterek, soruna geleneksel bakışın dışına çıkarak yaklaşmanın gerektiğini belirtiyor.

dia ediyor. Bu yüzden de film arşivlerine erişimi engelleyen sorunların çözülmesi ve veri setlerinin, arşiv kopyaları ve dijitalleştirilmiş kopyalar ile birlikte aynı ekosistemin bir parçası olmasına izin verilmesi umuduyula yazını bitiriyor.

Kitabın ilk bölümü, Nurçin İleri'nin "The Intersecting Paths of Eveline T. Scott and Traugott Fuchs: How Do Private Collections Speak to Us?" başlıklı yazısıyla son buluyor. Yazar, Boğaziçi Üniversitesinin kurumsal bir hafıza oluşturma hedefiyle 2013 yılında başlattığı arşiv çalışması sırasında Cengiz Kırılı ile çalışmalarından edindikleri tecrübelerden bahsederek başlıyor. Arşivci olarak karşılaştıkları, koleksiyonların kataloglanması ve korunması gibi zorlukların yanı sıra önceliklendirme ve arşive dahil etme ile ilgili etik hususları da tartışıyor. Arşiv malzemelerini çalışmalarına entegre eden sanatçı ve film yapımcılarından ilham alan disiplinler ötesi bir yaklaşımı savunan İleri, aile arşivlerini kullanarak eleştirel ve yaratıcı anlatılar yaratmak için tarihçiler, arşivciler, film yapımcıları ve sanatçılar arasındaki iş birliği potansiyelini araştırıyor.

Çalışma sırasında incelediği Scott Ailesi Koleksiyonu ve Traugott Fuchs'un kişisel koleksiyonunu seçen İleri, bu koleksiyonların İstanbul'daki gündelik hayata, kültürel kimliğe ve tarihi olaylara dair içgörüler sunduğunu belirtiyor. Kamuya mal olmamış kişiler tarafından oluşturulan bu koleksiyonların, tanınmış kamusal figürlerin koleksiyonlarına kıyasla benzersiz bir bakış açısı ortaya koyduğunu belirten yazar, özel koleksiyonların geçmişin kalıntılarını korumadaki ve kültürel boşluklar arasında köprü kurmadaki rolünü vurguluyor. Ayrıca, bu koleksiyonların akademik ve sanatsal çalışmalar için değerinden bahsederek, tarih çalışmalarına, görsel ve kültürel çalışmalara, belgesel ve film yapım projelerine katkıda bulduklarını belirtiyor.

İleri, 70 yıl boyunca İstanbul'da yaşayıp Robert Kolej ve Üsküdar Amerikan Kız Lisesinde İngilizce öğretmenliği yapan bir İngiliz olan Eveline T. Scott'un yazışmaları, şiirleri ve seyahat notlarını içeren koleksiyonunun 20. yüzyılda İstanbul ve Anglo-Amerikan toplumu hakkında tarihsel bilgiler sunan önemli bir kaynak olduğunu söylüyor. Ayrıca, gelecekte olarak aile koleksiyonlarında kayıt tutucu rolünün kadınlara verildiğini vurgulayarak, kadınların tuttuğu kayıtların gündelik hayata dair çok zengin bilgiler içerdiğinin altını çiziyor.

Eveline T. Scott'un koleksiyonu gündelik hayata dair alternatif bir anlatı sunarken, 1934'te Nazi'lerden kaçarak Türkiye'ye gelen Traugott



Fuchs'un koleksiyonu, onun filolog, ressam, şair, öğretmen ve müzisyen olarak çok yönlülüğünü sergilemektedir. Her iki koleksiyonun da kişisel ve kolektif tarihlere dair değerli içgörüler sunduğunu dile getiren İleri, Eveline T. Scott ve Traugott Fuchs koleksiyonu gibi siyasi ve toplumsal değişim dönemine ışık tutan koleksiyonlarının korunması ve yorumlanmasının önemini vurguluyor. Ona göre bu koleksiyonlar, disiplinlerarası araştırmalar için fırsatlar sunarak yeni anlatıların ve bilgi biçimlerinin yaratılmasına olanak sağlamaktadır.

## **Küçük Filmlerin Tanrısı ya da Bulduğunuz Kaybettiğiniz Şey Değildir**

İkinci bölümünün açılış yazısı olarak Thomas Elsaesser imzalı "The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet" yazısı karşımıza çıkıyor. Elsaesser'in ölümü nedeniyle planlanan yazısını göndermemesinden ötürü 2015 yılında yayımlanmış bu eski yazısı kitapta yer alıyor. Elsaesser yazıya kendine mal etme kavramını izleyicilik, alımlama çalışmaları, sinifli ve internet çağı bağlamında inceleyerek başlıyor. Daha sonra buluntu filmlerin kökenlerini inceleyen yazar, ilk önemli örneklerin Sovyet Montaj Okulu'ndan çıkan Esfir Shub'un *Fall of Romanov Dynasty* (*Romanov Hanedanının Düşüşü*, 1927) ve Dziga Vertov'un *Man with a Movie Camera* (*Kameralı Adam*, 1929) olmasına rağmen, asıl kökenin Dada ve kavramsal sanattaki Marcel Duchamp geleneği ve "buluntu obje" (*objet trouvé*) kavramında olduğunu iddia ediyor.

Elsaesser, buluntu filmlerin tanımı ve kategorizasyonunu, onları derleme filmlerden ve stok görüntülerden ayırt ederek yapıyor. Ona göre buluntu filmlerin yaptığı şey, eski görüntüleri bir araya getirmek değil; onları anlamlı bir bütün haline gelecek şekilde yeniden düzenlemek, görüntülere yeni bağlamlar sağlayarak yeni bağlantı ve anlamların oluşabilmesine olanak sağlamaktır. Bu yönüyle buluntu filmlerin sıklıkla deneme filmler (*essay film*) ile yan yana geldiğini belirten Elsaesser, türün önde gelen ismi Chris Marker'ın *A Grin without a Cat* (1977) ve *Sans Soleil* (*Güneşsiz*, 1983) gibi filmlerinde buluntu görüntülerin nasıl kullanıldığını inceliyor. Daha sonra önemli buluntu film yönetmenlerinden Harun Farocki'nin *Aufschub* (2007) isimli filmini ele alarak buluntu görüntülerin kullanımıyla ilgili etik sorunları masaya yatırıyor. Daha önce Alain Resnais'in *Night and Fog* (*Gece ve Sis*, 1955) filminde kullanılan Nazi toplama kampı görüntülerini filmde kullanan Farocki'nin bu görüntüleri kendine mal etme eyleminin ortaya çıkarttığı hassas etik meseleler üzerine tartışarak Farocki'nin kendine mal etmeye yeni bir anlam vermeyi başardı-

ğını vurguluyor. Buluntu filmlerin son yıllarda geçirdiği dönüşümden de bahseden Elsaesser, bir tarafta *The Blair Witch Project* (*Blair Cadısı*, Daniel Myrick and Eduardo Sánchez, 1999) ve *Paranormal Activity* (*Paranormal Aktivite*, Oren Peli, 2007) gibi türün Hollywood tarafından benimsendiği örneklerin, diğer tarafta da Christian Marclay'in *The Clock* (*Saat*, 2010) çalışması gibi kendini müze ve sanat galeriyle sınırlamayı tercih eden avangard çalışmaların olduğunu söylüyor. Ancak buluntu filmlerin bu iki konuyla sınırlı kalmadığının altını çizerek, internetin hem buluntu film malzemeleri bulmak için eşsiz bir hazine olduğunu hem de deneme video çalışmaları yapan sanatçılar için büyük bir paylaşım mecrası sağladığını belirtiyor. Elsaesser, dijitalin etkisinin bununla sınırlı kalmadığını, dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte buluntu filmlerin de önemli yapısal bir değişiklik geçirdiğini belirtip, analog dönemde filmlerde anlamın prodüksiyon aşamasında üretilirken, dijital dönemde prodüksiyonun yerini post-prodüksiyona bırakarak, kendine mal etme süreçlerini de dönüştüren ontolojik bir değişim yaşandığı iddiasıyla yazısına noktayı koyuyor.

Bir medya sanatçısı ve görsel araştırmacı olan Ege Berensel'in "The Infra-ordinary Archive: On Turkish 8 mm Home Movies" başlıklı metni, yazarın çöpe atılmış veya terk edilmiş ev filmlerini toplama konusundaki kişisel deneyimlerini aktarıyor ve bu filmlerin hem sanatsal pratikler hem de araştırma malzemesi olarak önemini vurguluyor. Yazar, 8 mm ve Super 8 mm gibi sinema formatlarının gelişiminin dünyadaki ve Türkiye'deki tarihini toplumsal ve politik yönden inceliyor. Günümüzde bir film koleksiyoncusu olarak film toplamanın zorluklarına da değinen yazar, sahipleri tarafından çöplere atılan 8 mm ev filmlerinin kağıt toplayıcılar, hurdacılar ve dolapçılar gibi farklı gruplar tarafından toplanarak antikacılara satılarak alıcıların karşısına çıktığı bu süreci filmler el değiştirdikçe fiyatların da arttığı performatif bir süreç olarak tanımlıyor.

Berensel, ev filmlerini izleme eyleminin izleyiciyi, pasif bir konumdan ziyade aktif bir konuma yerleştirdiğini belirterek, genellikle sessiz olan ve aile üyeleri tarafından çekilen ev filmlerinin, bir katılım duygusu ve geçmişi yeniden yaratma fırsatı doğurduğunu söylüyor. Kanada'dan Richard Fung, ABD'den Lise Yasui ve Rick Prelinger, Macaristan'dan Péter Forgács, Avusturya'dan Gustav Deutsch, İskoçya'dan Daniel Reeves, İtalya'dan Yervant Gianikian ve Angela Ricci Lucchi ve Hindistan'dan Ayisha Abraham gibi isimleri, ev filmlerinin bu özelliklerinden yararlanarak buluntu film çalışmaları yapan sinemacılara örnek gösteriyor. Yazar, amatör filmlerin öneminin ve sıradan yaşamı yakalamadaki rolleri-

nin altını çiziyor. Péter Forgács ve Rick Prelinger gibi film yapımcılarının çalışmalarında buluntu filmlerin ve ev filmlerinin kullanımını inceliyor. Forgács'ın, izleyicinin hikâyeyi ve sahnelerin sırasını seçmesine olanak tanıyan interaktif veritabanı filmleri yaratırken, Prelinger'in bir film arşivini internet üzerinde açık bir veri kaynağına dönüştürdüğünü belirtiyor. Berensel metnini, bu ticari ve profesyonel olmayan filmlerin sadece nostalji veya tüketim nesnelere indirgenmeden nasıl korunacağı ve kullanılacağına dair soruları gündeme getirerek, bu tür materyallerle çalışmanın süregelen zorluklarını vurgulayarak bitiriyor.

"Interview with Gustav Deutsch: 'Categorisation Limits'" başlıklı bir sonraki bölümde karşımıza, Claudy Op Den Kamp'ın, 2019'da ölen Avusturyalı sinemacı Gustav Deutsch ile 2010 yılında gerçekleştirdiği görüşmenin transkripti çıkıyor. *Film ist. (1-6)* (1998), *Film ist. (7-12)* (2002) ve *Film ist. a girl & a gun* (2007) gibi çalışmalarıyla tanınan Deutsch, başkalarının çektiği görüntüleri arşivlerden alarak kullanan önemli bir buluntu film üreticisi olarak deneyimlerini paylaşıyor. Deutsch öncelikle, uluslararası film arşivleriyle işbirliği yapmanın yasal yönlerini ve zorluklarını anlatıyor ve belirli görüntüleri bulmak için kişisel temasın ve arşivcilerle işbirliğinin önemini vurguluyor. Kişisel ilişkilerden bahsetmişken arşivlerin dijitalleştirilmesinin fiziksel film malzemesine erişimini kısıtlayabileceğine dair endişelerini dile getiriyor ve istediği filmlerin dijitalleştirilmemesi halinde gelecekte karşılaşılabileceği zorluklardan bahsediyor.

Kendisinin yeni anlamlar yaratmak için arşiv film görüntülerini seçen ve manipüle eden bir araştırmacı olduğunu belirten Deutsch, yorumu açık oldukları için daha az bilinen filmleri tercih ettiğini belirtiyor. Daha sonra film projeleri için görüntü elde etme ve kullanma sürecini detaylandırarak haklara saygı göstermenin ve uygun izinleri almanın önemini vurguluyor. Dijital teknolojilerin film yapım süreçlerini nasıl etkilediğine de değinen Deutsch, kendi filmlerinin temelini oluşturan post-produksiyon açısından analog ile dijital arasında önemli farklılıklar olduğunu iddia ediyor. Arşivlerin yeni yapımlar için kaynak olma potansiyelinin altını çizen Deutsch, arşivlerde kendi yaşadığı kısıtlamalardan ötürü, filmlerin kültür mirasının bir parçası olduklarını ve çeşitli telif haklarıyla kısıtlanmamaları gerektiğini belirterek konuşmasını sonlandırıyor.

Sibley Labandeira, "Old Footage, New Meanings: The Case of The Atomic Cafe" başlıklı yazısında *The Atomic Cafe* (*Atomik Kafe*, Jayne Loder, Kevin Rafferty ve Pierce Rafferty, 1982) filmine örnek olarak odaklanarak, tarihi olaylar ve kaydedilmiş izleri arasındaki ilişkiyi incelemek

için buluntu filmlerin kullanımını araştırıyor. Türün ilk örneklerinden Esfir Shub'un *Fall of the Romanov Dynasty* filminden başlayarak sinemada görüntülerin geri dönüştürülmesinin tarihini ele alarak ve buluntu filmlerin nasıl yeni içgörüler sunabileceğini ve siyasi ve kültürel eleştiriler yapabileceğini inceliyor. Yazar, bu pratiği tanımlamak için "derleme filmler", "buluntu film", "kendine mal etme filmi" ve "arşivbilim" gibi terimlerin kullanımını tartışıyor ve dijital teknolojilerin yükselişinin yeni etik zorluklar ortaya çıkardığını öne sürüyor.

Labandeirea *The Atomic Cafe*'yi, atom çağı ve Amerikan propagandasına odaklanan reklamlar, nükleer test belgeselleri, askeri filmler ve eğitim filmleri de dahil olmak üzere Soğuk Savaş dönemine ait çeşitli görsel-işitsel kaynakların bir derlemesi olarak tanımlıyor. Film, Soğuk Savaş propagandasının eleştirel analizi ve ikonik tarihi görüntüler ile ıskartaya çıkarılmış görüntülerin bir karışımını kullanarak yarattığı görsel hafızayla öne çıkıyor. Filmde tercih edilen kurgu tarzının propaganda malzemesinin fazlalığını ve uyumsuzluğunu vurguladığını belirten yazar, filmin nükleer test belgesellerinin ve televizyon yayınlarının Soğuk Savaş döneminde Amerikan kültürü üzerindeki etkisini incelediğini belirtiyor. Labandeirea, *The Atomic Cafe*'nin yalnızca bir film olarak değil, 1950'lerin idealize edilmiş imajına meydan okuyan bir kültürel çalışmalar örneği ve Soğuk Savaş propagandasının eleştirel bir analizi olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri sürüyor. Yazar, geçmişe nostaljiyle bakmak yerine, *The Atomic Cafe* gibi hareketli görüntülerle eleştirel bir şekilde ilgilenmenin, dijital teknolojinin hakim olduğu *post-truth* çağında ne denli önemli olduğunu belirterek metni bitiriyor.

## Kopyaların Söyle[me]dikleri

Kitabın son bölümü Fumiko Tsuneishi'nin dijital teknolojilerinin film koruma pratikleri üzerindeki etkisini ve dijital çağda film arşivlerinin değişen rolünü tartıştığı "Preservation and Resignation: A Study of Survival" yazısıyla açılıyor. Bir arşivci olan Tsuneishi, Japonya ve Avusturya'dan örneklerle film koruma pratiklerini ve arşivlerin yaşadığı sorunları ele alıyor. Yazar, film arşivleri açısından en önemli meselelerden birisinin 1950'lerden önce çekilmiş nitrat tabanlı film kopyalarının korunması ve arşivlenmesi olduğunun altını çizerek farklı ülke ve arşivlerin bu konudaki farklı politikalarından bahsediyor. Uygun nem ve sıcaklıkta saklanmadığında tutuşma tehlikesi bulunan nitrat tabanlı filmler, sessiz sinema döneminden birçok filmin günümüze ulaşmadan yok olmasının temel sorumlusu kabul edilmektedir. Taşıdıkları yangın riski sebebiyle arşiv-

lerde saklanması önemli bir sorun olan nitrat tabanlı filmlerin Japonya'da radikal bir kararla arşivlere hiç sokulmadan asetat tabanlı güvenlik filmlerine kopyalanıp sonradan yok edildiğini belirten Tsuneishi, çoğu zaman bu kopyalama esnasında filmlere ait renk veya ses bilgilerinin yok olduğunu hatırlatıyor. Nitrat filmler söz konusu olduğunda, onları imha etmek yerine dünyanın her yerinden nitrat filmleri toplayıp arşivleyen Avusturya Film Arşivinin çabalarının çok değerli olduğunu belirtiyor.

Dijital teknolojinin filmlerin korunması ve restore edilmesi açısından getirdiği yeni imkanlara da değinen Tsuneishi, aktarımlar ve restorasyonlar sırasında görüntülere ait renk gibi önemli bilgilerin kaybolmamasına dikkat edilmesinin gerekliliğinin altını çiziyor. Dijital de-polamanın güvenilirliğine ilişkin soruları gündeme getirerek, sanılanın aksine dijital saklama yöntemlerinin uzun ömürlülüğünün tartışmaya açık bir konu olduğunu kendi deneyimlerinden yola çıkarak anlatıyor. Tsuneishi, restore edilmiş nihai verilere ek olarak değiştirilmemiş film taramalarının da arşivlenmesini önererek sunum ve muhafaza arasında tutarlılık için analog ve dijital teknolojiyi birleştiren bir iş akışı teklifiyle yazısını sonlandırıyor.

Nico de Klerk, "Memory and Trust in a Time of Un-framing Film Heritage" başlıklı yazısında kendi deneyimlerine dayanarak film mirasının enstitülerinin sunum, erişim ve ziyaretçi/kullanıcı bilgilendirmesi açısından kamusal görevlerini ve etik yükümlülüklerini tartışıyor. 1912 yılında Koloniaal Instituut tarafından sömürge Endonezya'sında yaptırılan *Cowpox Vaccination in the Countryside* (J. C. Lamster) isimli bir film üzerine yaptığı çalışmayı temele alıyor. Filmi kare kare analiz edip farklı kopyalarını birbirleriyle kıyaslayan Klerk, filmin yıllar içerisinde hasar, ekleme, çıkarma gibi olası nedenlerle uğradığı değişimi ortaya koyuyor.

Film mirası enstitülerinin koleksiyonlarını koruma ve erişim sağlamada karşılaştıkları zorlukları ana hatlarıyla belirten Klerk, dijital çağda film mirasının ve filmlerin tarihsel bağlamlarının korunması gerektiğini savunuyor. Yazar, film yapımcılarının buluntu görüntülere olan talebinden ve dijital kanalların koleksiyonları erişilebilir kılmadaki rolünden bahsederek, filmlerinin kökenlerine ilişkin tarihsel arşiv bilgilerinin eksiksiz olarak sunulmasının, film mirası enstitülerinin temel görevlerinden biri olduğunu altını çiziyor. Klerk'e göre enstitüler, ancak söz konusu görevlerini yerine getirmek suretiyle kamunun kendilerine duyduğu güveni boşa çıkartmamayı başarabilirler.

Kitabın son metni Rashmi Devi Sawhney'e ait "'Uncontained' Archives of Cinema" başlıklı yazı oluyor. Arşiv kavramının Batılı bir kavram olduğunun altını çizen Sawhney, Hint sineması üzerine eğilerek "kontrol altına alınmamış arşiv" (*uncontained archive*) kavramını tartışıyor. Hindistan'da Batılı örnekler gibi kapsamlı ve titiz film arşivciliği yaklaşımının olmadığını belirterek, kontrol altına alınmamış arşivin, kolonyal arşivin totaliter yapısını reddeden, hiçbir zaman tamamlanmayan, sürekli bir inşa ve yeniden inşa sürecinde olduğunu belirtiyor. Yazar, kapsamlı arşivlerin eksikliği ve film baskıları ile belgelerin korunmasında karşılaşılan çeşitli zorlukların Hint sineması üzerine çalışan araştırmacıları, çöpe atılmış filmlerin araştırılması, poster ve kitapçık gibi filmler hakkında materyallerin toplanması ve özel koleksiyonların incelenmesi gibi yenilikçi yöntemlere yönelttiğini anlatıyor. Stuart Hall'un (2001) dinamik ve sürekli günümüzle diyalog içinde olan "yaşayan arşiv" kavramına başvuran Sawhney, bu bağlamda dijital teknolojinin ve YouTube gibi platformların film tarihçiliği üzerindeki etkisini inceleyerek, geleneksel arşiv kavramlarının yeniden düşünülmesi gerektiğini savunuyor.

İleri sürdüğü alternatif arşiv çalışması yöntemlerinin nasıl kullanılabileceğini göstermek için iki örnek seçen yazar, öncelikle Britanya Asya'sının ilk kadın yönetmeni, yapımcısı ve senaristi Fatma Begüm'ü ele alıyor. Fatma Begüm'ün hayatı ve çalışmaları, gazete haberleri ve hukuki davalar aracılığıyla yeniden kurgulanarak, erken dönem Hint film endüstrisinde kadın girişimcilerin karşılaştığı zorluklara ışık tutuluyor. Daha sonra bağımsız film yapımcısı ve araştırmacı Kamal Swaroop'un Hint sinemasının babası kabul edilen Dhundiraj Govind Phalke'nin tarihini ortaya çıkarmaya yönelik çalışmalarını, filmleri ve film tarihçiliğine metodolojik yaklaşımını da dahil ederek tartışıyor. Bu iki örnekten yola çıkarak yazının son bölümünde tarihçilerin geçmişi koruma ve yorumlamadaki rolünü tartışan Sawhney, eksiksiz tarihsel anlatıların veya arşivlerin yokluğunda yeni yorumlar ve anlayışlar için fırsat olduğunu vurgulayarak, tarih yazımına kaleydoskopik bir yaklaşım ve geleneksel tarih görüşlerine meydan okumak için sinema arşivlerinin kullanılmasını öneriyor.

*Exploring Past Images in a Digital Age*'in farklı disiplinlerden ve coğrafyalardan gelen geniş yazar yelpazesi, onun dijital çağda film arşivlerinin geçirdiği teknolojik, etik, bağlamsal dönüşümlere bakmak için yeni perspektifler sunma hedefine ulaşmasını kolaylaştırıyor. Arşiv çalışmalarının bütün kollarına değinmeye çalışan kitapta öncelikle, dijital dönü-

şümün en gözle görülür etkisi olan filmlerin arşivlerde uzun vadeli saklama stratejilerine etkisi, gelişen restorasyon tekniklerinin kullanımı gibi temel sorunlar olumlu ve olumsuz yanlarıyla inceleniyor. Bunun dışında giderek yaygınlaşan YouTube gibi video paylaşım platformlarının film arşivlerine ulaşımı nasıl etkilediği tartışılıyor. Bu platformlar, yalnızca akademisyen ve araştırmacıların arşivlere ulaşımını etkilemekle kalmayıp arşivlerdeki filmleri internet üzerinden çok geniş kitlelere açıyorlar. Kitapta, söz konusu platformların film arşivlerinin konumunu ne şekilde etkilediğini tartışarak, yeni olanaklara ve olası sorunlara dikkat çekiliyor. Öte yandan film arşivi meselesinin yalnızca filmlerin saklanması ve erişilebilir kılınmasıyla sınırlı olmadığına kitap boyunca birçok metinde altı çiziliyor. Arşiv yapmanın her zaman için bir seçim yapma anlamına geldiği, hangi filmlerin arşive gireceği hangilerinin girmeyeceğine karar veren arşivciyi bir eşik bekçisi konumuna getirdiği vurgulanıyor. Bu noktada Derrida'nın *Archive Fever* kitabında dile getirdiği gibi, arşivci bir otorite konumuna gelmektedir<sup>2</sup>. Bu durumla bağlantılı olarak, profesyonel filmler olmadıkları için arşivlerin dışında kalan 8 mm ev filmlerinin ya da kamuya mal olmamış kişilere ait materyallerin kullanımı ve yeniden değerlendirilmesi de tartışılarak, dijital teknolojilerin bu açıdan, özellikle de bu tarz materyallerin kullanıldığı buluntu filmler için getirdiği yeniliklerin potansiyelleri de tartışılıyor. Arşiv çalışmaları alanında, dijital dönüşümün getirdiği değişimlerin tartışmaya açılması gerektiğini savunan kitap, dünyanın her yerinden, çok farklı disiplinlerden yazarların katkısıyla sorunu farklı perspektiflerden tartışmaya açarak gelecekte üzerine düşünülmesi gereken sorunlarla ilgili bir zemin hazırlama işlevi görerek alanda önemli bir eksikliği kapatıyor.

### Kaynakça

Benjamin, W. (2006). The work of art in the age of its reproducibility. (Çev. E. Jephcott & H. Zohn). M. W. Jennings, H. Eiland & G. Smith (Ed.). *Walter Benjamin: Selected writings volume 3, 1935-1938* (s. 101-133). Harvard University Press.

Buchanan, I. (2010). *Simulacrum. A dictionary of critical theory* (s.

<sup>2</sup> Derrida burada sıklıkla yaptığı gibi kavramın kökenini araştırır ve güncel Batı dillerinde *archive* olarak kullanılan kelimenin Latince *archivum*'dan geldiğini, onunsa Eski Yunanca otorite, yönetim gibi anlamları olan *arkhé* ve yöneticilerin evi anlamını taşıyan *arkheion*'dan geldiğini söyler (1996, s. 2). Bu ise bize kavramsal olarak arşiv ile otorite arasında derin bir bağ olduğunu göstermektedir. Nelerin arşivlere girmeye değer olduğuna karar veren arşivciler ise bu otoritenin taşıyıcısı durumundadırlar.

434). Oxford University Press.

Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression*. (Çev. Eric Prenowitz). University of Chicago Press.

Erdoğan, N. & Kayaalp, E. (Ed.). (2023). *Exploring past images in a digital age*. Amsterdam University Press.

Hall, S. (2001). Constituting an archive. *Third Text*, 15(54), 89–92.

Said, E. (1983). *The world, the text, and the critic*. Harvard University Press.