UFÜ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER DERGİSİ
FIU JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES

e-ISSN: 3062-2123
Journal of Academic Social Studies - JOSSH / Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi - SOBED
Vol./Cilt: 2 / Issue/Sayı: 3 - Ocak/January 2026

DOI: 10.29329/ufusobed.2026.1410.10

Çeviri Makalesi/Translation Article

Geliş /Arrival
1.09.2025

Kabul /Accepted
29.12.2025

Efren Cuevas
Universidad de Navarra İletişim Fakültesi Film ve Tv bölüm başkanı
ecuevas@unav.es
ORCID:0000-0003-2875-0105

Utku D. Andiç (Çevirmen)
Akdeniz Üniversitesi yüksek lisans öğrencisi
utkudandic@gmail.com
ORCID ID 0009-0008-2295-3212

Metadata from Crossref
SCREENED BY iThenticate Professional Plagiarism Prevention
OPEN ACCESS

Otobiyografik Belgesellerde Kişisel Arşiv Olarak Ev Filmleri *

Öz

Bu makalenin amacı, otobiyografik bir yaklaşımla çekilen filmlerde ev filmlerinin kullanımını incelemektir. Bu tür filmlerde, film yapımcıları kendi ve ailelerinin yaşantıları üzerine bir anlatı kurma arayışında ev içi malzemeyi kişisel arşivler olarak kullanırlar. Ev filmlerinin dönüşümünü bu bağlamda üç farklı şekilde ele alacağım: doğallaştırma, çelişki ve tarihselleştirme. Bu üç yaklaşım, kişisel arşivlerin otobiyografik filmlerde kamusal hale geldiklerinde kazandıkları anlamların çeşitliliğini ve zenginliğini göstermektedir. Bu analiz için Ross McElwee, Lise Yasui, Alina Marazzi veya Michal Aviad gibi film yapımcılarının çalışmalarından yararlanacağım.

Anahtar sözcükler: *belgesel, otobiyografi, arşivler, ev filmleri, aile anısı, geri dönüştürme*

* Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries"başlıklı makale, yazarın 21 Mart 2025 tarihli izni ile çevrilmiştir. Mart 2013'te *Studies in Documentary Film* vol 17 dergisinde yayımlanan makalenin orijinaline https://www.researchgate.net/publication/267034181 linkinden ulaşılabilir.

Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries

Abstract

The aim of this article is to study the use of home movies in films made with an autobiographical approach, in which the film-makers employ domestic material as personal archives in their quest to build a narrative out of their lives and the lives of their families. I will propose three different ways in which home movies are recycled in this context: naturalization, contradiction and historicization. These three approaches show the diversity and richness of meanings that these personal archives acquire when they become public in autobiographical films. For this analysis, I will draw from the work of filmmakers such as Ross McElwee, Lise Yasui, Alina Marazzi or Michal Aviad.

Anahtar sözcükler: *documentary, autobiography, archives, home movies, family memoir, recycling*

*** The article titled “Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries” has been translated with the author's permission dated March 21, 2025. The original article, published in *Studies in Documentary Film* vol 17 in March 2013, can be accessed at https://www.researchgate.net/publication/267034181.

Söz konusu alanda yaygın bir pratik olmasına rağmen belgesel filmlerde arşiv materyalinin kullanımı, Jay Leyda'nın derleme filmler üzerine alanda saygınlık gören çalışması Films Beget Films (1964) dışında, geçmiş on yıllarda araştırmacılar tarafından kısıtlı ilgi görmüştür. Bununla birlikte, son birkaç yıl içerisinde *Visible Evidence* konferanslarında sunulan ilgili bildirilerin sayısından anlaşılabileceği üzere, bu konuya yönelik artan bir ilgi gözlemlenmektedir. Bu makale, arşiv materyalinin geri dönüşümüne *(recycling)* dair özel bir durumu analiz etmeyi amaçlamaktadır: otobiyografik belgesellerde kişisel arşiv olarak kullanılan ev filmlerinin *(home movies),* kamusal belgesel bağlamına taşındıklarında nasıl farklı işlevler ve anlamlar kazandığını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Arşiv malzemesinin belgesellerde geri dönüştürülmesine yönelik bu ilgi, arşivin kültürel pratiklerindeki rolüne yönelik artan merakın içinde konumlandırılabilir. Çağdaş akademisyenler ve arşivciler, arşivi sabit bir kaynak, tarihsel bir olgunun bağımsız bir belgesi olarak gören anlayıştan gittikçe uzaklaşmaktadır. Bunun yerine arşivi daha açık bir varlık olarak görmeye başlamışlardır. Arşivin anlamını tam olarak kavrayabilmeleri için arşivin ortaya çıktığı bağlamın ve çağdaş alımlamanın öneminin farkında olan açık bir anlayışa ulaşmaktadırlar. Terry Cook'un dediği gibi, "arşiv artık giderek daha fazla toplumsal hafızanın *(social memory)* inşa edildiği (ve edilmekte olduğu) bir alan olarak görülmektedir… Böylece kayıt, eylemlerin ve olguların içine döküldüğü boş bir şablon değil, kültürel bir gösterge, dolaylı ve sürekli değişen bir yapı haline gelmektedir" (2001, s. 27). Cook'un belirttiği gibi bu, her şeyin anlamsız bir görecelilik denizinde sürüklendiği anlamına gelmez… anlamın kaydın oluşturulduğu bağlama göre değişken olduğu anlamına gelir (2001, s. 27).

Arşivi toplumsal belleğin inşa edildiği bir mekân olarak görmek, özellikle ev filmleri söz konusu olduğunda ayrı bir önem taşır; Patricia R. Zimmermann, Roger Odin

ve Julia J. Noordegraaf ile Pouw gibi akademisyenler de bu duruma işaret etmektedir. Karen Ishizuka ile editörlüğünü yaptığı antolojinin girişinde Zimmermann ev filmlerinin birleşik bir söylem olarak işlemediğini ama daha çok "yaratıcı ve dönüştürücü tarih yazımının karmaşık, tortul, aktif ve çelişkili pratikleri" olarak işlediğini açıkça belirtir (2008, s. 17). Noordegraaf ve Elvira Pouw, Nederlands Filmmuseum (Hollanda Film Müzesi) tarafından halka sunulan aile filmlerini incelerken Zimmermann'ın yaklaşımını takip etmektedir. Bu durum değişikliği, aile filmlerine anlam atfedilmesini "malzemenin dolaştığı çeşitli bağlamların aracılık ettiği açık ve dinamik bir süreç" haline getirmektedir (Noordegraaf ve Pouw, 2009, s. 97). Odin, özellikle çağdaş film yapımcılarının ev filmlerini özümsemesi meselesini ele alarak, bu pratikten doğan yeni değerleri savunmakta ve ev görüntülerinin basmakalıp kullanımını reddetmektedir. Odin, çağdaş sinemadaki kullanımlarını –geçmiş dönemleri görsel olarak belgelemekten, en ilgi çekici bulduğu belgenin kendisindeki çelişkilerin keşfine kadar– sıralar; bu çelişkiler ise belgeselci, özel, duygusal, tarihsel veya kurgusal gibi farklı okumalardan kaynaklanmaktadır (2008, ss. 265-266).

Ev Filmlerini Kişisel Belgesellere Dahil Etmek

Bu genel çerçeve, kısaca özetlenmiş olsa da otobiyografik film yapımcıları tarafından geri dönüştürülen ev filmlerinin belirli bir örneğini konumlandırmaya yardımcı olur. Bu film yapımcılarının çalışmaları, ev filmlerinin otobiyografik bağlamlar içinde nasıl yerleştirildiğini ve bunların, her şeyden önce, kimlik arayışlarına nasıl katkı sunduğunu göstermektedir. Bu yapımcılar, özellikle etnik, dini ya da ulusal kimliklerin kesişiminden kaynaklanan kökler söz konusu olduğunda, kökenlerine dönmeyi kendilerini anlayabilmek için gerekli bir yol olarak görmektedirler. Aynı zamanda, bu yeni bağlam içinde, ev filmleri beklenmedik çağrışımlar kazanmakta, yeni anlamlara açılmakta ve makro-tarihsel (macro-historical) anlatılara ya da medyanın sunduğu toplumsal egemen çerçevelere tamamlayıcı görüşler sunmaktadır.

Elspeth Kydd gibi yazarların da belirttiği gibi, otobiyografiyi daha geniş bir anlamda anlarsak aslında ev filmlerinin doğasında otobiyografik bir boyut vardır (2012, ss. 187-188). Philippe Lejeune'ün (1989) klasik otobiyografik anlaşmasını (*autobiographical pact)* yol gösterici teorik çerçeve olarak alırsak, ev filmlerinin yazar

ve özne arasındaki özdeşleşmeyi bireysel anlamda değil fakat aileyi kimlik birimi olarak düşünerek gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu görüş, bu tür film yapımında çekim yapan ve çekilen özneler arasındaki rollerin sıkça değiştiğinin gözlemlenmesiyle desteklenmektedir. Söz konusu durum dijital teknolojilerle daha da belirgin hale gelmiştir. Ev filmlerinde film yapımcısı *(filmmaker)* ile çekilen kişiler arasındaki bağı doğrulayan Lejeune'ün bahsettiği "imza" gibi açık bir otoritenin bulunmadığı öne sürülebilir. Ancak bu durum ev filmlerinin bir diğer temel özelliğine işaret eder: evde gösterilene kadar tamamlanmamış bir yapıya sahip olmaları (Odin, 1995, ss. 31-32). Tam da bu noktada "imza", seyircilerin yani aile üyelerinin sözlü yorumlarıyla ortaya çıkar.[1]

Lejeune'ün otobiyografik anlaşmasını yeniden formüle ederek diyebiliriz ki, ev filmi yapımının var olabilmesi için anlaşmaya filmin yapımcısı *(author-filmmaker)*, anlatıcısı ve karakterleri arasındaki klasik kimliğin ötesinde yeni bir unsur eklememiz gerekir: seyirciler *(public)*. Dolayısıyla ev filmleri, yazar, karakterler ve seyirciler arasındaki özdeşlikle tanımlanan ve aileyi bu özdeşliğin birimi olarak alan "otobiyografik" bir film biçimi olarak tanımlanabilir.[2]

Bu otobiyografik anlayış, otobiyografik bir bağlamda çalışan film yapımcıları kişisel kimliklerini keşfederken aile fotoğraflarını ve ev filmlerini kullandıklarında açıkça pekişmektedir. Michael Renov'un ev içi etnografi *(domestic etnography)* olarak tanımladığı bu örnekler (1999, ss. 141-143), arşiv malzemesi özelliği taşıyan ev filmlerinin standart kullanımıyla ilişkili özgün bir özellik göstermektedir. Bu film yapımcıları için ev filmleri sadece anonim karakterlerle dolu başka zamanların ve insanların görsel illüstrasyonları değildir. Bu bağlamda, ev filmleri ticari veya kurumsal çıkarlar tarafından değiştirilmemiş görsel bir belge olarak güçlü bir otantiklik hissi katmakta, görüntülerin dizinsel karakterini *(indexical character)* ve başka zamanlara ait "belgeler" olarak değerini pekiştirmektedir. Ancak onlara yüklenen hakikat değerine rağmen bir şekilde sessiz kaldılar, anonimliklerinin içine kapanarak gerçek hikayelerini bilmemizi engellediler. Neredeyse o bilinmezlik dünyasından kurtulmak için bizden yardım istediler. Bu durum Alan Berliner'in kendi özel adının ve buna bağlı olarak herhangi bir özel adın anlamı üzerine yaptığı kişisel araştırmayı *anlattığı The Sweetest Sound (2001)* filminin başında ustaca gösterilmiştir. Berliner, burada yarattığı boşluğu

doldurmak için bazen kullandığı anonim ev filmlerindeki bilinmeyen karakterlere isim verme ihtiyacından bahseder: “Yirmi yılı aşkın bir süredir eski ev filmlerini topluyorum. Belki de onları birçok filmimde kullandığım için, bu insanları eski arkadaşlarım olarak tanımaya başladım. Ama gerçekte kim oldukları ve isimlerini bilmediğim gerçeği her zaman bir gizem olmuştur.”

Buna karşılık, Berliner gibi otobiyografik film yapımcıları kendi ailelerinin anlık görüntülerini *(snapshots)* ve ev filmlerini kullandıklarında, bu filmlerdeki kişileri isimlendirmeyle birlikte farklı dinamikler ortaya çıkmaktadır. Genellikle film yapımcısının seslendirmesiyle aktarılan bu görüntülerin kendilerine ait olduğunu kabul etme eylemi, tarihsel dünyadaki gerçek varoluşlarına tanıklık etmektedir. Onları, film yapımcısı tarafından keşfedilen aile anlatısında belirli bir zaman ve mekâna yerleştirmektedir. Ev filmlerinin kullanımı, film yapımcılarının metaforik olarak kökenlerine yolculuk etmelerine yardımcı olan “dolayımlanmış bellek nesnelerine” *(mediated memory objects)* –Jose Van Dijck’in önerdiği terimi kullanacak olursak (2007, s. 21)– dönüşmektedir. Bu da pek çok otobiyografik girişim için neredeyse gerekli bir adımdır. Bu durumda ev filmi, Derrida tarafından önerilen ve Carolyn Steedman tarafından çok yerinde bir şekilde yorumlanan, arşivin köken mekânlarına imkânsız dönüşün aracısı olarak kavranmasının paradigmatik bir örneği olarak anlaşılabilir*:* “*Arşiv Humması’nda (Archive Fever)* arşive duyulan arzu, şeylerin başlangıcı olarak o başlangıç anını bulma, yerini belirleme ya da ona sahip olma arzusunun bir parçası olarak sunulur” (2001, s. 3).

Otobiyografik film yapımcıları, ev içi görüntülerine öncelikli olarak tarihi veya sosyal belgeler olarak değil, filmlerin esas seyircileri olan kendi ailelerinin üyeleri olarak bakarlar. Ailesel imgelerin ortaya çıkardığı “ilişkisel bakışa” *(affilative look)* katılırlar, “bu bakış aracılığıyla biz (aile üyeleri) imgeye dikilir ve imgeyi kendi ailesel anlatımıza uyarlarız” (Hirsch, 1997, s. 93). Ev filmlerinin çağdaş geri dönüşümü *(contemporary recycling),* filmler gösterilip aile üyeleri tarafından yorumlanana kadar tamamlanmayan ve film şeridinde eksik olan, geçici bir film sesi *(soundtrack)* oluşturan ev filmi yapım sürecinin bir uzantısı olarak düşünülebilir. Şimdi film yapımcısı genellikle bu yorumları film sesine ekleyerek filmi seyretmeye gelen herkes için sonsuza dek sabitler. Seyircilere görüntüleri bir bağlama yerleştirmeleri için yönergeler sunarak asıl ailenin

“ilişkisel görünümünü” bir şekilde paylaşmalarını sağlar. Bu yeni anlamlandırma yine de özgün ev içi görüntülerde büyük bir değişikliğe neden olur. Onu standart aile deneyiminden uzaklaştırır. Aile ve arkadaşlardan oluşan sınırlı bir kitleye ait bir içerik olmaktan çıkıp kamuya açık belgeler haline gelirler. Bu durum değişikliği aile filmlerini kullanan film yapımcıları için büyük bir zorluk teşkil etmektedir. Kişisel arşivin halka açık bir filmin parçası olabilmesi için yeterince neden sunmaları gerekir ki seyirci kendini davetsiz misafir gibi değil o ailenin bir parçası, aile gösteriminin hoş bir misafiri gibi hissetsin.

Bununla birlikte, ev filmlerinin otobiyografik anlatılara dahil edilmesi sabit bir süreç değildir, farklı biçimler ve anlamlar alabilir. Makalenin ikinci bölümünde Rebecca Swender (2009) tarafından önerilen sınıflandırmayı kısmen takip ederek belgesellere arşiv görüntülerinin eklenmesinin daha geniş uygulamalarını incelemek için bu farklı anlamları analiz edeceğim. Swender üç temel strateji belirlemektedir: doğallaştırma *(naturalization)*, çelişki *(contradiction)* ve geleneksel özgüllüğün vurgulanması *(underscoring of conventional specificity)*. Üçüncüsünü dikkate almayacağım çünkü toplum için geleneksel özgüllüğe sahip yerel imgeler bulmak pek mümkün görünmemektedir. Bunun yerine bu tür arşiv kullanımının getirdiği sosyal ve tarihsel sonuçları araştırmak için yeni bir kavram olan tarihselleştirmeyi *(historicization)* ekliyorum.

Birincil Geri Dönüştürme: Doğallaştırma

Otobiyografik bir belgeselde ev filmlerinin geri dönüştürülmesinin ilk türü, belgesel pratiğinde arşiv görüntülerinin standart kullanımıyla örtüşmekte, özgün değerler kümesini ve ona bağlı standart rolleri korumaktadır. Swender bu uygulamayı doğallaştırma olarak ifade eder ve ona göre “anlamın istikrarsızlık kapasitesi vurgulanmadığında” gerçekleşmektedir (2009, s. 6). Bu durum, ev filmlerinin çoğunlukla film yapımcısının anlatısını görsel olarak desteklemek için kullanıldığı birçok otobiyografik belgesel için geçerlidir.

Duruma ilişkin en gerçekçi örnekler, bir ya da iki kuşak önceki bir akraba tarafından çekilen ev filmlerinden –tamamen ya da büyük ölçüde– oluşan filmlerde görülmektedir. Çağdaş film yapımcısı, aile görüntüleri ile seyirci kitlesi arasında bir

aracı görevi üstlenmektedir. *Letter Without Words (ABD, Lewenz, 1998), El misterio de los ojos escarlata (The Mystery of the Scarlet Eyes, Venezuela, Anzola, 1993)* ya da *La línea paterna (Meksika, Buil, 1994)* gibi filmlerde bu durum söz konusudur. Bu üç örnekte Paul John Eakin'in edebiyatta "yakın işbirlikçi otobiyografi" *(proximate collaborative autobiography)* olarak tanımladığı, iki kişinin birinci tekil şahıs olarak konuştuğu ve anlatıcıların sevdiklerinin hayatlarını anlatırken kendi hayatlarından da bahsettiği, bir akraba veya yakın arkadaş hakkındaki anlatılara atıfta bulunmaktadır. *Letter Without Words* filminde bu yaklaşım, Lisa Lewenz'in 1930'larda Almanya'da amatör bir film yapımcısı olan büyükannesi Ella ile filmin yaratım sürecinde bir ortaklık kurmasına kadar varır. Film yapımcısı, Ella'nın 1938'de Almanya'yı terk etmeden önceki yıllarda çektiği ve 1981'de torunu tarafından neredeyse tesadüfen keşfedilen çalışmalarını onurlandırmaktadır. Bu malzemeye ek olarak bir günlük ve mektup koleksiyonuyla Lisa Lewenz, büyük ölçüde Ella'nın ev filmleri aracılığıyla gösterilen tarihsel süreçleri ve ev içi ilişkileri tek bir anlatıda toplayarak savaşlar arası bir Almanya kaydı oluşturmuştur. *Letter Without Words*, bazı açılardan derleme filme *(compilation film)* yaklaşsa da her iki film yapımcısının, Lisa ve Ella'nın arasındaki bağ, filme sinema aracılığıyla gerçekleşen o aile karşılaşmasından gelen farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Bununla birlikte, film yapımcısının ailesinin ev filmlerinin birkaç görsel kaynaktan olması daha yaygındır. Kısa sürelidir ancak film tarafından önerilen kimlik arayışıyla oldukça ilgilidir. Bu pratiğe bir örnek olarak Amerikalı film yapımcısı Ross McElwee'nin ev filmlerini, kişisel anlatısının aile belgeleri olarak nasıl işlediğini, anlamlarının kurgu ve seslendirme yoluyla nasıl güçlendirildiğini gösteren filmlerini kısaca analiz edeceğim.[3] Özellikle bu durum McElwee'nin *Time Indefinite (Belirsiz Zaman, 1993)* adlı filminde özel bir rezonans ile gözlemlenmektedir. McElwee filmi çekerken büyükannesinin ve babasının ölümleriyle baş etmek zorunda kalmıştır. Babasının ölümünden sonra boş aile evine döner ve orada amcalarından biri tarafından çekilmiş, daha önce keşfedilmemiş anne-babasının düğün filmini bulur. Bunu filmine ekler ve üst sesle yorumlar: "Annem ve babam burada çok genç görünüyordu... Keşke Lucille'in dediği gibi ailemin eve döndüğüne, cennette olduklarına ve bana baktıklarına inanabilsem." Bu görüntüler onda, çoktan geçmişte kalmış mutluluk anlarına karşı bir takdir uyandırır ve uzun bir aradan sonra yeniden ziyaret edildiğinde ev filmlerinin en

temel değerlerinden birini ön plana çıkarır: atalarını gelecek nesiller için selüloit içinde "hayatta" tutma gücünü.

Ev filmlerine duyulan bu merak, *Time Indefinite'in* bir başka sekansında da gözlemlenmektedir. Vaftiz olduğu gün çekilen görüntüler üzerine yaptığı yorumda, bu görüntüler onu yalnızca vefat etmiş olan annesini gösterdiği için değil, aynı zamanda…

> "Görüntülerin kendisiyle ilgili bir şey var. O özel, sıradan pazar sabahının ışığında her şeyin parıldıyor gibi görünmesi. Her şeyin hareket halinde olması, gölgeler, ışık, el kamerası. Bir de annemle babamın hafif kamera utangaçlığı var, mutluluk ve gururla karışık bir utangaçlık. Her şey, yeniden canlandırılması çok zor olacak türden bir yaşamla titriyor."

McElwee burada gren veya çekim kusurları gibi biçimsel göstergelerden de gelen ev filmi yapımıyla ilişkili ilgisiz otantikliği vurgulamaktadır.[4] Bu anlayış, McElwee'nin ev filmlerini izleme koşullarıyla daha da güçlenmektedir; sevdiklerinin fiziksel yokluğu ile arşiv görüntülerindeki dolaylı varlıkları arasındaki çelişki bu durumu pekiştirmektedir. Bu çelişki filmin son bölümünde çektiği ev görüntülerini dış sesteki düşünceleriyle birleştirdiğinde yeniden ortaya çıkar:

> "Son on beş yıl boyunca ailemle ilgili çektiğim bu görüntüleri kurguladım ve yeniden kurguladım. Yaptığım çeşitli filmlerde kullandım. Ama şimdi merak ediyorum, bu sadece görüntüleri okşamanın, onlara hayat vermeye çalışmanın bir yolu değil miydi? Belki de şimdiki zamanda bir şeyleri korumaya, bir şekilde herkesi belirsiz bir zamanda canlı tutmaya çalışıyordum."

Filme adını veren bu "belirsiz zaman" *(time indefinite)*, ev filmlerinde var olan türden bir zaman –geniş anlamda otobiyografik sinemaya özgü zaman– olarak anlaşılabilir. Hayatlarımızın kısacık anlarına bir tür sonsuzluk sağlayan, André Bazin'in dediği gibi değişiklikleri "mumyalayan" ve onları zamanın yozlaşmasından kurtaran (2005, ss. 11-12).

Bununla beraber, McElwee'nin ev filmlerine yönelik incelemesi *Bright Leaves (2003)* filminde daha şüpheci bir hal almaktadır. Geçen zaman, üst sesin de söylediği gibi ev filmlerinin sunduğu gerçekliğin sınırlı bir gerçeklik olduğunu daha da belirginleştirmektedir:

> “Bu görüntülerde, zaman geçtikçe babam bana giderek daha az gerçek, neredeyse kurgusal bir karakter gibi görünmeye başlıyor. Bu değişimi tersine çevirmeyi, onun gerçekliğinin elimden kayıp gitmesini tersine çevirmeyi o kadar çok istiyorum ki. Bu görüntülere sahip olmak pek yardımcı olmuyor ya da en azından düşündüğüm kadar yardımcı olmuyor.”

İzlediğimiz görüntüler, *Time Indefinte* filminde ailesini o “belirsiz zaman” içinde muhafaza etme mücadelesini yorumlarken kullandığı görüntülerle aynıdır. *Bright Leaves'de* önerdiği yeni değerlendirme ilk yorumunu geçersiz kılmamakta, daha çok onu nostaljik bir ışıltıyla sararak mitik gücüne yeni perspektifler eklemektedir. Onu zamanın geçici doğasına dair daha varoluşçu bir deneyime demirlemektedir.

McElwee'nin filmleriyle bağlantılı olan ancak bu kadar açık bir şekilde mevcut olmayan farklı bir rezonans biçimi ise Lise Yasui’nin *Family Gathering (ABD, 1998)* filminde görülmektedir. Bu filmde, geçmişi muhafaza eden ev filmlerinin etkileyici gücü dönüştürücü bir biçimde öne çıkmaktadır. Film yapımcısı, İkinci Dünya Savaşı sırasında Japon Amerikalı oldukları için ailesinin hapsedilmesini konu alan ve büyükbabasının (ve dolayısıyla ailenin geri kalanının) hikayesine odaklanan bir film yapmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Japon-Amerikalı toplumuna yapılan zulmün tarihsel çerçevesini çizmek için birkaç kez kamuya açık arşiv görüntülerini kullanır ancak ana kaynakları ailesidir; akrabalarıyla yaptığı röportajlar, aile mektupları, fotoğraflar ve ev filmleri. Yasui'nin araştırması, ailesinin alıkonulmasının bıraktığı travmaları keşfetmekten çok babasının ailesi için düzenli olarak gösterdiği ev filmlerinde yer alan büyükanne ve büyükbabasına duyduğu meraktan kaynaklanmıştır. Üst seste söylediği gibi, büyükanne ve büyükbabası ne zaman ortaya çıksa “…babam ilk yıllarla ilgili uzun bir aile hikayesine girer, sıkı çalışma ve ders çalışma hakkında bazı ahlaki öğütlerle sözlerini bitirir ya da hiçbir şey söylemezdi. O ne kadar az konuşursa ben o kadar meraklanırdım.” Ailesinin geçmişini öğrenme dürtüsü, sonunda o dönemin esas bedelini ortaya çıkaran bu filmi yapmasıyla şekillenmiştir. Savaştan önce bir topluluk lideri olan büyükbabası hapsedildikten sonra bir daha kendini toparlayamamış ve 71 yaşındayken intihar etmiştir. Babasının bunu ona anlatması 28 yıl sürmüş ve ancak ona filmin yapım sürecinde söylemiştir.

Yasui'nin arayışında babasının ev filmleri temel bir rol oynamaktadır. Hem bu geçmişe sızmasını önleyen bir engel hem de ailesinin geçmişine dair bilgiye giden bir yol olarak, filmin ilerleyen sahnelerinde söylediği gibi:

> "Bir gün babamın bana geçmişindeki travmaları anlatmasını bekledim ama hiç anlatmadı. Onun yerine ev filmlerini gösterdi... Benim için bu filmler, tanıdığım baba ile geçmişiyle ilgili gerçek duyguları benden hep saklı kalacak olan baba arasındaki sınırı temsil etmekteydi."

Bu ev filmleri, aile gösterimleri sırasında babasının anlattıklarıyla birleşerek Lise Yasui'ye aile olaylarını anlamak için tutarlı bir çerçeve sağlamıştır. Bunlardan bazıları filmde, film yapımcısının üst sesiyle vurgulanan güçlü bir gerçeklik kazanmaktadır. Örneğin bir çocuk gördüğümüzde "bu 1959'daki ben" demesi gibi. Ancak diğerleri *Family Gathering'in* başında ve sonunda görebileceğimiz gibi uydurma anıların kaynağı olarak kullanılabilecek kadar sözde gerçekliğini yitirmektedir. En düşündürücü sahnelerden biri, Yasui'nin büyükanne ve büyükbabasının ailesini ziyaret ettiği bir ev filmini gösterirken aynı zamanda onların ziyaretine dair en sevdiği anısını anlatmasıdır. Bu anı, büyükanne ve büyükbabasıyla buluştuğu ve gece geç saatlere kadar onları dinlediği bir güne aittir. Buluşma hiç gerçekleşmemiş olsa da Yasui için anılarının canlı bir parçası, babasının ev filmi seanslarında dile getirdiği bir aile geçmişinin ifadesidir. Yasui, bu uydurma anıyı hiç sorun etmiş gibi görünmemektedir. Chris Marker'ın *Sans Soleil (Güneşsiz, 1983)* filminde sıklıkla alıntılanan düşüncesini doğrular gibidir: "Hatırlamayız. Hafızayı, tıpkı tarihin yeniden yazıldığı gibi, yeniden yazarız." Verilerin Yasui'nin hafızasıyla çelişmesi önemli değil (ev filminin de doğruladığı gibi Yasui görüntüde yok). Daha sembolik bir şekilde kendisi o sahneye ait çünkü olaya dair hafızası, o uydurma anının uzun zaman önce şekillendiği ortak bir deneyim olan ev filmini izlemekten gelmektedir.

Ev Filmlerinin Karşıt ve Çelişkili Değerleri

Ev filmlerinin geri dönüştürülmesinin ikinci bir türü, standart anlamlarına itiraz edildiğinde ya da bu anlarla çelişmeye başlandığında ortaya çıkmaktadır. Bu durum Swender'in arşiv görüntülerini geri dönüştürmek için önerdiği ikinci strateji olan çelişkiyle de *(contradiction)* örtüşmektedir. Swender'in de açıkladığı gibi ana metin

sözde doğruluk iddiasına maruz kalarak ya da onu tamamlayıcı anlamlarla dolduran yeni bir bağlam ekleyerek orijinal arşivin anlamını bozduğunda-istikrarsızlaştırdığında gerçekleşmektedir (2009, ss. 7-8). Otobiyografik film yapımcıları, aile geçmişlerindeki travmatik olayları anlatırken ev filmlerini kullanarak bu stratejiye oldukça sık başvurmaktadır. Ev görüntülerinin sıradan mutlu portreleri ile genellikle film yapımcısının üst sesiyle veya aile fertleriyle yapılan görüşmelerle aktarılan aile geçmişlerindeki ağır olaylar arasındaki zıtlığı zorlamaktadırlar.

Bu durum, Alan Berliner'in *Nobody's Business (Kimseyi İlgilendirmez, ABD, 1996)*, Mary Trunk'ın *The Watershed (ABD, 2004)* ya da Dough Block'un *Birch Street (ABD, 2006)* filmlerinde görülmektedir. Seyirci, ev filmlerinin mutlu görüntülerinin içine yerleştirildikleri sahnelere bağlı olarak nasıl farklı anlamlar kazandığını görebilmektedir. Sıradan bir aileyi anlatırken ev filmleri, film sesinin görsel bir tamamlayıcısı olarak işlev kazanmaktadır. Ancak seyirciler, görüntüler ilerledikçe ve aileler hakkında daha fazla şey öğrendiklerinde bu anlayışlarını gözden geçirmek zorunda kalmaktadır. Yukarıda bahsedilen üç film arasında bu durum en çok *The Watershed'de* göze çapmaktadır. Filmin ilk dakikalarında film yapımcısı Mary Trunk (kız evlatlardan biri), ailesinin mutlu erken yıllarını akrabalarının yardımıyla anlatmakta ve aile tarafından çekilen tipik ev filmleriyle göstermektedir. Fakat bu mutlu hikâye babasının başka bir kadın için aileyi terk etmesiyle son bulur. Trunk bu kopuşu hem babasının hem de annesinin tanıklıklarıyla yeniden inşa ederken çok daha başka olayları göstermek için yine mutlu ev filmlerine başvurmuştur. Bu çelişki, her ne kadar belirgin olsa da aile mutluluğunun masum imgeleri aracılığıyla çöküşün çalkantısını ifade etmede son derece dokunaklıdır. Bu ev filmlerinin donmuş geçmişi, filme alındığında hiç amaçlanmayan, zamanın geçmesi ve kamusal izlemeye açılmasına ilişkin çifte teşhire maruz kaldıktan sonra yeni anlamlar kazanmıştır. Geçmiş bir zamanın görsel tanıklığı olarak hakikat değerlerini hala korumakta ancak yeni bağlamları onlara yeni anlamlar dizisi sağlayarak mutlu çağrışımlarından arındırmaktadır. Belirsiz bir gelecek karşısında çıplak ve yalıtılmış bırakmaktadır. Bu anlamda, ev filmlerinin önerdiği parçalı hatıraların altında yatan daha iyi bir geçmişin kalıntıları gibi olurlar.

Aile arşiv görüntülerinin bu kullanım biçimi Marianne Hirsch'in “postmemory” *(post-bellek, aktarılan-bellek)* olarak tanımladığı durumun belirli bir versiyonu olarak da anlaşılabilir. Hircsh bu durumu, ikinci neslin doğumlarından önce gerçekleşmiş ancak yine de kendi kendilerine birer anı oluşturabilecek kadar derinden aktarılan güçlü ve genellikle travmatik deneyimlerle kurulan ilişki olarak açıklamaktadır (1997, s. 22). Hirsch, somut olarak Holokost'a odaklanarak travmatik makro-tarihsel olaylardan bahsetmektedir. Bu post-bellek sürecinde kuşaklar arası boşluğu dolduracak başlıca belgeler olarak aile fotoğraflarına yaptığı vurgu, kavramının bu tür belgesellerde ev filmlerinin üstlendiği role uyarlanmasını mümkün kılmaktadır. Kavram, film yapımcısının ailesini derinden etkileyen tarihi travmatik olaylarla yüzleşmeye ve babasının ev filmlerini kullanarak büyükbabasının nesliyle arasındaki boşluğu doldurmaya çalıştığı, daha önce bahsettiğimiz *Family Gathering* gibi filmleri açıklamak için oldukça işlevseldir. Daha geniş bir bağlamda, travmatik anılar kamusal olaylara atıfta bulunmadığında ve yalnızca önceki nesle ait olmadığı çünkü çocukların da bu olayların bir parçası olduğu diğer otobiyografik filmlere de uygulanabilir. Ancak bir şekilde ebeveynlerinin yaşadıkları krizde dışarıda kaldıkları ve yaşanan çöküşün pasif mağdurları oldukları için, bu travmatik geçmişi yeniden değerlendirebilmeleri için yetişkinliğe ulaşmaları gerekmektedir. Nesiller arasındaki hafıza bağını kurmak için ev filmlerine başvurmaktadırlar.

Bu bağlamda çoğunlukla film yapımcısının büyükbabası tarafından çekilen, annesine ait ev filmlerini kullanarak yapmış olduğu *Un’ora sola ti vorrei (For One More Hour with You, Marazzi, 2002)* filmi ilginç bir örnek olarak verilebilir.[5] Film, film yapımcısı Alina Marazzi’nin uzun yıllar psikiyatri merkezlerinde kalmış ve sonunda Alina yedi yaşındayken intihar eden annesiyle yüzleşme çabasını anlatmaktadır. Büyüdüğünde annesinin mektuplarını okumaya ve annesinin hayatının görsel bir biyografisini oluşturan büyükbabasının ev filmlerini izlemeye karar vermiştir. Marazzi bu malzemelerle, Hirsch'in post-bellek çalışması için önerdiği iki eksende ifade edilebilen aile geçmişine dair kişisel bir iyileşme sürecine başlar: yeniden inşa ve yas. Bir kez daha ev filmleri –Hirsch için fotoğraflarda olduğu gibi– “yokluğu ve kaybı işaret etme ve aynı zamanda onu şimdiye taşıma, yeniden inşa etme, yeniden bağ kurma, hayata geri döndürme” özellikleriyle ikircikli bir bağlantı oluşturmaktadır (Hirsch, 1997, s. 243). Biçimsel olarak Marazzi, ev filmleri ve diğer görsel kayıtları, annesinin kurmaca

olarak kurgulanmış sesiyle karşıtlık içinde sunmaktadır; anne, ya güncel anlatı-dışı *(extradiegetic)* bir zamandan kızına birinci tekil şahısla hitap etmekte ya da günlüklerinden, mektuplarından hatta tıbbi raporlarından parçalar okumaktadır. Marazzi, biçimsel olarak ev filmleri ve diğer görsel kayıtları, kızıyla birinci tekil şahıs üzerinden konuşan annesinin kurgulanmış sesiyle karşıtlık içinde sunmaktadır. Bu tanıklıklar filme derin ve trajik bir kayıp duygusu katarak mutlu ev filmlerini okumamızı güçleştirmektedir. Marazzi'nin annesinin trajik sonunu haber verirmişçesine kendi ev filmlerinin yoğun bir hüzünle yüklü olduğunu söyleyebiliriz. Annesinin yüzünün yakın çekimleri, örneğin düğünün ilk sahnesinde görüldüğü gibi, filmin tüm gerilimini görsel olarak yoğunlaştıran dokunaklı bir incelik göstermektedir. Sonuç olarak, *Un'ora sola ti vorrei*, muhtemel en hüzünlü hikayelerden birinin, bir annenin trajik hayatının, akla gelebilecek en mutlu görsel malzemelerden biri olan ailenin ev filmleri aracılığıyla anlatıldığı dokunaklı bir film olarak öne çıkmaktadır.

Aile Arşiviyle Tarihin Derinliklerine İnmek

Otobiyografik filmlerde geri dönüştürülen ev filmlerindeki üçüncü değer kümesi, tarihsel olayların ve zamanların tanıkları olma boyutuyla ilişkilidir. Bazen ev filmi yapımcılarının çevrelerinde meydana gelen kamusal olaylara bakmaları ya da zamanlarından beklenmedik olaylara tanık olmaları alışılmadık bir durum değildir (*Zapruder* filmi bu bağlamda kaçınılmaz olarak akla gelmektedir). Ancak bunun yanı sıra, ev filmleri zaman içinde kendiliğinden, geçmiş zaman ve toplumların sıradan yaşamının değerli görsel tanıkları haline gelmektedir. Odin'in dediği gibi, "aile filmi yapımcıları istemsiz endotic antropologlardır: profesyonellerin göz ardı ettiği yaşam anlarını filme alırlar... ev filmleri bazen tarihin resmi yorumu ile dışlanan bazı ırksal, etnografik, kültürel, sosyal toplulukların tek kayıtlarıdır" (2008, s. 263). Böylece aile arşivi, standart kamusal tarih anlatılarında sıklıkla bulunmayan mikro-tarihsel *(micro-historical)* bir bakış açısı sunarak yeni tarihsel belgeleme kaynağına dönüşmektedir. Bu yaklaşım çağdaş belgesellerde önemli bir yer bulmuş, bir şekilde sıradan hayatın tarihini ya da mikro-tarihi[6] destekleyen tarih yazımı eğilimleriyle paralellik göstermiştir.

Örneğin Macar film yapımcısı Péter Forgács'ın tanınmış filmlerinde görülebileceği gibi (onun durumunda otobiyografik olmayan bir bağlamda geçerlidir).

Ev filmlerinin tarihsel önemi daha önce bahsettiğimiz *A Letter without Words, El misterio de los ojos escarlata* ve *La linea paterna* filmlerinde olduğu gibi özellikle film yapımcılarının ataları tarafından çekilmiş, daha amatör görünüme sahip görselleri derledikleri filmlerde daha belirgin hale gelmektedir.[7] Bu amatör durum, zamanlarının tanıkları olma rollerinin daha fazla farkına varmalarını sağlamıştır – özellikle kamusal olaylarla ya da daha etnografik üslupla çekilen yerel geleneklerle ilgili filmlerde. Alfredo J. Anzalo'nun babası Edgar'ın 20. yüzyılın ilk on yıllarında çektiği görüntüleri bir araya getirdiği *El mistero de los ojos escarlata,* Venezuela halkı için bile alışılmadık bir ülke portresi sunmaktadır. *La linea paterna* daha samimi bir yapıya bürünse de film yapımcısının büyükbabası José Buil'in yıllarca yaşadığı Papantla bölgesinin geleneklerini ve sosyal âdetlerini güçlü bir şekilde yansıtmıştır.

Film yapımcılarının ailelerine ait ev filmlerini yeniden dönüştürme biçimlerinde daha kişisel bir yaklaşım benimseyerek sosyo-tarihsel çerçevenin önemli bir etken olduğu, genellikle kişisel arayışlarının zorunlu olarak bu sosyal veya tarihsel bağlamlara yol açtığı dikkate değer filmlerle karşılaşmaktayız. *Yidl in the Middle (ABD, 1999)* filmi bu duruma bir örnektir. Film yapımcısı Marlene Booth, Yahudilerin azınlık olduğu bir toplulukta 1940'lardan itibaren Iowa'da bir Yahudi olarak yaşamanın nasıl bir deneyim olduğunu incelemektedir. Aile ev filmlerini doğal bir şekilde kullanarak onları otobiyografik anlatısına görsel destek sağlayan orijinal anlamlarıyla kullanmıştır. Ancak daha da ileri giderek ev filmlerini temel meselesinin önemli bir görsel kanıtı haline getirmiştir: ailesinin toplumla bütünleşme ile Yahudi gelenek ve göreneklerine bağlılık arasında nasıl mücadele ettiğini. Bu ev filmleri, naif ve sıradan film yapma biçimleriyle hem kimlik edinme arzusunu hem de azınlık olmanın getirdiği mücadeleyi göstermektedir. Film yapımcısı bu mücadeleyi filmin son dakikalarında özetleyerek ev filmlerinin nasıl kamusal ve özel olanın, tarihsel ve kişisel olanın iç içe geçtiği bir alan haline geldiğini göstermektedir.

> "Bu ev filmlerini izlerken, herhangi bir aile olabilirdi ama değil. Benim ailem. Onlara baktığımda, olabildiğince Iowa'lı olmak için ne kadar istekli olduğumuzu görüyorum. İki farklı tarafla büyümek bana benzersiz bir bakış açısı kazandırdı.

> Nereye gidersem gideyim farklılıklarımı yanımda götürüyorum, kendime aşırı uçlar arasında bir orta yol buluyorum. Bu gerilimle evimdeyim. Şimdi farklılıkları görmeyi ve ortak bir zemin aramayı öğreniyorum. Belki de ortada bir yerde *(yiddle in the middle)* olmanın anlamı budur."

Diğer iki film –*For my Children* ve *Following Sean*– ev filmlerinin otobiyografik geri dönüşümünde ortaya çıkan bu tarihselleştirilmiş gerilimin daha bozulmamış örnekleri olarak görülebilir. İkinci İntifada sırasında geçen *For My Children (İsrail, 2002)* filminde film yapımcısı Michael Aviad oldukça kişisel ve acil bir sorudan yola çıkmıştır. Çocuklarımıza (kendisi iki çocuk annesi) nasıl bir ülke bırakıyoruz? Eleştirel ve kişisel bir perspektiften İsrail'in portresini çizen film yapımcısı, farklı film yapma biçimlerini rahatlıkla bir araya getirerek bu birleşimi retorik ve tarihsel temsil açısından son derece etkili hale getirmiştir. Aviad, tarihi arşivler, kamusal olaylarla ilgili TV haberleri ya da büyükanne ve büyükbabasıyla yapılan röportajlar gibi yaygın tarihi belgesellere özgü kaynakları kullanmıştır. Bu belgeleri o dönemde yaşadığı evinde kaydettiği günlükler, doksanlı yılların başında Kaliforniya'da yaşadıkları döneme ve daha yakın tarihli aile olaylarına ait ev filmleri ve hatta olayların gelişimi, korkuları, endişeleri hakkında Kaliforniya'daki arkadaşlarıyla aralarında geçen çeşitli e-postalar gibi daha otobiyografik formatlarla birleştirmiştir.

Aviad, tüm bu malzemelerle gündelik hayatın zengin bir temsilini sunmuş, özellikle geçmişteki ev filmleri ile şimdiki günlük çekimleri arasındaki dikkat çekici diyalog sayesinde farklı ev formatlarının gündelik olanı temsil etme potansiyelini ortaya koymuştur. Her iki biçim de özel ve bazen açıkça sıradan olarak adlandırılabilecek bir içeriği paylaşmaktadır. Ancak günlük çekimleri bir filmin hazırlığını yapan profesyonel film yapımcısını görünür kılan bir kendilik bilinci göstermektedir. Bu, Kaliforniya'daki ev filmlerinden farklıdır çünkü o filmlerde kamuya yönelik bir gösterim perspektifi bulunmamaktadır. Bununla birlikte her iki film yapma biçimi de Ben Highmore'un (2002, ss. 24-26) "gündelikliğin" *(everydayness)* temsiline daha uygun olduğunu belirttiği izlenimci üslubu yakalamaktadır. Çünkü hem konu hem de biçim gündelik olanın doğaçlama, senaryosuz ve kabataslak halini yansıtmaktadır. Ailesinin gündelik yaşamının portresi, medyadan ve kamu arşivlerinden gelen kamusal belgelerle, bazen açıklayıcı bir yolla ancak daha çok doğrudan onların yaşamlarıyla iç içe geçerek veya çatışarak karışmaktadır. Tıpkı televizyon haberlerinde İntifada ile ilgili bir haberin hem

kendisi hem de kocası tarafından eleştirel bir yorumu tetiklemesi ya da İsrail Devleti'nin kurulmasında önemli bir rol oynayan büyükanne ve büyükbabayla röportaj yapması gibi. Kişisel ve tarihsel, özel ve kamusal olan arasında gidip gelen *For My Children,* mikro-tarihsel bir perspektiften ana akım medyadaki yoğun varlıklarıyla sık sık klişeleştirilen kişi ve olayların karmaşık bir portresini sunmaktadır.

Following Sean (ABD, 2006), Batı'nın hayal gücüne güçlü bir şekilde yerleşmiş başka olaylar etrafında dönmektedir: 1960'lardaki hippi hareketi. 1969'da film yapımcısı Ralph Arlyck, San Fransico'nun çalkantılı Haight Ashbury mahallesinde yaşayan dört yaşındaki Sean adlı bir çocuk hakkında bir kısa film çekmiştir. Bu filmden otuz yıl kadar sonra Arlyck, yetişkin Sean'ı bulmak ve aynı zamanda kendisini aramak için San Francisco'ya dönmüştür. Boylamsal belgesele *(longditudinal documentary)* yakın bir yapıyla filmin belkemiğini oluşturan –Sean ve kendisinin– ikili bir portre yaratmıştır. Filmde zamansallıkların ve görsel kaynakların birbirine karışması süreklilik arz etmekte ve ana akım medya tarafından çokça sömürülen o zamanların farklı bir portresini sunarak görüntü ve anılardan zengin bir goblen oluşturmaktadır. Sean ve Ralph adlı iki sıradan kahramanın gözünden ve anılarından, onların farklı kuşaklardan bazı akrabalarının (ebeveynler, büyükanne ve büyükbabalar, eşler ve çocuklar) katılımıyla o zamanlara ve mekânlara mikro-tarihsel yaklaşımın bir başka örneğiyle karşılaşmaktayız.

Aviad'ın *For My Childeren'da* yaptığı gibi Arlyck de *Following Sean'da* geniş bir malzeme yelpazesinden yararlanmıştır. Bu malzemeler, 1969 tarihli Sean hakkındaki kısa film, tüm bu yıllara ait kişisel ev filmleri ve anlık görüntüler, 1960'lar ve 1970'lerde Haight Ashbury'de yaşayan insanların ev filmleri, amatör materyaller, kamu arşivlerinden görüntüler ve yedi yıla yayılan film için çektiği güncel görüntüler olarak çeşitlendirilebilir. Filme genel olarak bakıldığında ev filmlerini içeren çok fazla sahne bulunmamakla birlikte ev filmleri yine de hayatının anlatısı için önemli bir kaynak, otobiyografik geçmişe bakışındaki kilit "aktörler" haline gelmektedir. Medyanın standart "tarihi" imgeleriyle karşı karşıya kalan ev filmleri, Ross McElwee'nin filmlerinde olduğu gibi, Arlyck'in o dönemin sosyal ve kişisel karmaşasından kaçtığı metaforik sığınak olarak bozulmamış bir otantiklik sergilemektedir. Bu durum, filmin en kalıcı sahnelerinden birinde ön plana çıkmaktadır: 1960'ların sonlarında, Arlyck,

düğünlerinden kısa bir süre sonra genç eşinin beş yıl içinde başlarına ne geleceğini düşündüğü sorusuna yanıt verdiği sahne. Bu samimi ânın gerçekliği 40 yıl sonra özel bir ışıkla parlayarak o dönemin sosyal ve tarihi olaylarını yargılamak ve değerlendirmek için kişisel bir bakış açısıyla filme yayılmıştır.

Otobiyografik belgesellerde ev içi görüntülerin farklı kullanımlarının incelenmesi, bu görüntülerin orijinal ev filmi yapımcılarının sonraki kuşakları tarafından yeniden kullanıldığında ne kadar geniş anlam ve değer yelpazesi kazanabileceğini ortaya koymuştur. Birçoğu aile arşivini kendi aile ve kişisel hikâyelerini anlatmak için kullanarak ev filmlerini çağdaş yapımlarında doğallaştırarak işleyecektir. Bu süreçte nostalji duygusu belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda, görüntülerin dizinsel doğasından gelen itici bir güç aile üyelerinin ev içi görüntülerde bir şekilde canlı kalmasını sağlamaktadır. Bazen ev filmleri, geleneksel mutlu aile anlatılarında karşıt bir biçimde konumlanmakta ve film yapımcılarının ailelerinin yaşadığı travmatik olaylarla çelişmektedir. Diğer durumlarda ise, bu iki strateji bir araya gelmekte veya yerini daha tarihsel bir yaklaşıma bırakmaktadır. Bu bağlamda ev filmleri, film yapımcılarının kişisel ve aile hikayelerini keşfederken başvurdukları mikro-tarihsel bir yaklaşımla olayların ve zamanların tanıkları olarak oynadığı rolü vurgulamaktadır.

Kaynaklar

Bazin, A. (2005), *What is cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Burke, P. (1992), *New perspectives on historical writing*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Cook, T. (2001), *Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives*, Archivaria, 51: 4–35.

Cuevas, E. (2010). *La casa abierta*. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos/The Open House: Home Movies and Their Contemporary Recycling, Madrid: Ocho y medio.

Cuevas, E. and García, A. N. (2008), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Eakin, P. J. (1999), *How our lives become stories: Making selves*, Ithaca: Cornell University Press.

Highmore, B. (2002), *Questioning everyday Life.* in B. Highmore (ed.), Everyday Life Reader, London: Routledge: 1–34.

Hirsch, M. (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.* Cambridge: Harvard University Press.

Hirsch, M. (2008), *The Generation of Postmemory*. Poetics Today, 29:1. 103–28.

Kydd, E. (2012), *Looking for home in home movies: The home mode in Caribbean diaspora first person film and video practice.* in Alisa Lebow (ed.), The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary, London and New York: Wallflower Press. 183–200.

Lejeune, P. (1989), *On autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moran, James M. (2002), *There's No Place Like Home Video*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Noordegraaf, J. J. and Pouw, E. (2009), *Extended family films: Home movies in the state-sponsored archive*, The Moving Image, 9:1. 83–103.

Odin, R.(1995), *Le film de famille dans l'institution familiale*, in R. Odin (ed.), Le film de famille. Usage privé, usage public, Paris: Meridiens Klincksieck. 27– 41.

Odin, R. (2008), *Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach*, in K. Ishizuka y and P. R. Zimmermann (eds), Mining the home movies: excavations in histories and memories, Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 255–71.

Renov, M. (1999), *Domestic ethnography and the construction of the "Other Self"*, in J. M. Gaines and M. Renov (eds), Collecting visible evidence. Minneapolis: University of Minnesota Press. 140–55.

Steedman, C. (2001), *Dust.* Manchester: Manchester University Press.

Swender, R. (2009), *Claiming the found: Archive footage and documentary practice*, The Velvet Light Trap, 64: 3–10.

Van Dijck, J. (2007), *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press.

Zimmermann, P. R. (2008), *The home movie movement: Excavations, artifacts, minings*, in K. Ishizuka and P. R. Zimmermann (eds), Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.1–28.

Yazar Notları

[1] Açıkçası, daha keskin anlamıyla otobiyografik biçime özgü ev filmlerinde eksik olan başka unsurlar da bulunmaktadır. Özellikle kamusal durum ve otobiyografinin geriye dönük doğası sayılabilir.

2 Burada anlatıcıyı dikkate almıyorum çünkü bu figürün sinemaya aktarılması bizi amacımızdan uzaklaştıracak teorik sorunlar içermekte. Bu durumun göz ardı edilmesi ana tezi geçersiz kılmamaktadır.

[3] McElwee'nin filmleri üzerine, ev filmlerinin kullanımına dair bir analiz de dahil olmak üzere daha kapsamlı bir çalışma için Efrén Cuevas ve Alberto N. Garcia'ya (2008) bakınız.

[4] Profesyonel, amatör ve evde film yapımına ilişkin daha ayrıntılı bir karşılaştırma ve analiz için J. M. Moran'a (2002) bakınız.

[5] Bu filmin analizinin geniş bir bağlamda nasıl konumlandırılabileceği konusunda daha fazla bilgi için, E. Cuevas (2010) kitabındaki bölümüme bakınız.

[6] Alf Lüdtke, Giovanni Levi veya Carlo Ginzburg gibi tarihçilerin çalışmalarına, bu yönelimin iyi bir özeti için Peter Burke'ün (Burke, 1992, pp. 97-117) "Mikro-tarih Üzerine" başlıklı bölümüne bakınız.

[7] Ev filmleri bazen amatör film uygulamaları içinde kategorize edilse de ikisini birbirinden ayırmak daha doğru görünmektedir. Genellikle "amatör film" terimi profesyonel olmayan film yapımcıları tarafından çekilen ancak profesyonel standartlara uygun olarak (ev filmlerinde genellikle bulunmayan kurgu dahil) üretilen ve kamuya gösterilmek üzere yapılan filmler için kullanılmaktadır.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü ortak katkılarıyla oluşturmuştur.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors and translatordeclare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors have co-authored the entire article.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.
The authors have committed to complying with the journal's Artificial Intelligence policy in this product.
To whom it may concern,
As requested by Utku D. Andiç, I give permission for the Turkish translation of
my article "Home Movies as Personal Archives in Autobiographical
Documentaries" to be published in a Turkish academic journal for non-commercial
academic use.
Efrén Cuevas Álvarez
Professor
Universidad de Navarra
Facultad de Comunicación
Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.

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