



1970'LER TÜRKİYE BAĞIMSIZ KISA

STOP-MOTION

**SİNEMASINDA SOSYO-POLİTİK
ELEŞTİRİ:**

***BİR GÜN* FİLMİ VE UYGULAMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Halil İbrahim Berat İLK

Eskişehir 2025

**1970'LER TÜRKİYE BAĞIMSIZ KISA
STOP-MOTION
SİNEMASINDA SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ:
BİR GÜN FİLMİ VE UYGULAMASI**

Halil İbrahim Berat İLK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çizgi Film (Animasyon) Ana Sanat Dalı

Çizgi Film (Animasyon) Programı

Danışman: Prof. Fethi Kaba

Anadolu

Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

Eskişehir

Bu tez çalışması Anadolu Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi Koordinatörlüğü tarafından proje numarası ile desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Halil İbrahim Berat İLK'in "1970'LER TÜRKİYE BAĞIMSIZ KISA STOP-MOTION SİNEMASINDA SOSYO POLİTİK ELEŞTİRİ: "BİR GÜN" FİLMİ VE UYGULAMASI" başlıklı tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Ana Bilim/Ana Sanat dalındaProgramında Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Soyadı</u>	<u>Ünvanı Adı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Danışman)	:		
Üye	:		
Üye	:		
Üye	:		
Üye	:		

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

1970'LER TÜRKİYE BAĞIMSIZ KISA STOP-MOTION SİNEMASINDA SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ: *BİR GÜN* FİLMİ VE UYGULAMASI

Halil İbrahim Berat İlk

Çizgi Film (Animasyon) Ana Sanat Dalı

Çizgi Film (Animasyon) Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Fethi KABA

Bu tez, 1970'ler Türkiye'sinde bağımsız kısa stop-motion sinemasının politik eleştiri potansiyelini, dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümleri ışığında incelemektedir. Bu dönüşümlerin canlandırma sinemasına yansımaları, örnek filmler üzerinden ele alınmıştır. Uluslararası bağlamda, 1941'de Walt Disney Stüdyosu'ndan ayrılan sanatçılarca kurulan United Productions of America (UPA), natüralist üsluba karşı kişisel anlatımı ön plana çıkaran yenilikçi bir animasyon anlayışı geliştirmiştir. Farklı ülkelerde yankı bulan bu yaklaşım, 1970'ler Türkiye'sinde gelişen bağımsız sinema hareketleriyle örtüşmüştür. Yeşilçam'a alternatif olarak gelişen bu üretimler, Robert College Sinema Kulübü, Türk Sinematek Derneği ve yabancı kültür merkezlerinin desteklediği gösterimler ve yayınlarla beslenmiştir. Türkiye'de canlandırma sinemasına alan açan Hisar Kısa Film Yarışması'nın dördüncü yılında (1970) ödüllendirilen Meray Ülgen imzalı *Bir Gün*, sosyalist bir dünya görüşünü animasyon aracılığıyla yansıtmasıyla dikkat çekmiştir. Bu tez, *Bir Gün* filmini sosyo-politik bağlamda çözümleyerek hem dönemine hem günümüze dair bir yorum sunmakta ve bu filmin günümüzde nasıl yeniden üretilebileceğini araştıran sanatsal bir uygulama içermektedir.

Anahtar Sözcükler: Stop-motion, Kısa bağımsız film, Festivaller, Politik eleştiri,
Sosyal eleştiri, Sosyo-politik animasyon

ABSTRACT

SOCIO-POLITICAL CRITICISM IN 1970s TURKISH
INDEPENDENT SHORT STOP-MOTION CINEMA: THE FILM
BİR GÜN AND ITS APPLICATION

Halil İbrahim Berat İlk

Department of Animation

Programme in Master of Arts

Graduate School of Anadolu University, June 2025

Supervisor: Prof. Fethi KABA

This thesis investigates the political critique potential of independent short stop-motion cinema in 1970s Turkey, contextualized within the social and cultural transformations of the era. It explores how these transformations are reflected in animation cinema through selected film examples. Internationally, United Productions of America (UPA), established in 1941 by artists who departed from Walt Disney Studios, pioneered an innovative animation style that foregrounded personal expression in opposition to naturalistic conventions. This approach, which found resonance across various countries, corresponded with the burgeoning independent cinema movements in 1970s Turkey. Emerging as an alternative to the dominant Yeşilçam industry, these productions were nurtured through screenings and publications supported by the Robert College Cinema Club, the Turkish Cinematheque Association, and foreign cultural centers. Meray Ülgen's *Bir Gün*, awarded in the fourth edition (1970) of the Hisar Short Film Festival, an important platform for animation in Turkey, gained recognition for articulating a socialist worldview through animation. This study offers a socio-political analysis of *Bir Gün*, providing insights relevant both to its historical context and contemporary perspectives, and incorporates an artistic practice investigating the film's potential for contemporary re-production.

Keywords: stop-motion, independent short film, film festivals, political criticism,
social criticism, socio-political animation

....../....../20....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Halil İbrahim Berat İlk

....../....../20....

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis/dissertation is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “Scientific Plagiarism Detection Program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....
(Signature)

.....
Halil İbrahim Berat İlk

TEŞEKKÜR

Öncelikle araştırma süresince yanımda olan ve desteğini eksik etmeyen değerli tez danışmanım, sevgili hocam Prof.Fethi Kaba'ya teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreçte yardımlarını esirgemeyen eşim Berna Gençalp İlk ve kızım Defne İlk'e, öğrencim Melisa Çelikyazıcıyan'a, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Animasyon Bölümü hocalarıma, Mimar Sinan Üniversitesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü Başkanı Doç.Dr. Evrim Kavcar'a, Dr. Öğretim üyesi Başak Ürkmez ve Dr. Öğretim üyesi Volkan Davut Mengi'ye, Doç.Dr. Hakan Erkılıç, Dr. Öğretim üyesi Mesrure Melis Bilgin Koen'e , Turgut Çeviker'e ve eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen babam Ziya İlk, annem Sevinç İlk'e, ablam Işıl Avcıoğlu'na ve Işın Soyuer'e, sevgili yeğenim Su Avcıoğlu, Berk Avcıoğlu'na ve Mithat Tuna Alatan'a teşekkürlerimi borç bilirim.

.../.../20....

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ



DİKKAT: Eğer tez çalışması insan veya hayvan katılımcıları içermiyorsa öğrenci bu sayfayı; “*Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni’ne gerek yoktur*” ifadesi ile imzalayarak teze eklemelidir.

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (örneğin ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı/almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

Halil İbrahim Berat İlk

DİKKAT: Eğer tez çalışmasının herhangi bir evresinde üretken yapay zekâ programlarından yararlanılmamışsa öğrenci bu sayfayı; *“Bu tez çalışmasının hazırlanması, yürütülmesi, verilerin analizi vb. aşamalarının herhangi birinde üretken yapay zekâ programlarından yararlanmadığımı beyan ederim”* ifadesi ile imzalayarak teze eklemelidir.

....../....../20....

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I received support from generative artificial intelligence programs (for example ChatGPT, Gemini, DALL-E, etc.) while preparing this thesis/dissertation. I have received support from generative artificial intelligence programs (e.g. language translation, access to scientific articles, etc.) during the preparation of the thesis/dissertation. I declare that I have checked the accuracy of the information I received from generative artificial intelligence programs.

I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

(Signature)

.....

Halil İbrahim Berat İlk

ATTENTION: If generative artificial intelligence programs were not utilized at any stage of the study, the student should sign this page; *“I declare that I have not used generative artificial intelligence programs at any stage of the preparation, execution, data analysis, etc. of this study”* and add it to the thesis/dissertation.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	vi
TEŞEKKÜR	vii
ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ	viii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	ix
DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE ..	x
İÇİNDEKİLER.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xv
KISALTMALAR DİZİNİ	xviii
1 GİRİŞ.....	1
1.1 Problem.....	1
1.2 Amaç	2
1.3 Önem	5
1.4 Varsayımlar ve Sınırlılıklar	7
1.5 Tanımlar	9
2 KURAMSAL VE TARİHSEL ARKA PLAN	10

2.1	Eleştiri Kuramları	10
2.2	Animasyon Sineması'nda Sosyo-Politik Eleştiri ve Propaganda	11
2.3	Bir Sosyo-Politik Eleştiri ve Direniş Örneği Olarak The Hand Filmi	15
2.4	Animasyon Sinemasında Sosyo-Politik Eleştiri ve Estetik Yaklaşımlar	17
2.5	Animasyon Sinemasında Direniş ve Bellek	18
2.6	Stop-Motion Animasyonun Tarihsel ve Teknik Gelişimi.....	20
2.7	Stop-Motion Tekniğinin Eleştirel Potansiyeli	23
2.7.1	Alegori, Metafor ve Sembolizm	23
2.7.2	Eleştirel Estetik: Grotesk ve Absürd	24
2.7.3	Minimalizm	24
2.7.4	Estetik Seçimler ve Malzeme Dili.....	24
2.8	1970'ler Türkiye'sinde Politik, Sosyal ve Kültürel Yapı	26
2.9	Türkiye'de Bağımsız Kısa Film ve Canlandırma Sinemasının Gelişimi	27
2.9.1	Türkiye'de Bağımsız Kısa Animasyon Film Çalışmalarının Ortaya Çıkışı	27
2.9.2	Türkiye'de Politik Animasyon.....	30
2.9.3	TRT ve Sivil Üretim Dinamikleri.....	34
2.9.4	Animasyona Açılan Yeni Bir Alan Olarak Hisar Kısa Film Yarışması	34
2.9.5	Dönemin Sansür Uygulamaları, Destek Eksikliği ve Üretim Koşulları	36
3	YÖNTEM	36

4	BULGULAR VE YORUM.....	38
4.1	Yönetmen Biyografisi ve Yönetmenin Yaratıcı Yaklaşımı	40
4.2	<i>Bir Gün</i> Filminin Üretim Koşulları, Tarihsel Bağlamı ve Derinlemesine Analizi	41
4.2.1	Film Hakkında Genel Bilgi	41
4.2.2	Teknik ve Malzeme Seçimleri.....	51
4.2.3	Görsel Dil ve Estetik Tercihler	52
4.2.4	Kolajlar, Politik Referanslar ve Doğaçlama Müzik Kullanımı	55
4.2.5	Gösterim ve Görünürlük.....	56
4.3	Bugüne Yansıyan Miras	61
4.3.1	Türkiye Animasyonunda Akademik ve Kurumsal Yapılanma.....	61
4.3.2	Canlandırılanlar Yetenek Kampı: Bağımsız Animasyon Sineması için Alternatif Bir Alan.....	64
4.3.3	Bir Gün Filminin Sinema Tarihindeki Konumu	65
5	UYGULAMA: BİR GÜN FİLMİ İLE ZAMANLAR ARASI DİYALOG	66
5.1	Uygulama Amacı ve Yaratım Niyeti	66
5.2	Görsel ve Teknik Format Kararları.....	66
5.3	Malzeme, Kompozisyon ve Yapım Araçları.....	67
5.4	Yaratıcı Sürecin Belirleyici Unsurları	76
5.5	Uygulama Sürecine Dair Görsel ve Kavramsal Belgeler	77
6	SONUÇ VE ÖNERİLER	77
6.1	Araştırmanın Temel Bulguları	77

6.2	Türkiye’de Bağımsız Animasyonun Görünmezliği	78
6.3	Sanat Temelli Araştırmanın Katkısı.....	79
6.4	Arşiv, Bellek ve Yeniden Görünürlük	79
6.5	Öneriler	80
KAYNAKÇA.....		81

EKLER

ÖZ GEÇMİŞ



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1 “Bir Gün Filmi” açılış sahnesinden bir kare.....	4
Görsel 1.2 Berat İlk, Meray Ülgen (2023).....	4
Görsel 1.3 Meray Ülgen, Başak Ürkmez 2023, 11. Canlandırılanlar Uluslararası Film Festivali, Saygı Kuşağı.....	6
Görsel 1.4 Meray Ülgen, Başak Ürkmez (2023), 11. Canlandırılanlar Uluslararası Film Festivali, Saygı Kuşağı.....	6
Görsel 2.1 Walt Disney'in "Der Fuehrer's Face" adlı kısa animasyon film afişi.....	13
Görsel 2.2 Soyuzmultfilm Stüdyosu’nun “Hanene Huzur Dolsun” adlı kısa animasyon filmi.....	14
Görsel 2.3 Soyuzmultfilm Stüdyosu’nun Hanene Huzur Dolsun adlı kısa animasyon filmi.....	14
Görsel 2.4 Jiří Trnka’nın El (Ruka) Filminin Afişi.....	16
Görsel 2.5 Jiří Trnka’nın El (Ruka) Filminden bir kare.....	19
Görsel 2.6 Jan Švankmajer, Diyaloğun Boyutları filminden bir kare, 1983.....	19
Görsel 2.7 J. Stuart Blackton’un Humorous Phases of Funny Faces (1907).....	21
Görsel 2.8 J. Stuart Blackton’un Humorous Phases of Funny Faces (1907).....	21
Görsel 2.9 1970’li yıllarda yapılan sinemacıların yürüyüşünden bir fotoğraf.....	25
Görsel 2.10 1970’li yıllarda yapılan Yılmaz Güney’in Umut filminden bir fotoğraf.....	25
Görsel 2.11 1973 yılında yapılan Cemal Erez’in 65KV filminden bir kare.....	29
Görsel 2.12 Animasyon sanatçısı, ressam, çevirmen Cemal Erez (1949-2024).....	29
Görsel 2.13 Mehmet Ülken’in Kirbitler filminden bir kare (1967).....	31

Görsel 2.14 Mehmet Ülken'in Kirbitler filminden kareler (1967).....	31
Görsel 2.15 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden Bir Kare (1970).....	32
Görsel 2.16 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden Kareler (1970).....	32
Görsel 2.17 Tan Oral, Gösterilemeyen Sansür Filminin Kitabının Kapağı (1970).....	33
Görsel 2.18 Tan Oral, Sansür Filminden Kareler (1970).....	33
Görsel 2.19 Robert Kolej Sinema Kulübü yönetim ekibi, 1968.....	35
Görsel 2.20 Robert Kolej Sinema Kulübü yönetim ekibi, 1968.....	35
Görsel 4.1 Meray Ülgen'in 1970 yılında Hisar Kısa Film Yarışmasında aldığı, yanlışlıkla birincilik yerine mansiyon ibaresini taşıyan ödül.....	39
Görsel 4.2 Berat İlk, Meray Ülgen 2023 yılı.....	39
Görsel 4.3 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden kareler (1970).....	47
Görsel 4.4 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden Kareler (1970).....	48
Görsel 4.5 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden Kareler (1970).....	49
Görsel 4.6 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden Kareler (1970).....	50
Görsel 4.7 Meray Ülgen, Bir Gün Filminden Kareler (1970).....	51
Görsel 4.8 1.Hisar Kısa Film Yarışması.....	59
Görsel 4.9 Turgut Çeviker, Türk Canlandırma Tarihi Belgesel Filminden Bir Kare.....	59
Görsel 4.10 Anadolu Üniversitesi G.S.F. Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, Çizgi Film Günleri,1993.....	64
Görsel 4.11 M.S.G.S.Ü. Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, 12. Canlandıranlar Yetenek Kampı, 2022.....	64
Görsel 4.12 Ayce Kartal Kötü Kız, 2017.....	65

Görsel 5.1 Iphone 16 Pro max ile çekilmiş, Berat İlk tarafından üretilmiş bir kibrit.....	70
Görsel 5.2 Çekilen fotoğrafın Google AI Studio’da üretilmiş bir kibrit.....	70
Görsel 5.3 Meray Ülgenin Bir Gün Filminin 14:47 sn deki karesi.....	71
Görsel 5.4 Ai deneme.....	71
Görsel 5.5 AI uygulamaları Bir Gün filmi 14:47, format 9:16.....	72
Görsel 5.6 Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 02:08.....	73
Görsel 5.7 AI uygulama Bir Gün filmi 02:08.....	73
Görsel 5.8 Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 02:33.....	74
Görsel 5.9 AI uygulama Bir Gün filmi 02:33.....	74
Görsel 5.10 AI uygulamaları Bir Gün filmi 02:33, format 16:9 ve 9:16.....	75
Görsel 5.11 Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 04:33.....	76
Görsel 5.12 AI uygulama Bir Gün filmi 04:33.....	76
Görsel 5.13 Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 02:46.....	77
Görsel 5.14 AI uygulamaları Bir Gün filmi 02:46 format 9:16.....	77
Görsel 5.15 AI uygulaması Bir Gün filmi.....	78

KISALTMALAR DİZİNİ

AI	:Yapay Zekâ (Artificial Intelligence) teknolojisi.
ASIFA	:Association Internationale du Film d'Animation – Uluslararası Animasyon Film Derneği.
CGI	:Computer Generated Imagery – Bilgisayar üretilmiş görsel efektler.
CYK	:Canlandırıcılar Yetenek Kampı – Türkiye’de bağımsız animasyon üretimini destekleyen gönüllü ve eğitsel bir oluşum.
DVD	:Digital Versatile Disc – Sayısal çok yönlü disk, video saklama ortamı.
GIF	:Graphics Interchange Format – Kısa süreli, döngüsel görseller için kullanılan dijital görsel formatıdır.
IMDB	:Internet Movie Database – Uluslararası film veri tabanı.
TÖS	:Türkiye Öğretmenler Sendikası – 1960’lar ve 1970’lerde eğitim alanındaki örgütlenme hareketlerinin öncüsü.
TRT	:Türkiye Radyo Televizyon Kurumu – Türkiye’nin kamu yayıncılığı yapan devlet televizyonu.

1 GİRİŞ

1.1 Problem

Bu çalışmanın çıkış noktası, animasyonun – özellikle stop-motion’un – yalnızca çocuklara yönelik ya da eğlence eksenli bir mecra olmadığı, tersine, dolaylı anlatım biçimleri sayesinde güçlü bir sosyo-politik eleştiri aracı işlevi görebileceği savıdır (Strøm, 2003; Wells, 1998). Gunning (2014) gibi sinema kuramcıları, animasyonun dönüşüm ve başkalaşım kapasitesiyle politik eleştiriye eşsiz biçimde görselleştirdiğini belirtirken, Bakır ve Onat (2015), Türkiye örneğinde, animasyonun “masum” algısı sayesinde sansür mekanizmalarını aşabildiğine işaret eder. Bu savları somutlaştıran temel vaka çalışması olarak Meray Ülgen’in, ilk gösteriminden sonra unutulmuş 1970 tarihli kısa stop-motion filmi Bir Gün, hem tarihsel hem biçimsel açıdan incelenecek; böylece dönemin sanatsal direniş biçimlerinin görünürlüğüne katkı sunmaya çalışılacaktır.

Meray Ülgen’e göre film, “kaybedilenlere rağmen gerçekleşen dönüşümün sembolü”dür. Filmde bir grup kibrit çöpü işçi, her sabah fabrikalara girip her akşam bitkin döner. Sessizce akan bu döngü, tepeden inen dev ellerin kibritleri tehdit etmesi ve yakması ile bozulur. İşçiler bir araya gelerek aleve dönüşür ve çalıştıkları fabrikaların üzerindeki patronların isimlerini silerler. Siyah fabrikalar rengârenk flamalarla süslenir, işçiler halay çekerek zaferlerini kutlar. Ülgen, bu alegorik yapıyı şu sözlerle açıklar:

“Kibritler işçiydi. Toplumsal dönüşüme kalkıştılar, yanarak kayıplar verdiler ama sonunda kollektif direnişle dönüşümü sağladılar.” (Ülgen, 2025)

Bu ifade, filmin yalnızca bireysel öfkeyi değil, kolektif örgütlenmeyi ve sistem dönüşümünü merkeze aldığını gösterir.

1970’ler Türkiye’de siyasal çalkantılar, askeri müdahaleler, toplumsal kutuplaşmalar ve derin ideolojik mücadelelerin damga vurduğu bir dönem olarak geçer (Zürcher, 2017). Bu dönemin kültürel üretim alanı, özellikle ana akım sinema ekseninde pek çok araştırmaya konu olmuş; Yeşilçam’ın melodramları, politik sinemanın yükselişi ve belgesel denemeleri geniş akademik ilgiyi üzerine çekmiştir (Arslan, 2011; Suner, 2010). Ancak, aynı dönemde gelişen ve bağımsız kısa animasyon sineması içinde özel bir yere sahip olan stop-motion yapımlar, Türkiye sinema tarih yazımında marjinal bir alanda kalmış; hem biçimsel hem de içeriksel olarak göz ardı edilmiştir (Özön, 2013).

Bu çerçevede, tezde sırasıyla şu başlıklar altında ilerlenmektedir: Problemin Tanımı, bağımsız kısa animasyonların Türk sinema tarihindeki eksik yerinin tanımlanması; Araştırmanın Amacı, Bir Gün filmi üzerinden bu eksikliği doldurmak ve çağdaş bağlamla bağlantı kurmak; Araştırmanın Önemi, konunun sadece geçmişe değil, bugünün sanatsal pratiklerine açılan pencerelerini vurgulamak; Araştırma Soruları, çalışmanın yönlendirici sorularını ortaya koymak; Varsayımlar, tez sürecinde temel alınan düşünce ve beklentileri netleştirmek; Sınırlılıklar, çalışmanın kapsamını ve ulaşabileceği sınırları tanımlamak; Tanımlar, kullanılan kavramların açık ve anlaşılır biçimde çerçevelenmesi; Yöntemsel Yaklaşım, kullanılan akademik ve sanatsal analiz tekniklerinin açıklanması; ve son olarak Kişisel Sanatsal Motivasyon, araştırmacının bireysel sanatsal yolculuğu ve bu yolculuğun tezle nasıl kesiştiğini aktarmak.

Bu kapsamlı yapı, yalnızca bir sanat eseri analizine değil; aynı zamanda Türkiye'nin kültürel belleğinde unutulmuş ya da yeterince görünür kılınmamış bir alanın yeniden hatırlatılmasına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

1.2 Amaç

Bu tez çalışmasının temel amacı, 1970'li yılların siyasal ve kültürel atmosferinde şekillenen bağımsız kısa stop-motion animasyon sinemasının, özellikle sosyo-politik eleştiri açısından taşıdığı potansiyeli analiz etmektir. Meray Ülgen'in 1970 yılında ürettiği *Bir Gün* adlı kısa film, bu kapsamda hem tarihsel hem de biçimsel bir incelemeye tabi tutulmakta; filmin içerik ve görsel anlatı düzleminde nasıl bir eleştirel söylem inşa ettiği tartışılmaktadır.

Araştırma yalnızca çözümleyici değil, aynı zamanda üretici bir yaklaşımla yürütülmektedir. Bu doğrultuda *Bir Gün* filminin günümüz üretim koşullarında yeniden ele alınması, yaratıcı bir uygulama süreciyle desteklenerek, dönemin bağımsız anlatı biçimlerinin bugünkü sinema ve sanat ortamına nasıl aktarılabilceği sorusuna da yanıt aranmaktadır.

Ayrıca çalışmanın amacı, Çekoslovakya'daki Jiří Trnka gibi sanatçılar tarafından geliştirilen ve politik eleştiriye alegorik biçimlerle dile getiren kukla animasyon geleneği ile Türkiye'deki bağımsız animasyon üretimleri arasında kuramsal ve estetik bağlar kurmaktır (Kinam, 2020).

Bu çerçevede tez şu temel sorulara odaklanmaktadır:

- 1970’ler Türkiye’indeki siyasal ve kültürel koşullar, bağımsız animasyon üretimini nasıl etkilemiştir?
- *Bir Gün* filminde hangi sosyo-politik temalar öne çıkmakta; bu temalar hangi biçimsel araçlarla görsel olarak temsil edilmektedir?
- Stop-motion tekniği, sansür koşullarında dolaylı ve alegorik bir eleştiri dili olarak nasıl işlev görmektedir?
- Günümüz Türkiye’inde bağımsız animasyon sinemasının görünürlüğü, arşivlenmesi ve eğitsel kullanımı açısından ne tür stratejik açılımlar mümkündür?
- Bu araştırmanın sunduğu çözümleme ve uygulama süreci, Türkiye bağımsız canlandırma sineması için nasıl bir model önerisi oluşturabilir?

Bu kapsamda çalışma, hem Türkiye animasyon tarihine katkıda bulunmayı hem de yaratıcı sanatsal ifade biçimlerinin tarihsel bağlamla ilişkilendirilerek güncel sanat üretimiyle buluşturulmasını amaçlamaktadır. *Bir Gün* filmi, bu bağlamda yalnızca bir arşiv nesnesi olarak değil; görsel anlatının sanatsal işlevselliğini sorgulayan ve yeniden üretilebilecek bir yaratıcı ifade alanı olarak ele alınmaktadır.

Sonuç olarak tezin hedefi, Türkiye’nin bağımsız animasyon mirasını yeniden yorumlamak ve güncel sanat pratiklerine eleştirel bir bakışla entegre etmektir.

Görsel 1.1

Bir Gün Filmi Açılışı sahnesinden bir kare



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 1.2

Berat İlk, Meray Ülgen 2023 yılı



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

1.3 Önem

Bu araştırma, Türkiye’de bağımsız kısa animasyon sineması üzerine yapılan sınırlı sayıdaki akademik çalışmaya katkı sunmayı, farklı bir bakış açısı getirmeyi, özellikle 1970’li yıllarda üretilmiş stop-motion türündeki eleştirel anlatıları görünür kılmayı hedeflemektedir. Mevcut literatür, Türkiye sinema tarihinde animasyonun yerini ya teknik gelişmeler çerçevesinde ya da ana akım dışı örneklerle yüzeysel olarak ele almaktadır. Oysa Meray Ülgen’in *Bir Gün* filmi gibi filmler, yalnızca teknik deneyler değil; aynı zamanda sanatsal direnişin estetik formlarıdır. Stop-motion tekniği ile üretilmiş olması onun biricikliğini artırır.

Bu tez çalışması, hem film çözümlemesi hem de sanatsal yeniden üretim süreciyle birlikte disiplinlerarası bir yöntem benimseyerek, animasyonun sosyo-politik eleştiride nasıl kullanılabileceğine dair güçlü bir örneklem sunmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, stop-motion tekniğini kullanmanın avantajlarını incelemeyi önemser. Özellikle baskı dönemlerinde, sansüre doğrudan direnmenin mümkün olmadığı ortamlarda, animasyonun alegori, metafor ve biçimsel dönüşüm gibi araçlarla eleştirel anlatım oluşturma potansiyeli üzerine yapılan tartışmalara katkı sağlar (Wells, 1998; Kinam, 2020).

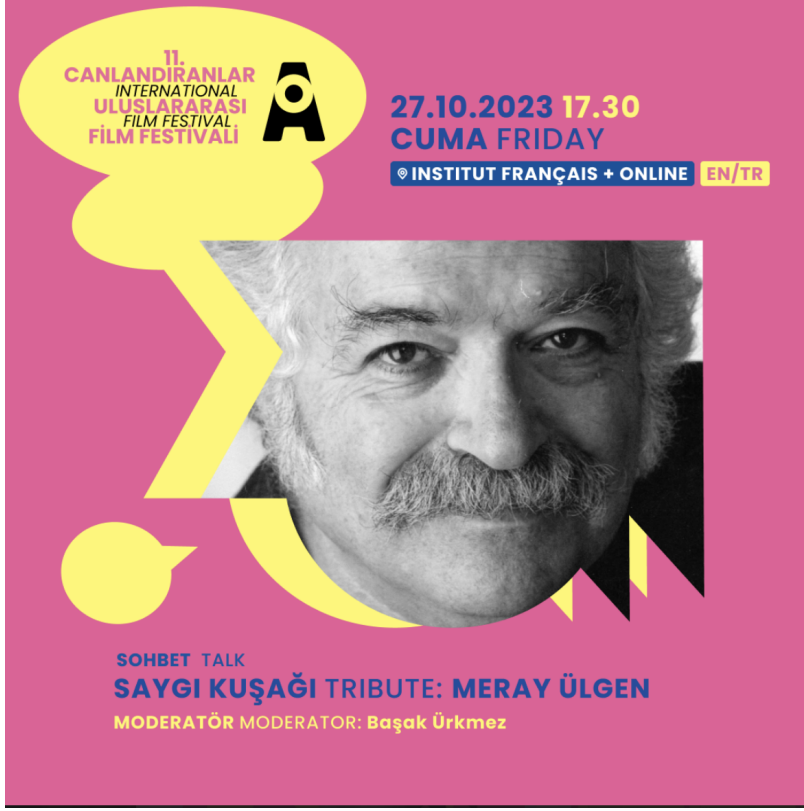
Araştırma ayrıca, Türkiye’de alternatif animasyon geleneğinin tarihsel kökenlerine iner. *Bir Gün* filmi derinlemesine analiz yaparak ve filmin yolculuğunu takip ederek bu alandaki üretimlerin kültürel ve politik önemini ortaya koymaya çalışacaktır.

Bunun yanı sıra çalışmanın bir diğer önemi, geçmişte yaratılmış bir filmin günümüz bağlamında nasıl yeniden uygulanabileceğini sorgulamasıdır. Bu yönüyle çalışma, yalnızca tarihsel bir çözümleme sunmakla kalmaz; aynı zamanda yaratıcı üretim sürecine dair güncel bir katkı da önerir. Böylece, tarihsel belleği güncel sanat üretimiyle buluşturur ve çağdaş izleyiciye yeni bir okuma olanağı sunar. 1970’li yıllarda kullanılan pelikül ve analog sistemlerden sonra günümüz dijital dünyasını ve yapay zeka araçlarını kullanarak neler yapılabileceğini araştırır.

Sonuç olarak, bu araştırma hem Türkiye sinema tarihinde ihmal edilmiş olan bağımsız animasyon üretimlerini gündeme taşıması hem de animasyonun eleştirel potansiyeline dair çok katmanlı bir tartışma sunması açısından özgün ve önemli bir katkı niteliği taşımaktadır.

Görsel 1.3

Meray Ülgen, Başak Ürkmez 2023, 11.Canlandıranlar Uluslararası Film Festivali, Saygı Kuşağı



Kaynak: Canlandıranlar, Arşivi

Görsel 1.4

Meray Ülgen, Başak Ürkmez 2023, 11.Canlandıranlar Uluslararası Film Festivali, Saygı Kuşağı



Kaynak: Canlandıranlar, Arşivi

1.4 Varsayımlar ve Sınırlılıklar

Bu araştırma, hem tarihsel çözümleme hem de yaratıcı üretim sürecine dayalı olarak yapılandırıldığı için belirli kuramsal varsayımlar ve metodolojik sınırlılıklar çerçevesinde yürütülmektedir. Aşağıda yer alan varsayımlar ve sınırlılıklar, çalışmanın teorik arka planını oluşturan düşünsel kabul noktalarını ve uygulamada karşılaşılan yöntemsel kısıtları ortaya koymaktadır.

Varsayımlar

Araştırmanın ilk varsayımı, stop-motion animasyon tekniğinin, anlatım doğası gereği metaforik ve alegorik söylemlere olanak tanıyan bir ifade biçimi olduğudur. Bu teknik, özellikle sansür ve ifade kısıtlarının geçerli olduğu dönemlerde, dolaylı bir eleştiri dili kurmak açısından etkili bir araç sunmaktadır. Ivakhiv (2013), animasyonu sadece estetik bir sunum aracı değil, aynı zamanda toplumsal, duygusal ve ekolojik süreçlerin ilişkisel bir temsili olarak tanımlar. Bu bağlamda, animasyonun sunduğu görsel dönüşüm kapasitesi, çok katmanlı bir eleştirel söylem üretimine olanak verir. Paul Wells (1998) ise animasyonu, jest ve deformasyonun politik anlam üretimine katkı sunduğu özgün bir anlatım formu olarak değerlendirir. *Bir Gün* (1970) filmi, sembolik yerleştirmeler, figür hareketleri ve mekânsal kodlamalar aracılığıyla bu çok katmanlı anlatı gücünü yansıtan bir örnek olarak varsayılmaktadır.

İkinci varsayım, *Bir Gün* filminin üretildiği dönemin siyasal atmosferine estetik bir tepki ve eleştirel bir karşı duruş biçimi olarak değerlendirilmesidir. 1970’li yıllar Türkiye’si, sık sık değişen hükümetler, artan toplumsal kutuplaşma ve ifade özgürlüğünün baskı altında tutulduğu bir dönemdir (Zürcher, 2017). Bu tarihsel bağlamda, 8mm analog kamerayla bireysel koşullarda üretilmiş bir kısa animasyon filmi, yalnızca teknik anlamda değil, aynı zamanda politik düzeyde de alternatif bir sinema üretim pratiğini temsil etmektedir.

Üçüncü varsayım ise Türkiye’deki bağımsız canlandırma sineması tarihinin büyük ölçüde belgelenmemiş olmasıdır. Bu durum, kültürel belleğin parçalı kalmasına ve bazı dönemlerin sinemasal üretimlerinin görünmezleşmesine yol açmaktadır. Suner (2010), Türkiye sinemasında ana akım dışı üretimlerin tarihsel sürekliliğini kurmak için bireysel anlatıların ve bağımsız girişimlerin belgelenmesinin önemine dikkat çeker. Bu doğrultuda, *Bir Gün* gibi filmlerin incelenmesi yalnızca bireysel bir yaratıcı süreci

görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda bastırılmış ya da görünmez kılınmış bir sinema tarihinin açığa çıkarılmasına da katkı sunabilir.

Son olarak, çalışmanın bir amacı da *Bir Gün* filmi ile Çekoslovak sanatçı Jiří Trnka'nın politik alegoriye dayalı kukla animasyon geleneği arasında estetik ve kuramsal bağlar kurmaktır. Trnka'nın stop-motion filmleri, özellikle *The Hand* (1965) örneğinde olduğu gibi, otoriter rejimlere karşı görsel metaforlar aracılığıyla direnç üretmesi bakımından dikkate değerdir (Hames, 2010).

Sınırlılıklar

Araştırma sürecinde karşılaşılan başlıca sınırlılıklardan ilki, filmin üretim sürecine dair arşivsel materyallerin eksikliğidir. *Bir Gün* filminin yalnızca amatörce dijitalleştirilmiş bir versiyonu erişilebilir durumdadır. Senaryo, prodüksiyon notları, çizim veya animasyon testleri gibi arşiv materyallerinin bulunmaması, filmin üretim sürecini belgelemeyi zorlaştırıp, doğrudan belgeye dayalı bir yaklaşımı sınırlandırmaktadır; yorumların büyük ölçüde görsel analiz ve sözlü tarih verilerine dayanmasına neden olmaktadır.

İkinci olarak, Meray Ülgen ile yapılan sözlü tarih görüşmeleri, filmin bağlamsal değerlendirmesi açısından değerli bir kaynak sunmakla birlikte, hafızanın seçici ve yorumsal doğası nedeniyle bu veriler doğrudan tarihsel kanıt olarak değil, döneme ilişkin tanıklık niteliğinde ele alınmıştır. Söyleşi anlatılarının doğrusal belge işlevi görmekten çok, dönemin ruhunu ve yaratım sürecine ilişkin öznel deneyimleri yansıttığı kabul edilmiştir.

Üçüncü olarak, film 8mm formatında analog çekildiği ve profesyonel olmayan bir şekilde dijital ortama aktarıldığı için görüntü kalitesinde bozulmalar söz konusudur. Bu durum, detaylı sahne çözümlemeleri, renk kullanımı ve figür dinamizmi gibi estetik unsurların tam olarak analiz edilmesini kısıtlamaktadır. Film 1970 yılında tamamlandığında ses ve müzik olmadan gösterimi yapılmış, gösterimin sırasında yapılan doğaçlama müziğin kaydı ise alınmamıştır. Ancak filmin 2023 yılında gerçekleşen 11. Canlandırıcılar Uluslararası Film Festivali, Saygı Kuşağı kapsamında yapılan gösteriminde yönetmen Meray Ülgen gösterime filmin yeni bir kopyasını getirmiştir. Bu yeni versiyon da filme orijinal müzik eklenmiştir. Filmin 1970 yılındaki versiyonu değerlendirildiği için işitsel analiz yapılamamış; bu da anlatının sadece görsel düzlemde yorumlanmasını zorunlu kılmıştır.

Son olarak, yaratıcı uygulama süreci, filmin yeniden üretimini temsil eden değil, belirli tematik ve estetik unsurlarını güncel üretim koşullarında yeniden yorumlayan bir sanatsal yaklaşım olarak yapılandırılmıştır. Bu uygulama, filmin ruhunu aktarmaya çalışan bir öneri olarak değerlendirilmekte; özgün yapıyla birebir örtüşen bir yeniden yapım iddiası taşımamaktadır.

Bu varsayımlar ve sınırlılıklar ışığında, araştırma hem tarihsel bir görsel anlatı örneğini analiz etmekte hem de bu anlatının güncel bağlamlarda yeniden üretimi üzerine sanatsal bir model önerisi geliştirmeyi hedeflemektedir.

1.5 Tanımlar

Bu araştırma süresince kullanılan bazı temel kavramlar, kuramsal bağlamları ve literatürdeki referans noktaları doğrultusunda aşağıda tanımlanmıştır:

Türkiye Bağımsız Sineması: Ana akım dağıtım ve üretim sistemine dahil olmayan, genellikle kişisel, düşük bütçeli, politik ve estetik açıdan özgünlük arayışında olan film üretim biçimidir. Suner (2010), bağımsız Türk sinemasını yalnızca endüstriyel bir kategori olarak değil, aynı zamanda aidiyet, kimlik ve bellek meseleleri etrafında şekillenen bir estetik ve politik alan olarak tanımlar.

Stop-Motion Animasyon: Fiziksel nesnelerin küçük hareketlerle kare kare çekilerek ardışık görüntülerin oynatılmasıyla oluşturulan animasyon tekniğidir. Bu tez çalışması özellikle kukla ve nesne animasyonu türlerine odaklanmaktadır. Wells (1998), stop-motion'un el emeğine dayalı, dokunsal ve üç boyutlu yapısının, geleneksel çizgi animasyona kıyasla farklı bir seyir ve algılama deneyimi sunduğunu belirtir. Bu da onu animasyon teknikleri arasında biricik yapar.

Sosyo-Politik Eleştiri: Sanatın sosyal eşitsizlikleri, ideolojik baskıları ve siyasal yapıları sembolik veya doğrudan biçimde sorgulama işlevini üstlenmesidir. Bu çalışma özelinde, 1970'ler Türkiye'sindeki otoriter uygulamalara dair eleştiriler bu kapsamda ele alınır (Boltanski, 1990; Gramsci, 1971).

Metaforik İfade: Soyut ya da eleştirel kavramları dolaylı yollarla temsil etmek için kullanılan görsel ve anlatısal sembollerin bütünüdür. Ivakhiv (2013), metaforik anlatımın izleyicinin algısal ve duygusal süreçlerini harekete geçirerek politik ve ekolojik anlamlar yaratmada merkezi bir rol oynadığını belirtir.

Alegori: Sanat yapıtında soyut ya da karmaşık fikirlerin, kişiler, nesneler veya olaylar aracılığıyla dolaylı olarak temsil edilmesidir. Özellikle sansür ya da baskı altındaki dönemlerde, alegorik anlatım doğrudan söylemin yerine geçerek eleştirel anlamlar taşır. Stop-motion animasyon, yapısı gereği alegoriyi görsel düzeyde somutlaştırmaya imkân tanır (Wells, 1998; Köves, 2020). Bu çalışmada *Bir Gün* filmindeki kibrit işçileri, otoriteyi temsil eden kolaj figürleri ve devrim metaforu, alegorik yapı içinde değerlendirilir.

Sembolizm: Bir düşünce ya da duygunun somut bir imgede temsil edilmesidir. Sanatsal ve politik anlam taşıyan semboller, stop-motion gibi el yapımı tekniklerle daha güçlü bir görsel hafıza yaratır. Ivakhiv (2013), sembolik anlatımın yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir iletişim biçimi olduğunu vurgular. Bu araştırmada filmdeki kırmızı kibrit uçları, yanan kutular ve devrimli karton zeminler gibi ögeler, sembolik anlam katmanlarıyla çözümlenir.

Sanatsal Direniş: 1970’lerin baskıcı siyasal ortamlarında sanatın eleştirel bir araç olarak kullanılması ve dönüştürücü potansiyel taşımasıdır. Gramsci’nin (1971) hegemonya kavramı, sanatın yalnızca iktidarın yeniden üretim aracı değil, aynı zamanda karşı-hegemonik direniş biçimlerinin de inşa edildiği bir alan olduğunu vurgular.

Materyal Politika: Kullanılan malzeme ve tekniklerin kendi içinde taşıdığı ideolojik ya da politik anlamlardır. Stop-motion’un el emeği yoğun yapısı, dijitalleşen çağda bir tür kültürel direniş ve politik jest olarak yorumlanabilir (Brierton, 2002; Wells, 1998).

Uygulama: Var olan bir eserin yeni bir bağlamda yeniden uygulanmasıdır. Bu araştırma, 1970’ler stop-motion üretimlerinde yer alan eleştirel yöntemlerin güncel sanat pratikleri içinde yeniden teknik ve estetik yorumlanmasını “uygulama” olarak tanımlar (Leavy, 2015; Barone & Eisner, 2012).

2 KURAMSAL VE TARİHSEL ARKA PLAN

2.1 Eleştiri Kuramları

Eleştirel teori, toplumsal yapıları ve ilişkileri eleştirel bir bakış açısıyla inceleyerek, mevcut durumun dönüşümünü hedefler (Horkheimer, 1937). Sosyo-politik eleştiri, toplumsal ve siyasal yapıları sorgulayan, mevcut güç ilişkilerini ve adaletsizlikleri analiz eden bir eleştiri biçimidir. Bu eleştiri, toplumun normlarını, değerlerini ve kurumlarını inceleyerek, bireylerin ve grupların maruz kaldığı eşitsizlikleri ve baskıları ortaya

koymayı amaçlar. Sosyo-politik eleştiri, özellikle edebiyat, sanat, medya ve kültürel üretimler üzerinden yürütülerek, bu alanlardaki temsil biçimlerini ve ideolojik yapıları analiz eder. Bu eleştiri biçimi, eleştirel teori, Marksist eleştiri, feminist eleştiri, postkolonyal eleştiri ve eleştirel söylem analizi gibi çeşitli kuramsal yaklaşımlarla ilişkilidir. Marksist eleştiri, sınıf ilişkileri ve ekonomik yapılar üzerinden toplumsal eleştiriler sunar (Marx & Engels, 1848). Feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ve patriyarkal yapıları sorgular (Butler, 1990). Postkolonyal eleştiri, sömürgecilik sonrası toplumlarda kültürel ve kimliksel yapıları analiz eder (Said, 1978). Eleştirel söylem analizi ise, dilin toplumsal güç ilişkilerini nasıl yansıttığını ve pekiştirdiğini inceler (Fairclough, 1995).

Film çözümlemeleri bağlamında ise Adrian Ivakhiv'in "süreç-ilişkisel film kuramı", animasyonun hem biçimsel hem de bağlamsal analizine olanak sağlar. Ivakhiv (2013), filmleri yalnızca metinsel ya da yapısal anlatılar olarak değil, aynı zamanda toplumsal, ekolojik ve duygusal süreçlerin ilişkisel temsilleri olarak ele alır. Bu model, özellikle sembolik anlatımın yoğun olduğu animasyon filmlerinin çok katmanlı yapısının anlaşılmasına katkı sunabilmektedir.

2.2 Animasyon Sineması'nda Sosyo-Politik Eleştiri ve Propaganda

Sosyo-politik eleştiri, toplumsal yapılar, sınıfsal ilişkiler ve siyasal iktidar mekanizmalarının sanat, kültür ve medya üretimleri aracılığıyla sorgulanması sürecini kapsayan çok katmanlı bir düşünsel ve estetik yaklaşımdır. Bu eleştiri biçimi, bireylerin ve toplulukların karşılaştığı adaletsizlikleri, eşitsizlikleri, ideolojik baskıları ve otoriter yapıları görünür kılmayı amaçlar. Sanat bu bağlamda yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda karşı-hegemonik söylemlerin üretildiği bir direnç alanı olarak işlev görür (Horkheimer, 1937; Said, 1978; Fairclough, 1995).

Luc Boltanski (1990), sosyolojik eleştiriye ikiye ayırır: birincisi "eleştiri sosyolojisi" (*sociologie critique*), ikincisi ise "eleştirinin sosyolojisi"dir (*sociologie de la critique*). İlki, yapısal eşitsizlikleri ve iktidar ilişkilerini yukarıdan analiz ederken, ikincisi, bireylerin gündelik yaşam deneyimlerinden hareketle geliştirdikleri eleştirileri ve gerekçelendirme biçimlerini merkeze alır. Bu ayırım, sanat üretiminde bireysel direnişin ya da kişisel tanıklığın politik değerini vurgulamak açısından önemlidir.

Bu bağlamda, sosyo-politik eleştirinin kuramsal temeli, eleştirel teori, Marksist kültür kuramı, feminist teori, postkolonyal söylem analizleri ve eleştirel medya çalışmaları gibi

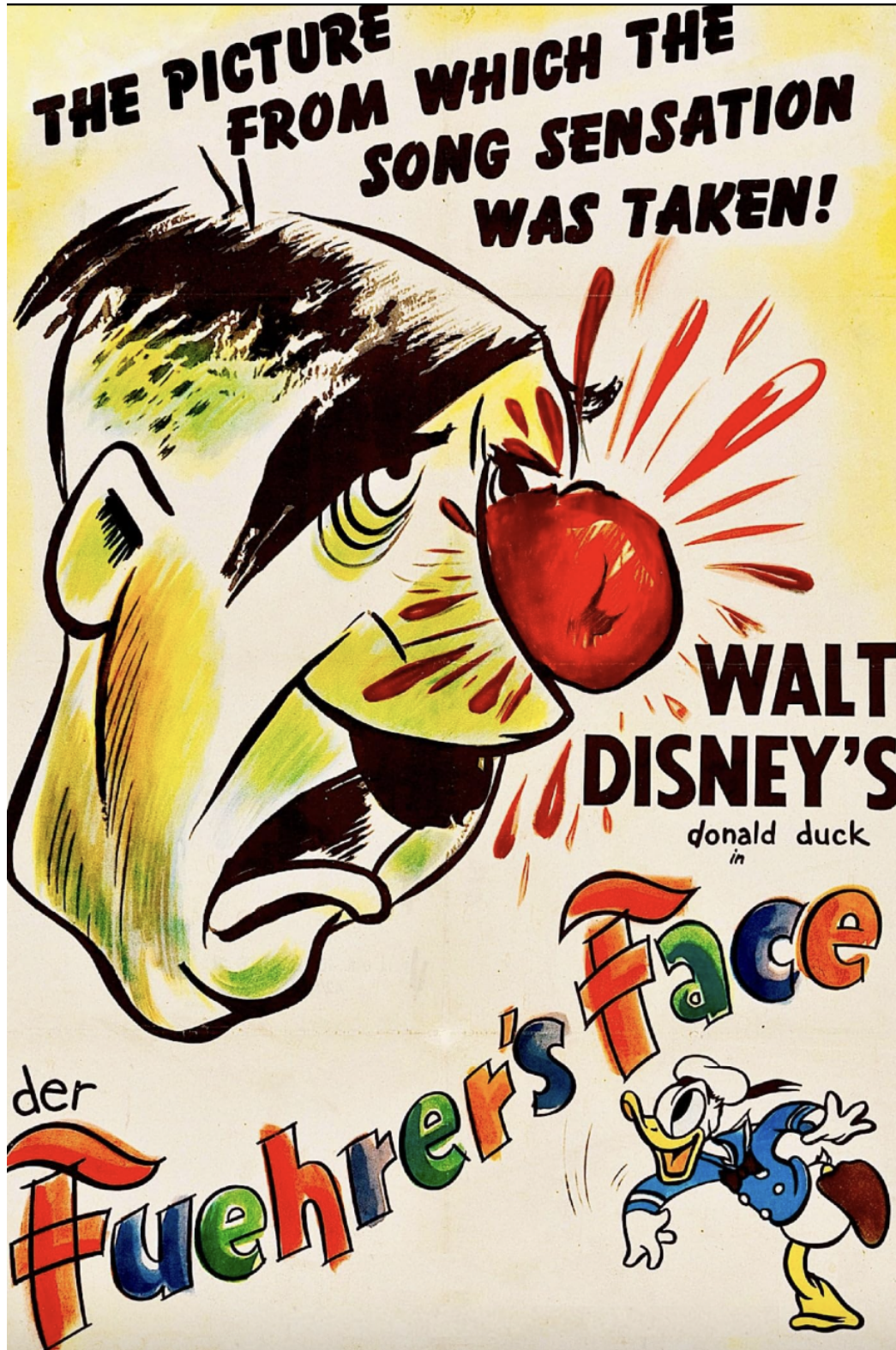
alanlara dayanır. Gramsci'nin (1971) hegemonya kavramı, kültürel üretimin yalnızca iktidarın yeniden üretim aracı olmadığını, aynı zamanda karşı-hegemonik anlatıların inşasında da rol oynadığını vurgular. Butler (1990), toplumsal cinsiyetin söylemsel inşasını sorgularken, Fairclough (1995) dilin ideolojik yapılarını çözümlemek için eleştirel söylem analizini önerir.

Sosyo-politik eleştiri, sanat ve edebiyat alanlarında da önemli bir yer tutar. Sanatsal üretimler, toplumsal eleştirinin bir aracı olarak kullanılarak, mevcut yapıları sorgulama ve alternatif bakış açıları sunma işlevi görür. Özellikle animasyon gibi görsel anlatım biçimleri, sembolik ve metaforik anlatımlarıyla sansürden kaçınarak eleştirel mesajlar iletebilir (Wells, 1998).

Sanat ve animasyonun bu bağlamda yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda *Bir Gün* filmini örnekleyerek 1970'lerde bir direniş pratiği olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle stop-motion gibi fiziksel üretime dayalı, maddi emeği ön plana çıkaran ve "canlı gerçeklikten" estetik olarak ayrılan teknikler, baskıcı rejimlerde doğrudan söylemin yerine sembolizm ve alegorik anlatım aracılığıyla sansürü aşma olanağı sunar (Wells, 1998). Paul Wells'e göre animasyon, "gerçekliğin bozulması" aracılığıyla, izleyiciyi normatif düşünce kalıplarından uzaklaştırma ve eleştirel düşünmeyi tetikleme gücüne sahiptir (Wells, 1998, s. 47). stop-motion animasyon tekniğinde, emeğin gözle görünmez ama derinden hissedilen duygusu izleyiciyi hemen etkiler ve yakalar.

Görsel 2.1

Walt Disney'in "Der Fuehrer's Face" adlı kısa animasyon film afişi



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0035794/>

Görsel 2.2

Soyuzmultfilm Stüdyosu'nun *Hanene Huzur Dolsun* adlı kısa animasyon filmi



Kaynak: Canlandırılar

Görsel 2.3

Soyuzmultfilm Stüdyosu'nun *Hanene Huzur Dolsun* adlı kısa animasyon filmi



Kaynak: Canlandırılar

Öte yandan, II. Dünya Savaşı sırasında, animasyon filmleri propaganda amaçlı kullanılmıştır. Örneğin, Walt Disney'in *Der Fuehrer's Face* adlı kısa animasyon filmi, Nazi propagandasını eleştiren bir film olarak gösterilir. Ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri hükümeti de animasyon filmlerini propaganda aracı olarak kullanmış ve askerlere moral vermek, savaşa katılımı artırmak ve düşmanları aşağılamak için animasyon filmler üretmiştir. Nazım Hikmet'in Sovyetler Birliği'nde yaşarken senaryosunu kaleme aldığı *Hanene Huzur Dolsun* (1962) adlı kısa animasyon film ise Moskova'daki Soyuzmultfilm Stüdyosu'nda üretilmiştir. Bu film resmi Sovyet sanat politikası gereği kapitalizmin ürettiği savaşlara karşı duruş sergilemekte ve barış temasını işlemektedir.

2.3 Bir Sosyo-Politik Eleştiri ve Direniş Örneği Olarak The Hand Filmi

Çekoslovak stop-motion animasyonu, Jiří Trnka, Karel Zeman ve Jan Švankmajer gibi sanatçılarla, hem biçimsel yenilik hem de sosyo-politik eleştirinin yoğunlaştığı bir alan hâline gelmiştir.

Jiří Trnka'nın *The Hand* (Ruka, 1965) adlı stop-motion kukla animasyonu, sanatsal üretimin sosyo-politik eleştirisiyle nasıl kesişebileceğine çarpıcı bir örnek sunar. Bir Gün filminden 5 yıl kadar önce yapımı tamamlanan bu film Çekoslovakya'daki komünist rejimin sıkı sansür koşullarında üretilmiştir. Film, alegorik ve metaforik anlatımıyla sanatçının yaratıcı özgürlüğüne yönelik baskıyı “el” metaforu aracılığıyla görselleştirir. Film o kadar başarılı olur ki aldığı ödüllerin dışında hala dünyanın en iyi animasyon filmleri arasında sayılır. Kinam (2020), Trnka'nın kukla animasyonlarının, yalnızca sanatsal estetik yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin toplumsal ve siyasal baskılarına karşı yaratıcı bir direniş alanı sunduğunu vurgular. Whybray (2020) ise Çek animasyon tarihini, özellikle Trnka'nın işleri üzerinden, politik muhalefetin ve alegorik direnişin güçlü bir alanı olarak ele alır.

Ivakhiv'in (2015) süreç-ilişkisel film kuramı, *The Hand* gibi filmleri yalnızca bireysel hikayeler olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve duygusal süreçlerin çok katmanlı temsil alanları olarak değerlendirme olanağı sağlar. Kuklanın sınırlı hareketleriyle iletilen jest ve duruşlardaki yoğunluk, alegorik eleştirinin etkisini artırırken, izleyiciye sembolik bir yorum alanı açar. Jiří Trnka'nın *The Hand* (1965) filmi üretildiği yıllarda stop-motion animasyon tekniği ile live action'ı (canlı çekim) bir arada kullanarak güçlü ve yenilikçi bir dil oluşturmayı başarmıştır.

Görsel 2.4

Jiří Trnka'nın *El* (Ruka) Filminin Afışı.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0239921/mediaviewer/rm1263693057/>

Kınam (2020), kukla animasyonlarının çocuklara yönelik gibi görünmesine rağmen, derin politik ve estetik katmanlar taşıyan, yetişkinleri hedefleyen çok yönlü anlatılar sunduğuna dikkat çeker. Çek kukla animasyonu, şiirsel dili, el işçiliğine dayalı üretim biçimleri ve yüksek estetik değerleriyle, hem kitlesel aydınlanma hem de ulusal bilinç yaratma sürecine katkı sunmuş ve sanatın propaganda dışı bir direniş alanı olabileceğini kanıtlamıştır. Kınam (2020), Çekoslovak kukla animasyonunun yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda baskıcı rejimler altında dolaylı bir iletişim stratejisi olarak işlev gördüğünü vurgular. Bu bağlamda animasyonun, sadece sanatsal değil, ideolojik olarak da dönüştürücü bir araç hâline gelebildiğini söyleyebiliriz.

2.4 Animasyon Sinemasında Sosyo-Politik Eleştiri ve Estetik Yaklaşımlar

Sosyo-politik eleştiri, bireylerin ve toplumların içinde yaşadığı sistemleri sorgulama, iktidar ilişkilerini çözümleme ve alternatif hayaller yaratma eylemini içerir. Bu eleştirel yönelim, tarih boyunca tiyatro, edebiyat, müzik ve sinema gibi sanat alanlarında çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir. Animasyon sineması, özellikle stop-motion tekniği, bu ifade biçimleri arasında metaforik ve alegorik anlatıma en elverişli olanlardan biridir. Gerçekliği taklit etmektense bozmayı ve dönüştürmeyi amaçlayan yapısı, animasyonu sansür altındaki toplumlarda politik eleştirinin bir aracı hâline getirmiştir (Wells, 1998).

Canlandırma sineması, yalnızca çocuklara yönelik bir eğlence biçimi değil; aynı zamanda politik eleştirinin, estetik arayışların ve kültürel temsillerin zengin bir anlatı alanı olarak karşımıza çıkar. Canlandırma sinemasının çok yönlü ve boyutlu kullanım mecraları çok çeşitlidir. Özellikle bağımsız ve deneysel animasyonlarda, politik mesajlar, sembolik imgeler, grotesk estetik, absürd mizah ve alegorik anlatım gibi araçlarla aktarılır. Bu bağlamda canlandırma, gerçekliğin doğrudan temsilini değil, onun yeniden üretimini hedefler ve bu yönüyle çoğu zaman canlı aksiyon filmlerinden daha güçlü bir eleştirel potansiyele sahip olur (Wells, 1998, s. 45–47).

Paul Wells'in (1998) çalışması, animasyonun yalnızca biçimsel bir oyun alanı değil, aynı zamanda ideolojik mücadelelerin, estetik yeniliklerin ve kültürel direnişlerin de ifade edildiği bir alan olduğunu vurgular. Animasyonun “gerçekliğin bozulması” yoluyla izleyicide eleştirel bir mesafe yaratma gücü, özellikle sanatçılar için önemli bir anlatım imkânı sunar. Bu nedenle, stop-motion gibi teknikler hem malzeme seçimindeki yaratıcı özgürlük hem de biçimsel dönüşüm kapasitesiyle sanat üretiminin vazgeçilmez araçları arasında yer alır.

Türkiye’deki bağımsız animasyon üretimleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. 1970 döneminin sansür uygulamaları, doğrudan eleştiri getiren canlı aksiyon filmlerine kıyasla animasyonların daha dolaylı, sembolik ve metaforik anlatımlarla politik içerik taşımaya olanak tanımıştır. Bu hem bir estetik tercih hem de bir direniş stratejisi olarak okunabilir.

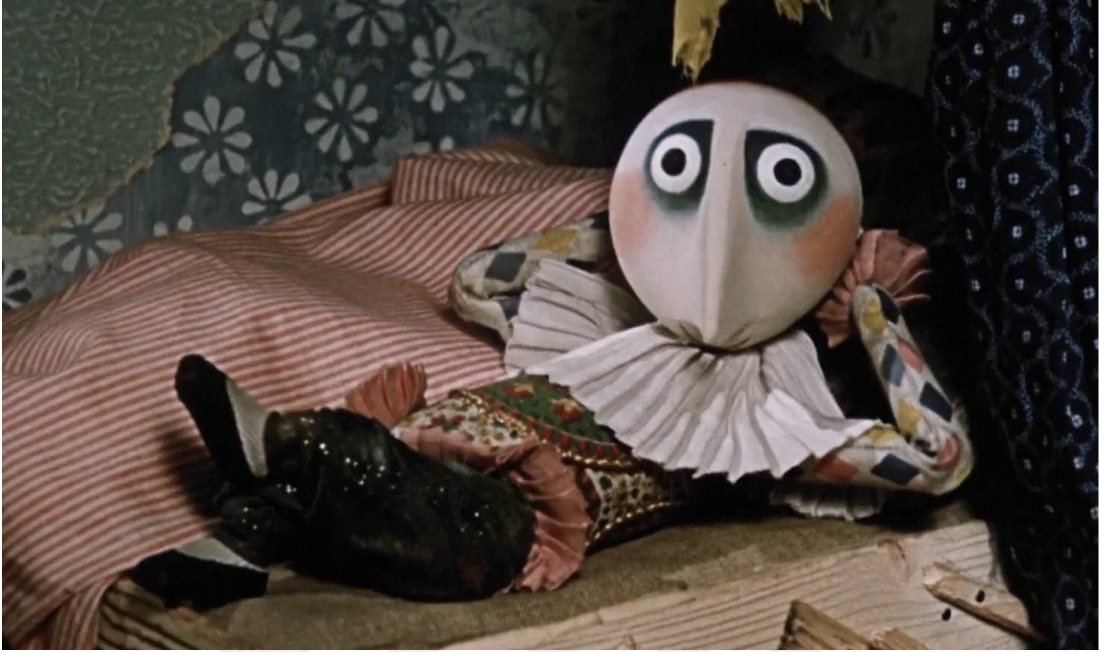
Özellikle Jiří Trnka’nın eserlerinde biçimsel sadelik ve yoğun görsel metaforlar, politik mesajların doğrudan değil, alegorik biçimde iletilmesini sağlar. Trnka’nın *El* (Ruka, 1965) filminde kullandığı minimalist sahne düzeni, karakterin yalnızlığını ve iktidarla kurduğu çatışmayı sembolize eden mekânsal göstergelere dönüşür. Bu estetik yaklaşım, filmi yalnızca politik bir eleştiri değil, aynı zamanda sinematografik bir başyapıt hâline getirir (Whybray, 2020; Ivakhiv, 2015). Ayrıca filmde kullanılan müzik filmin daha etkili bir biçimde akılda kalmasını sağlar.

2.5 Animasyon Sinemasında Direniş ve Bellek

Politik animasyon sadece eleştiri değil, aynı zamanda direniş ve bellek taşıyıcılığı işlevi de görür. Şiddet, sansür, baskı gibi olgularla şekillenmiş toplumsal geçmiş, animasyonun alegorik yapısı içinde yeniden yazılabilir. Bu yeniden yazım süreci, “unutulmuş olanı hatırlatma” ve “dile getirilemeyen simgeleştirme” yönleriyle değerlidir (Suner, 2010). Özellikle Trnka ve Švankmajer gibi sanatçıların eserlerinde, kolektif travmalar bireysel anlatılarla örülerek görsel bir bellek arşivine dönüşür.

Görsel 2.5

Jiří Trnka'nın *El* (Ruka) Filminden bir kare



Kaynak: <https://animationobsessive.substack.com/p/a-very-famous-man>

Görsel 2.6

Jan Švankmajer, *Diyaloğun Boyutları* filminden bir kare, 1983



Kaynak: <https://drgrobsanimationreview.com/wp-content/uploads/2015/12/dimensions-of-dialogue-c2a9-krc3a1tky-film.jpg>

Bu sanatçılar, filmlerinde totaliter rejimin baskıcı yapısını doğrudan değil, alegorik temsiller, jestler ve görsel metaforlarla dolaylı bir biçimde eleştirmiştir (Kınam, 2020; Ivakhiv, 2015). Jiří Trnka *El* (Ruka) filmiyle kendi deneyimlerini filme aktarmaya çalışmıştır. Örneğin Trnka'nın 1965 yapımı *El* (Ruka) filmi, birey ile iktidar arasındaki ilişkiyi dev bir 'el' figürü üzerinden sorgularken, sanatçının özgürlük mücadelesini sembolik olarak sunar. Bu anlatım, sadece bireysel baskıyı değil, aynı zamanda kolektif hafızada yankı bulan bir rejim eleştirisini temsil eder (Whybray, 2020).

2.6 Stop-Motion Animasyonun Tarihsel ve Teknik Gelişimi

Stop-motion (Tek Kare Canlandırma) animasyon, durağan nesnelerin küçük hareketlerle kare kare fotoğraflanarak hareket yanılsaması yaratılması esasına dayanır. Bu teknik, sinema tarihinin en eski ve en deneysel anlatım biçimlerinden biri olarak kabul edilir. İlk örneklerinden biri, J. Stuart Blackton'un *Humorous Phases of Funny Faces* (1907) adlı çalışmasıdır; bu eser stop-motion'un temel ilkelerini kullanan öncü işler arasında yer alır (Kınam, 2020). Daha sonraki yıllarda, Earl Hurd'un geliştirdiği selüloz (cel) animasyon tekniği, çerçeveleme ve katmanlandırma açısından önemli bir evrim aşaması olmuştur (Kınam, 2020). Tarihteki en eski animasyon tekniklerinden olan çizgi film ve stop-motion animasyon teknikleri ikiz kardeş gibi birlikte ilerleyip gelişmiştir.

Stop-motion tekniği iki ana kategoride değerlendirilebilir: 2D (iki boyutlu) ve 3D (üç boyutlu) uygulamalar. 2D stop-motion, kesme (cut-out), gölge (silhouette), kâğıt (paper) veya kolaj teknikleriyle oluşturulan figürlerin hareketlendirilmesini kapsarken; 3D stop-motion kukla, obje, oyun hamuru (clay), lateks veya silikon gibi malzemelerle modellenmiş karakterlerin milimetrik hareketlerle canlandırılmasını içerir (Başak, 2007; Şenler, 2005). Animasyon yani hareket sanatı diyebileceğimiz film yapım tekniğine stop-motion tekniği, kullandığı malzemenin adını alarak çeşitlenip zenginleşir.

Bu teknik, yalnızca bir üretim biçimi değil, aynı zamanda disiplinlerarası bir sanat pratiği olarak da değerlendirilir. Brierton (2002), stop-motion'u "hem mühendislik hem de dramatik anlatım becerisi gerektiren eşsiz bir sanat formu" olarak tanımlar. Kukla tasarımı, set inşası, kamera düzeni, ışıklandırma ve ses tasarımı gibi birçok ögenin uyum içinde işlemesini gerektirir (Kınam, 2020).

Görsel 2.7

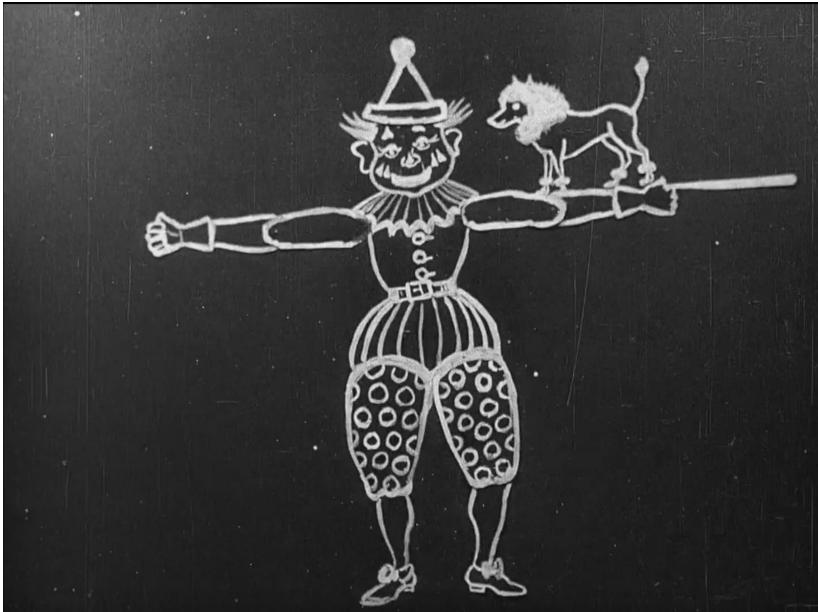
J. Stuart Blackton'un *Humorous Phases of Funny Faces* (1907)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0000554/mediaviewer/rm817852672/>

Görsel 2.8

J. Stuart Blackton'un *Humorous Phases of Funny Faces* (1907)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0000554/mediaviewer/rm817852672/>

Çekoslovak sineması, stop-motion'un estetik ve politik potansiyelini etkili şekilde kullanan bir gelenek sunar. Jiří Trnka, Karel Zeman ve Jan Švankmajer gibi sanatçılar, özellikle 1940'lardan 1980'lere kadar uzanan dönemde, kukla animasyonunu politik alegori ve kültürel eleştiri aracı olarak kullanmışlardır (Kınam, 2020). Trnka'nın *El* (The Hand, 1965) filmi, birey ve iktidar arasındaki çatışmayı minimalist bir sahne düzeni ve sembolik jestlerle işlerken, teknik olarak da karakterin sınırlı hareket kabiliyeti içinde yoğun duygusal ifade yaratmayı başarmıştır.

Animasyonun eleştirel potansiyeli, onun gerçekliği temsil etmek yerine, yeniden kurma ve bozma kabiliyetiyle doğrudan ilişkilidir. Paul Wells (1998), animasyonun "gerçekliğin görsel bozulması yoluyla yeni anlamlar üretebileceğini" savunur. Bu görsel dönüşüm yeteneği, özellikle politik baskının hâkim olduğu dönemlerde sanatçılara büyük ifade özgürlüğü sağlar. Bu bağlamda, stop-motion, tekniği hem biçimsel hem içeriksel olarak politik anlamlandırmalarla donatılmıştır. Stop-motion tekniği çizemeyen veya çizdiklerini hareket ettiremeyenler için alternatif ve güçlü bir ifade biçimi olmuştur.

Aynı dönemde üretilmiş olsa da Türkiye'de üretilen bağımsız stop-motion filmler izleyiciye ne ülke içinde ne de dışında yeterince ulaşamamıştır.

Teknik açıdan, bu filmler milimetrik hareket ettirme gerektiren zorlu üretim süreçleriyle dikkat çeker. Her bir pozisyon değişikliği, filmdeki ritmi ve anlatım yoğunluğunu etkileyebileceğinden, yüksek sabır ve disiplin gerektirir (Holman, 1975). Animasyon stüdyolarında, kuklaların eklem yerlerine yerleştirilen metal armatürler, hareketin kontrollü biçimde gerçekleştirilmesini sağlar. Bazen de sanatçı eldeki malzemelerle yaratıcı çözümler bulup uygular. Bu stop-motion tekniğinin doğasında vardır. Her sanatçının kendi buluşu ve sorunları çözme biçimleri farklılaşır. Aynı zamanda yüz ifadeleri, el ve ayak pozisyonları değiştirilebilir modüler sistemler üzerinden yönetilir (Senan, 1985).

Stop-motion'un tarihsel gelişimi, sadece teknik bir ilerleme olarak değil; aynı zamanda anlatı biçimlerinde yaşanan dönüşüm olarak da yorumlanmalıdır.

Dijitalleşmenin artmasıyla birlikte stop-motion geleneksel bir teknik olarak görülse de, bu teknik hâlâ güncel üretimlerde tercih edilmekte, özellikle sanat sinemasında ifade özgürlüğü açısından önemini korumaktadır. Stop-motion'un fiziksel dünyayla doğrudan teması, izleyicideki gerçeklik algısını güçlendirirken, dijital anlatımın sınırlarını da sorgulama olanağı sunar (Mitchell, 2023).

2.7 Stop-Motion Tekniğinin Eleştirel Potansiyeli

1970’li yıllarda Türkiye’de bağımsız animasyon üretimi, sınırlı teknik imkânlarla rağmen yaratıcı çözümlerle şekillenmiştir. Bu bağlamda stop-motion, yalnızca erişilebilir bir üretim tekniği değil, aynı zamanda ifade özgürlüğünün sınırlandığı dönemlerde alternatif bir anlatım dili olarak ön plana çıkmıştır. Nesne ve malzeme temelli bu teknik, sanatçılara hem maddesel dünyayla doğrudan temas kurma imkânı sunmuş hem de sembolik anlatım yolları geliştirme olanağı tanımıştır (Wells, 1998).

Özellikle kukla ya da nesne hareketi yoluyla yapılan anlatımda, üreticiler çizim becerilerinin ötesine geçerek, fiziksel malzemelerle inşa ettikleri sahneler aracılığıyla anlam üretmişlerdir. Bu durum, yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir tercih olarak da okunabilir. Malzemenin pürüzü, dokusu ve gündelikliği; anlatının alegorik katmanlarını besleyen öğeler hâline gelir. Dolayısıyla, stop-motion tekniğiyle oluşturulan her sahne, aynı zamanda bir dünya görüşünün maddi temsiline dönüşür (Brierton, 2002; Parikka, 2012).

Wells’in (1998) vurguladığı gibi, animasyonun temel gücü gerçekliği yeniden üretmekten çok, onu dönüştürme ve sorgulama kapasitesindedir. Bu dönüşüm potansiyeli, özellikle sansür ve baskı ortamlarında daha belirgin hâle gelir. Alegori, metafor ve görsel kodlama yoluyla, doğrudan söylenemeyenin imgesel olarak ifade edilmesi mümkün olur. Kınam’a (2020) göre, stop-motion tekniği, bu yönüyle yalnızca bir sanatsal araç değil, aynı zamanda politik bir stratejiye dönüşmektedir: Anlatmak yerine göstermek, göstermek yerine ima etmek.

2.7.1 Alegori, Metafor ve Sembolizm

Canlandırma sineması, doğası gereği doğrudan gerçekliği yeniden üretmekten çok, onu dönüştürerek sunma kapasitesine sahiptir. Bu durum, özellikle baskı rejimlerinde dolaylı anlatıların ön plana çıkmasına neden olmuştur. Çekoslovak yönetmen Jiří Trnka’nın *El* (*The Hand*, 1965) adlı kısa filmi, sanatçı ve otorite arasındaki çatışmayı metaforik düzlemde işlerken; baskıcı devletin sansür politikalarını tek bir el figürü üzerinden eleştirir (Kohoutová, 2013). Filmdeki el, hem yaratıcı süreci kontrol eden hem de sanatçının varlığını tehdit eden totaliter gücü simgeler. Bu tür yapıtlar, alegorik anlatıların animasyonda nasıl etkili bir politik dile dönüşebildiğini gösterir.

2.7.2 Eleştirel Estetik: Grotesk ve Absürd

Jan Švankmajer gibi yönetmenlerin eserleri, özellikle grotesk ve absürd estetik anlayışı üzerinden sistem eleştirisi üretir. Kuklaların, objelerin ve organik materyallerin çarpıtılmış biçimde canlandırılması, izleyicinin gündelik algısını bozar. Bu teknikle oluşturulan yabancılaştırma etkisi, Bertolt Brecht'in "epik tiyatro" anlayışında olduğu gibi, izleyiciyi edilgen bir tüketici olmaktan çıkarır ve politik düşünmeye teşvik eder (Wells, 1998).

Grotesk estetik, genellikle rahatsız edici ama düşündürücü imgelerle çalışır. Özellikle otoriteyi, baskıyı, militarizmi ya da dini dogmaları eleştiren yapımlarda bu teknik sıklıkla kullanılır. Bu yaklaşım, animasyonun yalnızca eğlence değil; aynı zamanda politik olarak rahatsız edici ve provoke edici olabileceğini gösterir (Wells, 1998).

2.7.3 Minimalizm

Bazı bağımsız canlandırma sanatçıları, politik eleştirilerini abartılı görsellikten uzak, minimal anlatım yolları ile aktarır. Bu tercihler hem düşük bütçeli prodüksiyonlara olanak tanır hem de izleyiciyi daha dikkatli bir okumaya davet eder.

2.7.4 Estetik Seçimler ve Malzeme Dili

Politik içerikli canlandırmalarda, kullanılan malzemelerin seçimi dahi sembolik anlamlar taşıyabilir. Kağıt, karton, kibrit, kumaş, tel ya da hurda malzemeler; sistem dışı bir üretim modeli kurmanın ve "yap-boz estetiği" üzerinden alternatif bir sinema dili oluşturmanın göstergesi olarak okunabilir. Bu yönüyle canlandırma, hem üretim araçları hem de anlatım dili açısından sistem eleştirisini formuna da yansıtan bir mecra hâline gelir (Wells, 1998; Brierton, 2002).

Görsel 2.9

1970'li yıllarda yapılan sinemacıların yürüyüşünden bir fotoğraf



Kaynak: <https://www.ifsakblog.org/turkiye-fotograf-dunyasi-2/>

Görsel 2.10

1970'li yıllarda yapılan Yılmaz Güney'in *Umut* filminden bir fotoğraf



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0066500/mediaviewer/rm1033569025/>

2.8 1970'ler Türkiye'sinde Politik, Sosyal ve Kültürel Yapı

1970'li yıllar Türkiye açısından yalnızca siyasi bir çalkantılar dönemi değil, aynı zamanda kültürel dönüşüm, toplumsal kutuplaşma ve estetik ifade biçimlerinde büyük kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönem, 12 Mart 1971 muhtırası ile başlayan ve 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle sonlanan bir siyasi süreçle tanımlanırken; kültürel alanda sanat üretiminin politik anlamlar taşıyan yeni bir görünürlüğe kavuştuğu bir zemin yaratılmıştır (Ahmad, 1999; Zürcher, 2000).

Siyasal yapının belirgin özelliği, art arda değişen hükümetler ve askeri müdahalelerin gölgesinde ilerleyen bir istikrarsızlıktır. Bu müdahaleler güçlükle üretilen bağımsız filmlerin gösterilememesine yol açmıştır. 1970-1980 yılları arasında toplam 13 hükümetin görev alması, yönetimdeki kırılganlığı yansıtırken, siyasi partiler arasındaki kutuplaşma toplumsal yapıya da doğrudan etki etmiştir (Kotil, 2002). Özellikle Adalet Partisi (AP), Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve Milli Selamet Partisi (MSP) gibi oluşumların ideolojik temsilleri, kamusal ve sanatsal alanda da karşılık bulmuştur (Akşin, 2002b).

Sosyo-politik ortam, yalnızca yönetsel değil aynı zamanda ekonomik dinamiklerle de şekillenmiştir. 1960'lardan itibaren uygulamaya konulan planlı kalkınma modeli ve Devlet Planlama Teşkilatı'nın kuruluşu ile başlayan süreç, 1970'lerde petrol krizi, dış borçlanma ve enflasyon sarmalına dönüşerek geniş halk kesimlerini doğrudan etkilemiştir (Ergün, 1990; Boratav, 2000). Özellikle işçi sınıfının ekonomik talepleriyle birleşen kitlesel eylemler ve grevler, politik tartışmalarla birlikte toplumsal gündemi şekillendirmiştir. 15-16 Haziran 1970 işçi eylemleri bu anlamda dönemin ekonomik ve siyasal yapısının simgesel kırılma noktalarındandır (Toprak, 2002).

Kültürel alanda ise 1970'ler, ideolojik temelli kutuplaşmanın yoğun olarak hissedildiği bir dönemdir. Öğrenci hareketleri, gençlik örgütleri ve ideolojik gruplar sokak eylemleriyle siyasallaşırken, sanat da bu süreçten etkilenmiştir. Sinema, edebiyat, müzik ve görsel sanatlar aracılığıyla üreticiler politik tavır almış; estetik biçimlendirme ile ideolojik pozisyonlar örtüşmeye başlamıştır (Belge, 2002; Tunçay, 2002b).

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması da bu dönemin kültürel yapısını belirleyen unsurlar arasında yer almıştır. Özellikle 1970'lerde televizyonun yaygınlaşması, devletin kültürel ideolojisinin iletilmesinde etkili bir araç haline gelmiş; TRT aracılığıyla yürütülen yayın politikaları kamuoyunu şekillendirmede önemli rol oynamıştır (Oskay,

1971; Toprak, 2002). Bununla birlikte, televizyonun yükselişi sinema sektörü üzerinde ekonomik ve estetik baskılar oluşturmuş, bu durum kimi yönetmenleri alternatif ve politik anlatı biçimlerine yönlendirmiştir. Animasyon filmler üreten yeni bir kuşak belirmeye başlamıştır.

Sinemada “politik film” akımı öne çıkarken, Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin eserleri toplumsal gerçekçilik ve sistem eleştirisi ekseninde şekillenmiştir (Özön, 2002). Benzer şekilde, “İslamcı sinema” ve “arabesk sinema” gibi alt türler de kendi ideolojik yaklaşımlarını estetik düzeyde temsil etmeye çalışmıştır (Evren, 1999). Bu dönemde üretim araçlarına erişimin kısıtlı olması ve sansürün etkisi, özellikle bağımsız sinema için yeni anlatım biçimlerinin geliştirilmesine neden olmuştur. Yeşilçam sinemasına alternatif olarak bağımsız canlandırma filmler Stop-motion gibi canlandırma teknikleri, düşük bütçeyle üretilmesi ve simgesel anlatım olanaklarıyla politik eleştirinin dolaylı yollarla ifade edilmesine olanak tanımıştır. Özellikle, öne çıkan bağımsız yönetmenlerden olan Cemal-Meral Erez, ilk filmlerini bu dönemde üretmiştir.

Edebiyat ve müzikte de benzer biçimde politik temalar yoğun biçimde işlenmiştir. Özellikle “12 Mart Romanları” olarak bilinen yapıtlar ve protest müzikler, dönem ruhunu yansıtan yanı sıra toplumsal belleğin taşıyıcısı olmuşlardır (Özkırmı, 2002; Meriç, 1999). Arabesk müzik ise özellikle kent yoksullarının kimlik bunalımlarına seslenmiş ve yeni bir kültürel ifade alanı yaratmıştır (Kongar, 2002).

Sonuç olarak 1970’ler, Türkiye’nin hem siyasi hem kültürel açıdan derinleşen ayrışmalar ve dönüşümler yaşadığı, sanatın bu yapıların aynası ve müdahale alanı olarak öne çıktığı bir dönemdir. Bağımsız animasyon sineması gibi alternatif üretim biçimleri, bu bağlamda yalnızca estetik bir tercih değil; sansür ve baskıya karşı direnç biçimi olarak da değerlendirilebilir. Bu tarihsel bağlam, Meray Ülgen’in *Bir Gün* filmi gibi stop-motion tekniğiyle üretilmiş kısa filmleri anlamlandırmak açısından vazgeçilmezdir denebilir.

2.9 Türkiye’de Bağımsız Kısa Film ve Canlandırma Sinemasının Gelişimi

2.9.1 Türkiye’de Bağımsız Kısa Animasyon Film Çalışmalarının Ortaya Çıkışı

1970’lerde Türkiye’de bağımsız kısa film üretimi, Yeşilçam’ın ticarileşmiş ve kalıplaşmış anlatı yapısına karşı gelişen alternatif bir sinema anlayışının parçası olarak şekillenmiştir. Bu dönem, siyasal kutuplaşma, toplumsal hareketlilik ve kültürel dönüşümle belirginleşmiş; sanatçılar yeni ifade biçimleri arayarak deneysel yöntemlere

yönelmişlerdir (Ahmad, 1999). Bu bağlamda, animasyon sanatı da görsel anlatım olanaklarının genişliği sayesinde özgün ve politik içeriklerin taşıyıcısı hâline gelmiştir.

1965 yılında kurulan Sinematek Derneği ve onun yayın organı Yeni Sinema Dergisi, özgün sinema anlayışının yerleşmesinde ve kısa film alanında yeni ifade biçimlerinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Avrupa sineması ve dünya sineması örneklerinin Türkiye’de gösterilmesini sağlayan bu yapılanma, kısa film ve belgesel üretimlerini teşvik etmiş; Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü ile birlikte çalışan genç sanatçılar, bu ortamda ilk üretimlerini gerçekleştirmiştir (Onaran, 1999).

Bu gelişmelerin doğal bir sonucu olarak 1967 yılında başlatılan Hisar Kısa Film Yarışması, Türkiye’de animasyonun sanat formu olarak tanınmasını sağlamıştır. Mehmet Celal Ülken’in Kibritler (1967) adlı filmi, stop-motion tekniğini kullanan ilk örneklerden biri olmuş; bu teknik, maddesel yapısıyla bireysel üretimi kolaylaştırmış ve sembolik anlatım biçimlerine olanak tanımıştır (Scognamillo, 1990).

Bu dönemdeki en dikkat çekici örneklerden biri Tan Oral’ın Sansür (1970) adlı filmidir. Devlet kurumu olan TRT tarafından ödüllendirilmiş olmasına rağmen, film kamuoyuna hiç gösterilmemiştir. Bu durum, dönemin siyasal ortamında sansürün ve otosansürün yaygınlığını gözler önüne sermektedir (Engin, 2006). Aynı sanatçının Çizgi ve Aslan Asker Şvayk adlı çalışmaları ise kazıma ve kolaj gibi deneysel tekniklerle politik eleştiriye görsel dile taşımıştır.

Tonguç Yaşar’ın Sezer Tansuğ ile birlikte yazdığı Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü? (1970) filmi ise, Osmanlı hat sanatından ilhamla, dini ve kültürel sembollerin hareketlendirilmesini sağlayarak, hem estetik hem de kuramsal açıdan özgün bir örnek oluşturmuştur. Film, Annecy Uluslararası Animasyon Film Festivali’ne seçilen ilk Türk yapımı olmuştur (Çeviker, 2004).

Sonuç olarak, 1970’lerde Türkiye’de gelişen bağımsız animasyon sineması, yalnızca teknik yenilikler değil, aynı zamanda estetik özgünlük ve sosyo-politik eleştiri açısından da bir paradigma değişimi yaratmıştır. Bu üretimler, animasyonun yalnızca eğlence değil, aynı zamanda eleştirel sanat olarak da değerlendirilebileceğini kanıtlamış ve bu bağlamda hem üretim maliyetlerinin düşüklüğü hem de sembolik anlatı olanakları nedeniyle bağımsız üreticiler için güçlü bir araç ve özgürlük sunmuştur.

Görsel 2.11

1973 yılında yapılan Cemal Erez'in *65KV* filminden bir kare



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 2.12

Animasyon sanatçısı, ressam, çevirmen Cemal Erez (1949-2024)



Kaynak: <https://manifold.press/emre-senan-cemal-erez-ile-konusuyor>

2.9.2 Türkiye'de Politik Animasyon

Türkiye’de 1967’de başlayan ve 1970’li yıllarda yükselen bağımsız kısa canlandırma hareketi, sınırlı teknik olanaklara rağmen güçlü politik mesajlar içeren filmler üretmiştir. Meray Ülgen’in *Bir Gün* ve Tan Oral’ın *Sansür* filmleri, estetik olarak sadedir, izleyici karşısına çıkmaları sınırlı kalsa da üretilebilmiş olmaları ve sonraki yıllarda hala izleyici ile buluşmaları bakımından önemli çalışmalar olarak görülebilir. Bu filmlerde sistemin denetim mekanizmaları sergilenir, bireyin bastırılmasına karşılık özgürlük arayışı konu edilir. Kullanılan stop-motion ve çizgi teknikleri, hem malzeme hem de hareket estetiği üzerinden politik söyleme hizmet eder. İki film de cut-out (kesme-kıpırdatma) tekniği ile üretilmiştir. Tan Oral ve Meray Ülgen’nin karikatürist olmalarına rağmen çizerek hareketlendirmek yerine nesneleri oynatarak hareketlendirmeyi tercih etmeleri dikkat çekicidir.

Bu örnekler, Türkiye’de canlandırmanın sadece reklam ve çocuk izleyicisine değil, aynı zamanda politik söylem üretimine de açık bir alan olduğunu gösterir. Ancak bu üretimlerin sınırlı sayıda kalmasının başlıca nedenleri arasında sansür, destek eksikliği ve görünürlük sorunu yer alır.

1970’lerde Türkiye’deki bağımsız sinema ortamı da stop-motion tekniğini sosyo-politik eleştiri getirme olanakları bağlamında değerlendirmiştir. 1967 yılında Hisar Kısa Film Yarışmasında ilk defa finale kalan Mehmet Ülken’in *Kirbitler* filmi. 1970 yılında cut-out tekniği ile gerçekleştirilen Tan Oral’ın *Sansür* filmi, özellikle Meray Ülgen’in *Bir Gün* (1970) adlı çalışması, düşük bütçeyle ama güçlü sembolik anlatımlarla politik baskılara karşı bir ifade biçimi geliştirmiştir. Film, hem malzeme seçimleriyle (kibrit, mukavva, fotoğraf) hem de sınırlı teknolojik olanaklara rağmen yaratıcı bir anlatı evreni kurmasıyla bu üretim biçiminin özgün potansiyelini ortaya koyar. Ancak bu filmler ne yurt içinde ne de yurt dışında yeterince seyirci ile buluşamamış, yönetmenlerinin de animasyon üzerinden bir kariyer inşa etmesi mümkün olmamıştır.

Görsel 2.13

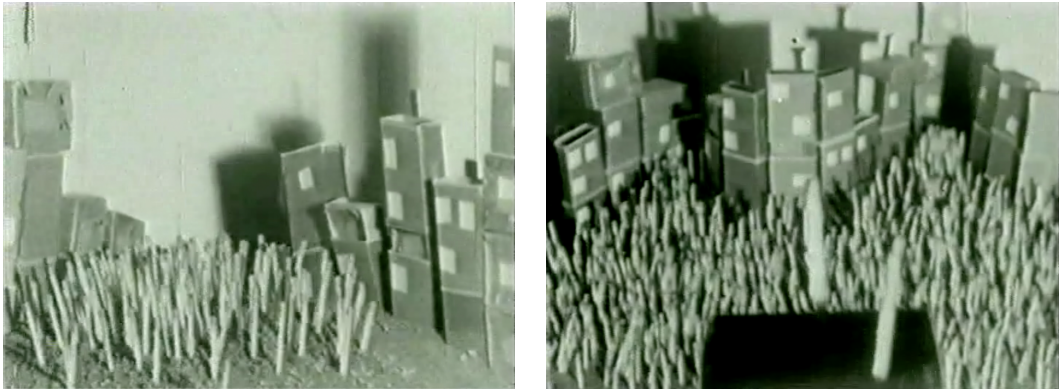
Mehmet Ülken'in *Kirbitler* filminden bir kare (1967)



Kaynak: Çeviker, T. (1995). Türk Canlandırma Tarihi.

Görsel 2.14

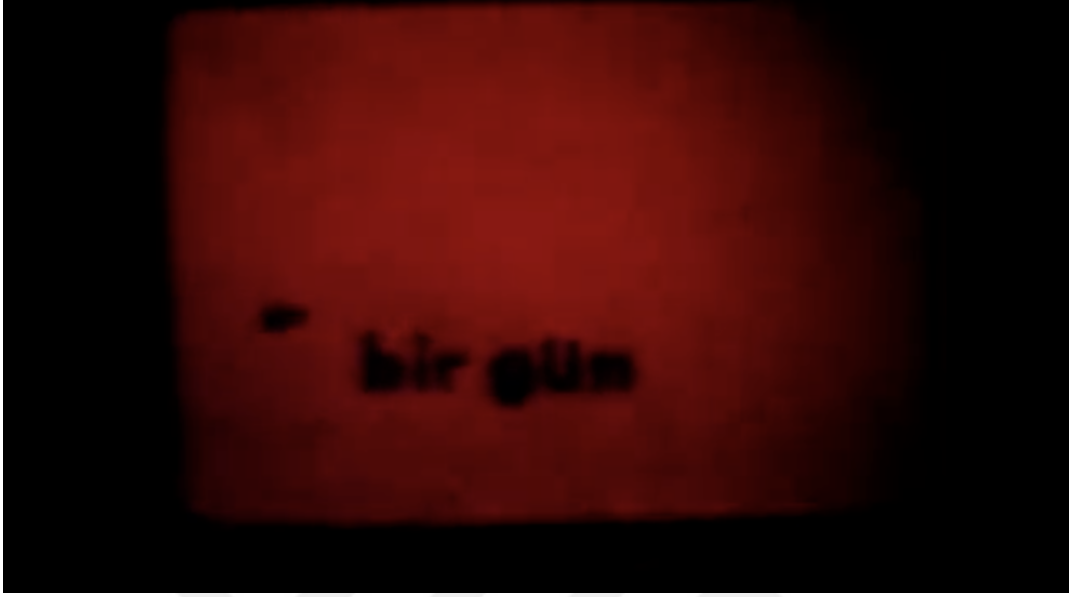
Mehmet Ülken'in *Kirbitler* filminden kareler (1967)



Kaynak: Çeviker, T. (1995). Türk Canlandırma Tarihi.

Görsel 2.15

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Bir Kare (1970)



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 2.16

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Kareler (1970)



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 2.17

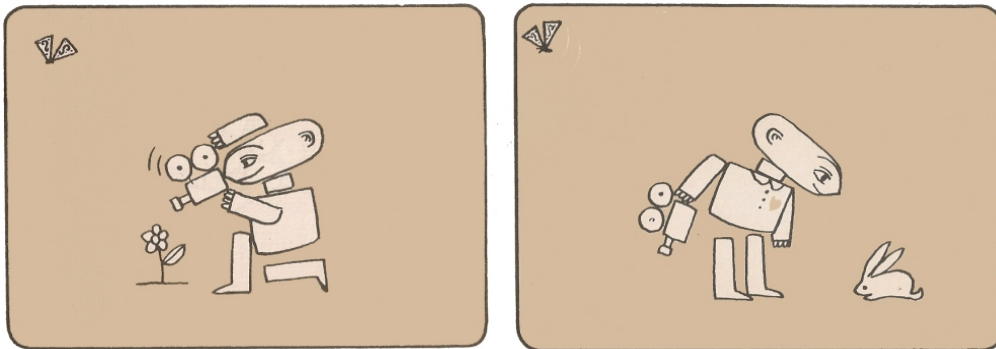
Tan Oral, Gösterilemeyen *Sansür* Filminin Kitabının Kapağı (1970)



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 2.18

Tan Oral, *Sansür* Filminden Kareler (1970)



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

2.9.3 TRT ve Sivil Üretim Dinamikleri

TRT'nin ulusal yayınlara geçmesiyle birlikte, animasyon için yeni bir dağıtım kanalı oluşmuş; ancak bu mecra daha çok devletin ideolojik çizgisini taşıyan içeriklere alan açmıştır (Oskay, 1971). TRT, bağımsız ve politik içerikli yapımlara karşı mesafeli durmuş, bu da bağımsız üreticileri sivil inisiyatiflere ve festival ağırlıklı dolaşıma yönlendirmiştir.

Bu bağlamda, Tan Oral'ın 1970 yılında çektiği ve TRT'nin açtığı yarışmada birinci olan *Sansür* adlı kısa animasyon filmi çarpıcı bir örnek teşkil eder. Film, sansüre uğradığı için yıllarca gösterilememiş, yalnızca özel gösterimlerde ve yıllar sonra 2023 yılında Sinematek ve Canlandırılar Derneği'nin ve ASIFA Türkiye'nin kurucusu olan Berat İlk'in hazırladığı “ Öncüler Seçkisi:Türkiye Retrospektifi” seçkisinde izleyiciyle buluşabilmiştir. Bu örnek, bağımsız canlandırma sinemasının yalnızca üretim aşamasında değil, dağıtım ve görünürlük noktalarında da nasıl engellendiğini ortaya koyar.

Bağımsız canlandırma sineması, bu süreçte kolektif üretim, kısıtlı malzemeyle yaratım ve topluluk temelli sunumlarla varlığını sürdürmüştür. Festivaller, kısa film yarışmaları ve üniversite kulüpleri, bu filmlerin neredeyse tek görünürlük alanı hâline gelmiş; kamusal ve ulusal yayıncılık kanalları bağımsız içerik üreticileri için kapalı kalmıştır.

2.9.4 Animasyona Açılan Yeni Bir Alan Olarak Hisar Kısa Film Yarışması

1967-1970 yılları arasında düzenlenen Hisar Kısa Film Yarışması, Türkiye'de bağımsız kısa film ve canlandırma sinemasına alan açan önemli bir platform olmuştur. Bu yarışma sayesinde amatör ya da yarı-profesyonel sanatçılar görünürlük kazanmış, özellikle politik içerikli animasyonlara dikkat çekilmiştir. 1967 yılında ilk kez yapılan yarışmada Türkiye Canlandırma sinemasında ilk özgün film olan Mehmet C. Ülken'nin *Kibritler* filmi finale kalmıştır.

1970 yılında Meray Ülgen'in yönettiği *Bir Gün* filmi, yarışmada animasyon dalında ödül kazanarak, politik ve sanatsal bir duruşun ifadesi hâline gelmiştir.

Bu durum, bağımsız canlandırma sineması için Hisar Kısa Film Yarışması'nın hem bir fırsat hem de bir sınırlılık alanı olduğunu göstermektedir. Bu yarışma bir yandan genç sanatçılara kendilerini gösterecekleri bir sahne sunarken, diğer yandan arşivleme, çoğaltma ve yaygınlaştırma eksikliği nedeniyle üretilen filmler uzun vadede görünmez kalmıştır (Bek, 2020; Suner, 2010).

Görsel 2.19

Robert Kolej Sinema Kulübü yönetim ekibi, 1968



Kaynak: <https://saltonline.org/tr/2624/hisar-kisa-film-yarismasi-1967-1970-uzerine>

Görsel 2.20

Robert Kolej Sinema Kulübü yönetim ekibi, 1968



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/223504>

Bu yarışma, Türkiye’de bağımsız canlandırma sinemasının tarihsel belleğinde önemli bir eşik oluşturmuş, ancak bu belleğin kurumsal arşivler ve tarih yazımı tarafından yeterince belgelenmemesi, araştırma için bireysel hafızalara ve sözlü tarihe yönelmeyi zorunlu kılmıştır (Ülgen, 2025).

2.9.5 Dönemin Sansür Uygulamaları, Destek Eksikliği ve Üretim Koşulları

Bir Gün filmi yalnızca Hisar Kısa Film Yarışması’nda gösterilmiş, başka hiçbir yerde kamusal olarak sergilenmemiştir. TRT ya da dönemin kültür kurumları tarafından desteklenmemiş, arşivlenmemiş ve yalnızca yönetmenin elinde bir kopyası ile günümüze ulaşmıştır. Bu durum, dijitalleştirme öncesi analog filmlerin kırılganlığını ve korunamama sorununu ortaya koyar.

Ayrıca, dönemin bağımsız kısa film ve animasyon üretimlerinin yapımcı desteğinden tamamen yoksun olduğu özellikle vurgulanmalıdır. Yeşilçam, yapımcıların ve yıldız oyuncuların egemenliğinde işleyen bir sistemken; bağımsız sinema, özellikle kısa film ve animasyon alanında, yapımcısız yönetmenlerin kişisel çabalarıyla ayakta durmaya çalışmıştır. Meray Ülgen’in *Bir Gün* filmi, bu gerçeğin somut bir örneğidir: Ülgen hem yaratıcı hem uygulayıcı hem de yapımcı işlevlerini üstlenmiş, filmi tamamen kendi olanakları ve çevresindeki bireysel desteklerle üretmiştir.

Film gösterildikten sonra herhangi bir dağıtım desteği, festival ağı ya da televizyon yayınına ulaşma imkânı sağlanmamış, bu da bağımsız kısa canlandırma sinemasının o dönemdeki sürdürülemezliğini ve yalnız kalmışlığını yansıtan bir durum yaratmıştır.

3 YÖNTEM

Bu araştırma, hem tarihsel hem de yaratıcı boyutları bir arada ele alan çok katmanlı bir yaklaşımla yürütülmüştür. Nitel araştırma deseni ile sanat temelli yöntemler bir arada değerlendirilmiş; tarihsel bağlamlandırma, görsel-anlatı çözümlemesi, sözlü tarih yöntemi ve yaratıcı üretim süreci tek bir metodolojik çerçevede bütünleştirilmiştir. Araştırmanın temel nesnesi olan “Bir Gün” (1970) filmi, yalnızca görsel bir anlatı olarak değil, üretildiği dönemin siyasal ve estetik koşulları içerisinde yeniden konumlandırılmış, hem belge olarak hem de üretim pratiği olarak incelenmiştir (Leavy, 2015).

Filmin tarihsel bağlamı, 1970’ler Türkiye’sinin siyasal atmosferi, sansür politikaları ve kültürel üretim olanakları üzerinden değerlendirilmiş; döneme ait gazete arşivleri, film yarışması belgeleri, kültürel dergiler ve görsel dokümantasyon yardımıyla bütüncül bir

analiz yapılmıştır. Arşiv araştırmaları, özellikle bağımsız kısa animasyon üretimlerinin görünmezliğini ortaya koyarken; filmdeki üretim koşulları, teknik sınırlılıklar ve ifade biçimleri de bu bağlamda yorumlanmıştır (Zürcher, 2017; Suner, 2010). Aynı zamanda, Doğu Avrupa'daki politik baskı koşulları altında üretilen benzer animasyon filmlerle yapılan karşılaştırmalı analizler, *Bir Gün* nün biçimsel tercihlerinin ve anlatı stratejilerinin politik alegori bağlamında değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Özellikle Jiří Trnka'nın *El* (1965) filmi ile kurulan kuramsal paralellikler, alegori, metafor ve dolaylı eleştiri gibi anlatım araçlarının politik içerik üretimindeki rolünü ortaya koymaktadır (Kinam, 2020; Kohoutová, 2013).

Araştırma kapsamında yürütülen film çözümlemesinde, stop-motion tekniği özel olarak ele alınmış; kamera yerleşimi, karakter hareketi, mekân ve malzeme kullanımı, kolaj tekniği, renk tercihleri ve ritimsel yapı gibi ögeler biçimsel analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir. Sessizlik, tekrar ve minimalizmin filmde estetik zorunluluktan çok teknik kısıtların sonucu olduğu tespit edilmiş; buna rağmen ortaya çıkan anlatı, politik içerik açısından güçlü bir yapı sunmaktadır. Filmdeki görsel metaforlar (örneğin kibrit = işçi, kolaj = iktidar), üretildiği bağlamla birlikte okunduğunda, estetik biçimlerin dolaylı eleştiriye nasıl mümkün kıldığını göstermektedir (Wells, 1998).

Bu çözümleme sürecine, filmin yönetmeni Meray Ülgen ile yapılan kapsamlı bir sözlü tarih görüşmesi yön vermiştir. Yaklaşık 90 dakikalık görüşme sesli olarak kaydedilmiş, sözcük düzeyinde deşifre edilmiş ve analiz sürecine bire bir aktarılmıştır. Ülgen'in ifadeleri, yalnızca üretim sürecine değil, dönemin kültürel ve politik atmosferine dair birinci elden tanıklık sunmuş; bağımsız animasyon üretiminin zorluklarını ve motivasyon kaynaklarını detaylandırmıştır. Sözlü tarih verileri yalnızca bir anlatı olarak değil, aynı zamanda yaratıcı süreci şekillendiren toplumsal ve bireysel koşulları belgeleyen kaynaklar olarak değerlendirilmiştir (Barone & Eisner, 2012).

Araştırma, yalnızca çözümleyici bir çerçeve sunmakla kalmayıp, aynı zamanda yaratıcı bir uygulama süreci de içermektedir. Practice-led research yaklaşımı doğrultusunda, *Bir Gün* filmine dayalı çağdaş bir kısa animasyon önerisi geliştirilmiş, üretim sürecine dair görsel taslaklar, storyboard'lar, sahne düzenlemeleri ve estetik tercihler sistematik biçimde belgelenmiştir. Bu yaratıcı üretim süreci, yalnızca tarihsel bir filmin yeniden üretimi değil, aynı zamanda geçmişle güncel ifade biçimleri arasında bir diyalog kurma girişimi olarak değerlendirilmiştir. Sanatsal kararlar, araştırma boyunca edinilen

kuramsal ve tarihsel bilgilerle doğrudan ilişkilendirilmiş; sezgisel seçimler, akademik çerçeveye dengelenerek belgelenmiştir (Candy & Edmonds, 2018).

Tüm bu süreç boyunca etik ilkelere bağlı kalınmış, özellikle sözlü tarih çalışmasında katılımcı onamı alınmış, anlatıların bağlamına sadık kalınarak alıntılar yapılmıştır. Meray Ülgen ile yapılan görüşmeler, yalnızca içerik sağlamamış; aynı zamanda temsil, bellek ve üretim ilişkilerini yeniden düşünmeye olanak tanımıştır. Sanat temelli araştırmalarda sıklıkla karşılaşılan yaratıcı/akademik gerilim bu tezde, üretici kimlikle araştırmacı kimliğin karşılıklı etkileşimi yoluyla bir senteze dönüştürülmüştür.

Etik ve Katılımcı Yaklaşım

Tüm görüşmeler, katılımcı onamı alınarak gerçekleştirilmiş, ses kayıtları yalnızca araştırma amacıyla kullanılmıştır. Röportaj sırasında herhangi bir yönlendirici soru sorulmamış, anlatıcının deneyimi doğal akış içinde şekillendirilmiştir. Bu süreçte araştırmacı, yalnızca sorular soran değil, aynı zamanda kolektif belleğin açığa çıkmasında aracı olan bir pozisyonda konumlandırılmıştır.

Sanat temelli araştırmalarda, veri toplama yalnızca bilgi edinimi değil, aynı zamanda yaratıcı bir yeniden kurma süreci olduğundan, etik sorumluluklar daha hassas bir şekilde gözetilmelidir (Barone & Eisner, 2012). Bu bağlamda Meray Ülgen'e ait anlatılar, yalnızca akademik çerçevede, bağlamına sadık kalınarak kullanılmıştır.

4 BULGULAR VE YORUM

***Bir Gün* Filminin Yapım Koşulları, Derinleştirilmiş Analizi Ve Filmin Görünürlüğü**

Meray Ülgen'in 1970 yılında çektiği *Bir Gün* adlı kısa stop-motion animasyon filmi, Türkiye'de bağımsız canlandırma sinemasının hem estetik hem de politik açıdan öncü örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Film, sadece dönemin üretim imkânsızlıklarına karşı geliştirilmiş yaratıcı bir direniş biçimi olmakla kalmaz; aynı zamanda sembollerle yüklü anlatım diliyle sistem eleştirisini açık biçimde ortaya koyar. Bu bölümde filmin anlatısı, tematik ve teknik yapısı, estetik ve tarihsel bağlam üzerinden incelenecektir. Filmin kültürel alandan kaybolma ve kültürel alana yeniden dahil olma süreci de ortaya konacaktır.

Görsel 4.1

Meray Ülgen'in 1970 yılında Hisar Kısa Film Yarışmasında aldığı, yanlışlıkla birincilik yerine mansiyon ibaresini taşıyan ödül.



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 4.2

Berat İlk, Meray Ülgen 2023 yılı



Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

4.1 Yönetmen Biyografisi ve Yönetmenin Yaratıcı Yaklaşımı

Akşehir doğumlu olan Meray Ülgen (d.1941), gençlik yıllarını 1950'ler ve 1960'ların değişen Türkiye'sinde, İstanbul'da geçirdi. Önce mimarlık, ardından güzel sanatlar sonra da yüksek ticaret alanında eğitim alan Ülgen bu süreçte, hem sanata hem tiyatroya yöneldi. Babasının tiyatro sevgisi ve okul ortamında tiyatro oyunları düzenleme pratiği, Ülgen'in yaratıcı dünyasını biçimlendiren ilk unsurlar oldu. 1960'ların sonunda Türkiye İşçi Partisi çevresindeki hareketlenmelere ve sol entelektüel atmosferin güçlenmesine tanıklık eden Ülgen, bu dönemde politik tiyatro gruplarında oyunculuk yaptı, Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın kurduğu Tiyatro TÖS'ün turnelerine katıldı. Tiyatroculuğunun yanı sıra karikatüre de ilgi duyan sanatçının çizgi çalışmaları da bu dönemde gelişti, karikatüre ilgisi onun Oğuz Aral ve Altan Erbulak gibi isimlerle tanışmasına vesile oldu. Öğrencilik yıllarında TMTF'nin (Türkiye Milli Talebe Federasyonu) açtığı karikatür yarışmasında birincilik ödülü aldı.

Dünya sinemasının sanat değeri taşıyan örnekleri ile Sinematek'te tanıştı, Avrupa'dan gelen kukla animasyonlarını, örneğin Jiří Trnka'nın kukla animasyonlarını o dönemde izledi ve özellikle etkileyici buldu. Bu dönemde, bağımsız film üretimi ve kısa animasyona ilgisi başlamış, daha sonra Boğaziçi Üniversitesi'ne dönüşecek olan Robert Kolej'in düzenlediği 4. Hisar Kısa Film Yarışması vesilesiyle *Bir Gün* filmi fikrini geliştirmiştir¹. Sanatçı kendi çizerlik yeteneğini teknik olarak yeterli bulmaması nedeniyle stop-motion tekniğini tercih ettiğini Berat İlk'e verdiği derinlemesine araştırmada ifade etmiştir. stop-motion tekniği ile animasyon film yapma seçimi, estetik ve anlatı düzeyinde bilinçli bir yönelim olarak dikkat çeker.

Meray Ülgen *Bir Gün* filmini çektiğinde yaklaşık 28-29 yaşlarındadır ve hâlen öğrenim hayatına devam etmektedir. Ülgen'in farklı alanlardaki eğitimlerinin arasında sanat üretimine yönelmesi, kişisel bir yaratıcı arayışın ve dönemin politik atmosferinin etkilerini de yansıtır. Meray Ülgen'e dair biyografik detaylar, *Bir Gün* filminin yalnızca bir teknik ürün değil, aynı zamanda dönemin bu genç sanatçısının sınırlı koşullarda ürettiği politik bir ifade aracı olduğunu gösterir.¹

¹ Berat İlk'in Meray Ülgen ile 2025 yılında yaptığı saha görüşmeleri ve kişisel arşiv notlarından alınmıştır.

Ancak animasyon film üretimi, Ülgen için uzun vadeli bir alan olmamış; teknik yetersizlikler, görünürlük eksikliği ve bağımsız üretimin getirdiği zorluklar bu alandaki yolculuğunu sınırlamıştır.²

1972 yılından beri Almanya’da yaşayan Meray Ülgen, Berlin Schaubühne olmak üzere çeşitli tiyatro gruplarında oyuncu, yönetmen ve yazar olarak çalıştı. Wupper Theater ile çocuk ve gençlik konuları üzerine uluslararası çalışmalar yaptı, çocuk oyunları yazdı. Schaubühne Tiyatrosu’nda Peter Stein’in yönetiminde Botho Strauss’un Gross und Klein oyununda oynadı. Özer Kızıltan’ın yönettiği Takva (2006) filmindeki rolüyle Adana Altın Koza Film Festivali’nde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü’nü aldı. Çizdiği karikatürler İstanbul ve Berlin başta olmak üzere pek çok kentte sergilendi.

Bugün 80 yaşın üzerinde olan Meray Ülgen, zaman zaman Türkiye’ye gidip gelse de dekor ve kostüm tasarımcısı eşi ile Almanya’da yaşamaktadır.

4.2 Bir Gün Filminin Üretim Koşulları, Tarihsel Bağlamı ve Derinlemesine

Analizi

1970 yapımı 'Bir Gün' adlı kısa animasyon film, Meray Ülgen’in yaratıcı vizyonu ve dönemin sosyo-politik atmosferinin etkisiyle şekillenmiştir. 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında nispi özgürlük ortamında Nazım Hikmet şiirleri basılmaya başlanmış ve sol görüşlü entelektüel hareketler yaygınlaşmıştır. TİP’in güç kazandığı, sendikaların tiyatro toplulukları kurarak yurt içinde turne yaptığı bu yıllarda Türkiye’de siyasi kutuplaşma ve sansür de yoğunlaşmıştır. Tam da bu atmosfer içinde ortaya çıkan “Bir Gün” filmi, Türkiye’de bağımsız canlandırma sinemasının ve özel olarak da stop-motion sinemasının tarihsel gelişiminde dikkate değer bir üretim olmuştur. *Bir Gün* filmi, yalnızca bireysel bir yaratıcı pratiği değil, aynı zamanda 1970’lerin entelektüel, sanatsal ve siyasal atmosferine karşı geliştirilen kolektif bir sanatsal direniş biçimini temsil eder.

4.2.1 Film Hakkında Genel Bilgi

Bir Gün Filminin Yapım Koşulları

Bir Gün filmi, 8 mm formatında, yaklaşık üç haftalık bir üretim süreciyle, yönetmen Meray Ülgen ve kameraman Berke Armay’ın çalışması sonucu çekilmiştir. Filmin süresi

² Ülgen, 2025 saha görüşmesi; ayrıca bkz. *Bir Gün* filminin dijitalleştirilmiş çözümleme notları (Berat İlk, 2025).

olan 15'10'' animasyon sinema ve özel olarak stop-motion sinema için bugünkü imkanlarla bile uzunca sayılabilecek bir süredir. Çekim mekânı olarak bir tanıdıklarının müstemilatı (tek odalı küçük bir alan) kullanılmış; set sabit bir masa üstüne değil yere kurulmuş, ışık kurulmamış onun yerine doğal ışık elverdiğince çalışılmış, filme zemin olarak sarı ambalaj kâğıdı seçilmiş, dekorlar mukavva kutularla hazırlanmış ve karakterler kibrit çöplerinden oluşturulmuştur.

Ekip, profesyonel destek almadan, eldeki malzemelerle ve tamamen bireysel çabayla üretim yapmıştır.

Meray Ülgen'in aktardığına göre, yazılı bir plan ya da storyboard hazırlanmamıştır, senaryo doğrudan çekim sırasında alınan kararlarla şekillenmiştir. Kibritlerin milim milim hareket ettirilmesi, her sahnede ayrı bir dikkat ve sabır gerektirmiştir. Ülgen şöyle ifade eder:

“Kibritlerle çalışırken her hareketi elle veriyorduk; her sahneyi orada, o anda düşündük ve şekillendirdik.” (Ülgen, 2025)

Montaj aşaması ise bir stüdyoda değil, kameraman Berke Armay'ın Cağaloğlu'ndaki ofisinde yapılmıştır. Ülgen, bu sürecin de amatörce ve kısıtlı imkanlarla yürütüldüğünü şöyle anlatır:

“Montaj için doğru düzgün ekipman yoktu; bir masada film şeritlerini kesip yapıştırarak ilerliyorduk. Hatalı çekimler olduğunda geri dönme şansımız da yoktu.” (Ülgen, 2025)

Filmin çekimleri bu şartlarla tamamlanmış, ancak film için ses tasarımı, diyalog, dış ses ve müzik hazırlanmamıştır. Eldeki olanakların kısıtlılığı göz önüne alındığında bunun bir estetik tercih olmadığı anlaşılır. Film, Hisar Kısa Film Yarışması gösteriminde sessiz olarak perdeye yansıtılmış ancak gösterim sırasında filme yönetmenin piyanist arkadaşının canlı performansı eşlik etmiştir. Gösterimde salonda hazır bulunan Ülgen müziğin yapısını ve zamanlamasını piyanist ile iletişim kurarak belirlemiştir.

Filmin orjinal müziği Süleyman Alnitemiz tarafından yapılır. 2023 yılındaki 11.Canlandırılanlar Uluslararası Film Festivali'nde, Saygı Kuşağı bölümündeki gösterimde filme eklenir.

***Bir Gün* Filminin Ayrıntılı Sahne Akışı**

Kırmızı zemin üzerinde filmin adı küçük harflerle yazılmış olarak belirir: *Bir Gün*

Filmin kredilerinde küçük harflerle yazılmış olarak isimler belirir: Önce beyaz zemin üzerinde kameramanın adı “ÇEKİM berke armay”, Daha sonra kırmızı zeminde “SENARYO VE YÖNETMEN meray ülgen” yazıları geçer.

Kredilerin ardından filmin ilk görüntüsüne geçilir. 2023 itibari ile filme eklenmiş müzik ilk görüntü ile birlikte başlar ve filmin finaline dek devam eder. Piyano ve vurmali çalgıların ön planda olduğu, tekrar eden bir melodiye sahip olan Batılı tarzdaki bu müzik tüm filme eşlik eder.

Filmin açılış görüntüsünde; çerçevenin sol yanında simsiyah fabrikalar, fabrikaların arkasında dağlar; sağ yanında ise birbirine yakın ama dağınık şekilde yerleştirilmiş bacalı mavi evlerin olduğu kuşbakışı olarak görülür. Tüm zemin sarıdır, evlerin arasında ve evlerle fabrikaların arasında tek tük kuru, yapraksız ağaçlar vardır. Fabrikaların her birinin üzerinde “Mehmet Bey’in fabrikası”, “Ahmet Bey’in fabrikası” gibi bilgilendirici yazılar yazmaktadır.

Dağların arasından güneş doğar.

Kamera, bir grup eve yaklaşır. Evlerin arasında, kırmızı uçlu kibrit çöpü ile betimlenmiş, dik duruşlu işçiler çıkar ve yola koyulurlar.

Fabrika kapıları, arada ağaçlar ve sonra işçi evlerinin olduğu bir kadrada, işçilerin sıra halinde fabrikalara girdiği görülür.

Evlerin daha az görüldüğü, fabrikaların ise daha fazla yer kapladığı bir kadrada işçilerin fabrikalardan sıra halinde çıktıkları görülür. Sabahki dinç işçilerin fabrikadan çıktıklarında boyunları bükük, omuzları çöküktür.

İşçiler evlerine girerler. Evlerin üzerinde güneş batar.

Ekran kararır. (00:54)

Dağların arasından güneş doğar.

Sadece evlerin doldurduğu bir kadrada geçilir. Evlerin arasından işçiler dik şekilde çıkar.

İşçiler sıra halinde fabrika kapısından girerler.

Fabrika kapısını odağa alan bir kadrajda omuzları çökmüş işçilerin sıra halinde çıktıkları görülür.

İşçi evlerinde sokak arasında dik duruşlu olarak betimlenen, çocukları ve kadınları temsil ettiği düşünülebilecek, küçük ve büyük figürler vardır. Bir mahalle ortamını anıştıracak şekilde iki figür konuşur gibi iken, çocuklar koşturup oynar. Omuzları çökük işçiler onların arasından geçer. Herkes evlere çekilir.

İşçi evlerinin arkasında güneş batar.

Ekran kararır. (1:34)

Yeni bir günde işçilerin yeniden evlerinden ayrıldıkları görülür.

Bir eve kamera iyice yaklaşır. Evin kapısı açılır. Siyah uçlu bir kibrit, yanında yine siyah uçlu küçük bir kibrit ve kırmızı uçlu bir kibrit kapıdan çıkar. Kırmızı uçlu işçi kibrit evden ayrılır. Anne ve çocuk eve döner.

Güneşin altında işçiler sıra halinde fabrikaya girerler.

Fabrika çıkışında iki büküm işçiler bir araya toplanır. Aralarından biri konuşma yapar. İşçiler dikilir ve bir araya gelirler. (2:38)

İki karanlık el tepeden inerek sahneye dahil olur. Kibritlerle karşılaştırıldığında dev gibi olan bu ellerin birinde kibrit kutusu, diğerinde ise bir tek kibrit vardır. Eller kutunun kenarına sürterek kibriti yakar. Alev alıp sönen ve bükülen kibriti bir arada duran kibritlerin ortasına yerleştirir.

Bütün kibritler hareketlenerek yanan kibrite yaklaşır.

Güneş batar.

Ekran kararır. (3:20)

Sabah işçi evlerinden işçiler çıkar.

Yine sıra halinde ve dik bir şekilde fabrika kapısından girerler.

İşçiler açık alanda toplanır. Önce dağınık ve biraz da telaşlı bir havadayken sonra bir düzen içinde bir arada dururlar.

İki karanlık el tepeden inerek bir kere daha sahneye dahil olur. Bu dev ellerin birinde yine bir kibrit kutusu, diğesinde ise bir tek kibrit vardır. Eller kutunun kenarına sürterek kibriti yakar. Alev alıp sönen ve bükülen kibriti bir arada duran işçilerin karşısına yerleştirir. Bu karanlık eller arka arkaya kibritleri yakıp, yanık bükülmüş kibritleri işçilerin karşısına koyar.

İşçiler safları sıklaştırmakla bütünleşir, bir meşale görünümünü alır. Birarada hareket ederek fabrikaların arkasına, çerçevenin evlere uzak olan tarafına geçer. Meşalenin ucu alev alır.

Bir kolaj görsel üzerinde, onları korumaya çalışır gibi karanlık ellerin kapandığı görülür. Kamera uzayıp giden kadraj üzerinde acelesizce gezinir. Kolajda siyasetçi ve iş adamlarının fotoğrafları, gazetelerden seçilmiş gibi duran sözcükler, bazı markaların logoları, savaş, şiddet ve ölüm fotoğrafları vardır. (6:57)

Alev almış meşale bu kolajın üstünde belirir.

Yakın planda alevler. (9:39)

Kolaj alev alır. Ağır ağır tüm kolaj yanar.

Fabrikaların arkasında toplanmış duran işçiler ve hızla fabrikalara doğru ilerlerler.

Fabrikaların üzerinde yazan isimler işçiler tarafından silinir. (13:30)

Siyah renkli fabrikalara rengarenk flamalar asılmıştır, fabrikaların etrafı ise işçiler tarafından çevrilmiştir.

İşçiler kutlama yaparak halay çeker.

Görsel 4.3

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Kareler (1970)

Meray Ülgen “Bir Gün”: 15.10

Sayfa Numarası:1

Resim	Zaman
	0:25
	0:31
	0:35
	0:38
	1:08

Frame aspect ratio = 2:1

Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 4.4

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Kareler (1970)

Meray Ülgen “Bir Gün”: 15.10

Sayfa Numarası:2

Resim	Zaman
	1:25
	2:8
	2:33
	2:46
	3:05

Frame aspect ratio = 2:1

Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 4.5

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Kareler (1970)

Meray Ülgen “Bir Gün”: 15.10

Sayfa Numarası:3

Resim	Zaman
	4:33
	4:40
	5:11
	5:25
	6:06

Frame aspect ratio = 2:1

Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 4.6

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Kareler (1970)

Meray Ülgen “Bir Gün”: 15.10

Sayfa Numarası:4

Resim	Zaman
	7:04 7:10 7:53 8:20 9:06

Frame aspect ratio = 2:1

Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

Görsel 4.7

Meray Ülgen, *Bir Gün* Filminden Kareler (1970)

Meray Ülgen “Bir Gün”: 15.10

Sayfa Numarası: 5

Resim	Zaman
	13:22
	13:33
	14:09
	14:41
	14:49

Frame aspect ratio = 2:1

Kaynak: İlk, B(2023) Arşivi

4.2.2 Teknik ve Malzeme Seçimleri

Malzeme seçimindeki bilinçli sadeleşme ve stop-motion tekniğinin el emeği gerektiren yapısı, filmin estetik tercihleri ile doğrudan ilişkilidir. stop-motion sinemada kamera önünde kullanılan objeler animatörün elinden geçtiği için izleyicide de diğer tekniklere göre daha farklı bir etki yaratır. Bir Gün filminde de karton, mukavva, kibrit gibi malzemeler dokunsal, üç boyutlu ve pürüzleri ile var olurlar.

Bu tercihler, yalnızca düşük bütçenin ve teknik kısıtların sonucu değil, aynı zamanda dönemin bağımsız üretim pratiğinin sunduğu yaratıcı çözümler ve estetik arayışların da bir göstergesidir¹. 1960'lı yıllarda İtalya'da doğarak yayılan, klasik sanat anlayışını ve figüratif sanat prensiplerini reddeden, buna karşılık günlük yaşam objelerini, hatta ateşi kullanarak sanat pratiğini gerçekleştiren Arte Povera sanat hareketi buna bir örnektir.

Animasyonun üretim sürecindeki el emeği yoğunluğu da bu eleştirel potansiyelin ayrılmaz bir parçasıdır. Dijitalleşmenin hızlandığı çağımızda, analog tekniklerle yapılan stop-motion animasyonlar bir tür kültürel ve estetik direniş olarak okunabilir. Kukla yapımı, set tasarımı ve hareketlendirme süreçlerinde harcanan emek, politik içeriklerle birleştiğinde estetik bir protesto biçimine dönüşür. Brierton da(2002), stop-motion animasyonun çok disiplinli yapısına dikkat çekerek, bu formun yalnızca teknik bir uğraş değil, aynı zamanda güçlü bir sanat pratiği olduğunu belirtir. Stop-motion animasyon tekniğini diğer animasyon tekniklerden ayıran en önemli özelliklerden biri budur.

Bu çerçevede, Meray Ülgen'in *Bir Gün* filmi, yalnızca içeriğiyle değil, üretim süreciyle de politik bir jest niteliği taşır.

Bir Gün filminde ana kişiler olan işçileri sembolize etmek için kibritler kullanılmıştır. Kibrit; fabrikalarda seri üretimle üretilen, sayıca çok üretimi olduğu için sıradan ve tedarik yönünden ucuz; ulaşılabilir olduğu için her kesimden insanın işine yarayabilen dolayısı ile herkesin cebine girebilen; işlevi ve biçimi her kesimden ve her milletten insan için tanımlı ve tanıdık yani evrensel ve son olarak hem yanıp kül olabilecek kadar kırılgan hem de yakıp kül edebilecek kadar tehlikeli bir gündelik hayat objesidir. Bir Gün filmi kibrit objesinin yukarıda sayılan tüm özelliklerini ve çağrışımlarını, işçileri ve içinde yaşadıkları sistemi temsil edecek şekilde hikayenin içinde kullanarak evrensel bir sembolizm yaratmıştır.

4.2.3 Görsel Dil ve Estetik Tercihler

Filmin tüm hikaye anlatımı; ses tasarımı, diyalogları olmadığı da düşünüldüğünde, görsel diline ve estetik tercihlerine dayanmaktadır. Bu nedenle kullandığı görsel dil ve estetik tercihler yakından incelenecek, bu unsurların filmin hikayesine ve anlatısına nasıl hizmet ettiği çözümlenecektir.

Çekim Ölçekleri ve Mesafe

Film, açılış planında tüm film mekanını, aynı çerçevenin içinde izleyiciye bir bütün olarak sunar ve izleyiciye sunduğu bu görsel dili, bir estetik tutum olarak film boyunca sürdürür. Gestalt'ın estetik kuramı çerçevesinde değerlendirilebilecek bu görsel tutum geleneksel olarak minyatürü de hatırlatır.

Fabrikalar ve evlerden oluşan filmin ana mekanı üzerinde kamera hikayenin akışı uyarınca mahalleyi, fabrikaları ya da dağları kadraja alır. Sahne değişimlerinde veya iki plan bağlanırken benzer kadraj kullanımı nedeniyle kurguda yer yer atlamalar dikkat çeker. Ancak film yakın plan kullanımına kaymaz, mesafeli tutumunda ısrar eder.

Filmde gece-gündüz farkını ifade edecek şekilde ışığın efektif kullanılamaması, filmde dramatik bir ışık kullanımı olmaması da mesafe duygusuna hizmet eder.

Film boyunca istisnalar dışında yakın plan kullanımına rastlanmaz, genel ölçekli çekimler kullanılır. İşçiler bu genel ölçekli planlar içerisinde bir grup olarak hareket eder ve sunulur. Film de bu topluluğun önce rutin hayatını, sonra da mücadelesini takip eder. Tek bir işçinin/kibritin dramatik hikayesini konu etmez. Kameranin çekim ölçeğini yakınlaştırmamasına paralel olarak film de ele aldığı konuya dramatik açıdan mesafesini korur. Tektip kibrit çöpleriyle temsil edilen işçilerin gerilim korku, öfke, üzüntü, heyecan, neşe gibi duygu yansıtacak yüz ifadelerinden yoksun olması da dikkate değerdir. Kibritler insanileştirilmiştir ama bireyselleştirilmemiştir. Anlatılan bir bireyin dramı değil bir topluluğun bir güç odağı ile mücadelesini konu eden hikayesidir.

Tekrarlar ve Ritim

Filmin anlatımını belirleyen en önemli unsurlardan biri tekrarlar ve filmin ritmidir.

Bir Gün filmi, filmin adına uygun olarak günden güne, güneşin doğup batması ile ilerleyen günler üzerinden tekrarlarla anlatısını kurar. İşçi topluluğu için her günün rutini aynıdır ve bu rutin filmde tekrarlanarak kullanılır. Sıradan günlerin ardından gece-gündüz

döngüsünün dışına çıkıldığı sıra dışı bir zaman dilimi yani mücadele zamanı gelir. Rutinin bozulması ve yanan ateş nedeniyle yükselen şiddet, filmin önceki bölümlerinde olmayan büyük bir gerilim yaratır. Örneğin süre olarak uzunca tutulmuş, tekrarlı kibrit yakma sahnesi gerilim duygusunu yükseltir ve durumun vehametini vurgular. Yaşananları açıklayarak somutlaştıran bir üst ses ya da duyguları manipüle edecek bir ses tasarımı olmasa da bu sahneler gerilim, hüznün ve yas hissini güçlü bir şekilde yaratır. Film izleyicilerin duygusal tepkilerini şekillendirecek yakın yüz planları, diyalog ve ses tasarımı yerine mizansen, hareket, kadraj, olay akışı ve senaryo öğelerini etkili şekilde kullanır.

Tekrarlı anlatımlarda en küçük bir değişim bile anlam yaratmak, olay akışını ilerletmek için büyük fırsatlar sunar. Bir Gün filminde de tekrar eden sahnelerde bu fırsatlar değerlendirilir. Örneğin her mahalle sahnesi, günden güne gösterilen ev-iş rutini içinde, işçilerin nasıl bir hayat ve yakın çevre içinde yaşadıklarına dair yeni ipuçları verir, onları “insan” olarak vurgular.

Tekrarlı anlatılarda “sürpriz” unsuru da önemlidir. Minimalist ve yalın bir anlatıya sahip olan Bir Gün filminde de kadrajın içinde aniden beliren, kibritlere göre dev boyuttaki “karanlık eller” yarattığı etkiyi biraz da bu rutinin içinde belirmesi ile sağlar. Filmdeki bir başka sürpriz unsur ise kolaj kullanımındır. Kibritlerin sahip olmadığı çeşitli yüz ifadeleri bu kolajlardaki fotoğraflarda seyirci karşısına çıkar. Filmin bütününde yabancılaştırıcı bir etkisi olmasının yanı sıra burada örneklenen “karanlık eller” ve kolaj bölümü yeknesaklaşan ritmi bozma ve hikaye anlatımına yeni bir boyut katma işlevi görür.

Mekan Tasarımı

Filmde kullanılan mekanlar sayıca çok çeşitli olmadığı gibi bu mekan tasarımlarında da ayrıntılı bir yaklaşım sergilenmemiştir. Fabrikalar ve işçi evleri olarak gruplanan mekanların kısıtlı olması, filmin yalın ve minimalist tavrını destekler. Filmde siyah renkli fabrikalar ve mavi renkli evler her izleyicinin hızla algılayabileceği, aynı kibritlerle temsil edilen işçiler gibi tekil olarak birbirinden fazla ayrıışmayan, basit çizgilerle ifade bulan son derece klişe imgelerle temsil edilir.

Bu iş ve yerleşim alanında evler dışında çarşı, okul, spor tesisi, cami gibi hiç bir yapı bulunmamaktadır. Evlerin belli bir düzen içinde yerleşmemiş olması; meydan, sokak ve cadde gibi tanımlanmış alanların bulunmaması, araba veya otobüs gibi toplu taşımaya yer

verilmemesi buranın şehrin çeperindeki fabrikalara paralel oluşmuş bir gecekondu mahallesi olduğunu düşündürür.

Bu çevrede yaşayan insanlar için hayat, fabrikadaki iş ile mahalledeki ev arasındadır. Bu hayat rutini filmin başından itibaren vurgulanır ve film bu rutinin kırılması ile düğüm noktasına ulaşır, finalde ise düğüm çözülmüştür, işçiler için yeni bir rutinin hatta filmin adıyla paralel olarak yeni bir günün arifesinde iken film biter.

Filmin güçlü noktalarından biri filmdeki görsel unsurların filmin anlatımına katkı sunmaları, işlevsiz kalmamalarıdır. Örneğin; filmin başından itibaren fabrikaların üzerinde yer alan bilgilendirici yazılar fabrikaların tekil aidiyetine ve patronlara vurgu yapar. Filmin finalinde bu isimlerin işçiler tarafından silinmesi güç dengelerinin değişimini net olarak ifade eder.

Kibrit Çöplerinin İnsanileşmesi

Kibrit çöpleri ile temsil edilen işçiler her sabah evden çıktıklarında sırtları diktir, ilk fabrikadan çıkış sahnelerinde ise dik duruşlarının eğildiği farkedilir, her fabrika çıkışı bu durum tekrarlanır. Filmin baş kişilerinin görünümündeki bu değişim ile film, fabrika içinde çalışma sahnesi göstermeden işçilerin yoğun fiziksel emeğinin sonucunu güçlü bir görsellikle ortaya koyar. Kibritlere yapılan bu müdahale ile henüz birinci dakikası dolmadan film, kibrit çöplerini işçiler olarak tanımlamış ve insanileştirmiş olur. Filmde insan olarak temsil edilen, görünür olan başka bir grup ya da film kişisi yoktur. İşçilere kaba kuvvet uygulayan eller, fabrika üzerinde yazan isimler, kolaj bölümündeki imgeler insani özellik taşımayan karşıt güçlerdir.

Kibrit çöplerinin filmin en başından itibaren izleyici gözünde insanileşmiş olması ve filmde başka bir “insan” temsili olmaması nedeniyle filmin devamında izleyici için özdeşleşme açısından avantajlı durumda olan kibrit çöpleri ile temsil edilen işçilerdir.

Mahalle ve Mahallelinin Temsili

Özellikle evlerin kadrajı doldurduğu sahneler, farklı oyunculukların kibritlerde hayat bulması açısından dikkate değer, canlı ve kalabalık sahnelerdir.

Çocukların koşturup oynadığı, fabrikaya çalışmaya gitmeyen mahallelinin ortalıkta dolandığı, birbiri ile sohbet ettiği bir akşam üstü sahnesi ve işçi babayı sabah işe yolcu etme sahnesi sayesinde geleneksel bir aile hayatı temsili seyirciye sunulmuş olur. Bu kalabalık ve her bir kibrit çöpünün aynı anda farklı şekillerde hareketlendirildiği sahneler

sıcak bir atmosfer yaratmayı başaran sahnelerdir. Filmin ses tasarımı, diyalog gibi önemli sinemasal unsurlardan destek almadan bu bu atmosferi yaratabilmiş olması da kayda değerdir.

Fabrikalar ve mahalle arasındaki ağaçların filmin başında kuru, finalinde ise yapraklarla dolu olması, yine finalde halay başının beyaz mendil tutuyor olması detaylara gösterilen özeni ve hikayeyi güçlü bir görsellikle aktarma çabasını ortaya koyan örneklerdir.

Stop-motion ve Live Action'ın Bir Arada Kullanılması

Meray Ülgen ilk filmi olan “Bir Gün” filmini sezgileriyle ve amatör ruhla aldığı kararlar ile yapmıştır. Kendisinin verdiği bilgiye göre filminin çekimine girmeden önce storyboard, animasyon testleri v.b. bir hazırlık süreci geçirmemiştir. Kulaktan dolma bilgiler ve sezgileri yoluyla ilerlemiş ve filmini tamamlamıştır.

Toplam süresi yaklaşık 15 dakika olan Bir Gün filmi live-action (Canlı Çekim), stopmotion (Tek Kare Canlandırma) ve cut-out (kesme-kıyırdatma) animasyon teknikleri ile üretilmiştir.

“Bir Gün” filminin 10:23’dakikası live action ve 4:30’ dakikası animasyon, 25’saniyesi baştaki ve sondaki kredilere ayrılmıştır. Bir Gün” filminin, 02:45’inci dakikasında live action görüntüler kullanmaya başlamıştır. Ateşin olduğu sahneler live action’dır. Fabrikadan isimlerin silinme planı da live action olarak çekilmiştir. Tan Oral’ın Sansür filminin kredilerinde de adı geçen Berke Armay’ın teknik anlamda katkıları olduğu tahmin edilebilir. Eldeki dijital kopyanın yıpranmış görüntüsü nedeniyle filmdeki bazı ayrıntıları yakalamak da kolay değildir.

4.2.4 Kolajlar, Politik Referanslar ve Doğaçlama Müzik Kullanımı

Filmin son bölümlerinde fotoğraf kolajları kullanılır. Filmin kolaj dili malzeme seçimi ilk kavramsal sanat hareketi sayılan Dada estetiğini akla getirir. Gündelik yaşam objelerinin kullanıldığı Dada estetiğinde amaç sanat ile hayat arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak ve ikisini birbirine yakınlaştırmaktır. Bir Gün filminde de Boğaz Köprüsü, dönemin liderleri (örneğin Nixon), gazetelerden kesilmiş “zam” başlıkları, savaş ve şiddet fotoğrafları gibi imgeler kolaja dâhil edilir. Bu kolajlar, filmde anlatılan isyanın yalnızca yerel değil, küresel bir sistem eleştirisi olduğunu vurgular.

“Finale doğru bu kolajları koyduk. Çünkü bu düzeni sadece yerel değil, küreseli temsil eden imgelerdi onlar.” (Ülgen, 2025)

Bu görsel strateji, çizgi sinemadan farklı olarak fotoğrafın gerçekliğini doğrudan çerçeveye sokarak etkisini artırır. Bu açıdan bakıldığında film, dönemin siyasi atmosferini hem sembollerle hem de somut imgelerle aktarır.

Bir Gün filmi sessizdir; diyalog ya da dış ses bulunmaz. Tüm anlatım, görsel ritim ve harekete dayalıdır. Bu sessizlik, çoğunlukla teknik bir zorunluluktan kaynaklanır; dönemin ses kayıt imkânlarının sınırlılığı ve düşük bütçeyle çalışma koşulları nedeniyle filme ses kaydedilememiştir. Ülgen, ses kullanımına ilişkin şu detayı paylaşır:

“Film gösterildiğinde arkadaşımdaydım rica ettim. Piyano çaldı. Bazı sahnelerde daha sert, bazı sahnelerde daha yavaş çalmasını söyledim. Sonlara doğru müzik halaya dönüştü.” (Ülgen, 2025)

Bu doğaçlama müzik eşliği, filmin görsel ritmini pekiştiren, o anda üretilen bir dramaturjik destek işlevi görmüştür. Ancak bu durum, filmin sessizliğinin bilinçli bir estetik tercih değil, teknik ve maddi kısıtlamalardan doğduğunu göstermektedir.

Örneğin, *Bir Gün* (1970) filminde canlı müzik eşliğinde gerçekleşen film gösterimi, izleyiciye mekanik bir işleyişi ve bireyin sistem içindeki yerini sorgulatan bir protesto olarak okunabilir.

Sonuç olarak *Bir Gün* filminde biçimin içerik ile tutarlı bir bağ kurduğu tespiti yerinde olacaktır.

4.2.5 Gösterim ve Görünürlük

Hisar Kısa Film Yarışması ve *Bir Gün* Filmi

Film, Robert Kolej tarafından 1970 yılında düzenlenen Hisar Kısa Film Yarışmasında animasyon dalında birincilik ödülü kazanmıştır. Jüri başkanlığını Sermet Çağan (1929-1970) yapmış, ancak yarışma sıkıyönetim nedeniyle ertelenmiştir. Yarışmanın ardından ödül, vefat eden Sermet Çağan’ın anısına ithafen Ülgen’e verilmiştir. Meray Ülgen’in verdiği bilgiye göre, organizasyon eksiklikleri sonucu yapılan yanlışlıkla ödülün üzerinde mansiyon yazmaktadır.

“Yarışmada gösterildi, bitti. Ne TRT ne başka bir yerde gösterildi. Sadece birkaç kişiyle özel olarak izledik.” (Ülgen, 2025)

Bu görünmezlik durumu, filmin sinema tarihinden bir süre silinmesine neden olmuş; yalnızca sözlü anlatılarla bugüne ulaşabilmiştir. Film, bu gösterim dışında hiçbir yerde

izleyiciyle buluşmamış, arşivlenmemiştir. Sadece 1995 yılında Kültür Bakanlığı desteği ile Turgut Çeviker'in hazırladığı *Türk Canlandırma Tarihi* belgeselinde *Bir Gün* filminin sadece 3 dakikalık bir bölümü yer almıştır. Fakat Turgut Çeviker'in 300 dakikalık bu belgeseli de hiçbir zaman hiç bir yerde yayınlanmamıştır. 2018 yılında 6. Canlandırma Uluslararası Film Festivalinde Saygı Kuşağı konuğu olan Turgut Çeviker, belgeseli ve yapım sürecinde yaşadıkları ile ilgili bilgileri ilk defa paylaşmış, festival arşivinde bu bilgiler kayıt altına alınmıştır.

Arşivlenemeyen Filmler ve Görünmezlik Sorunu

Bağımsız kısa film ve özellikle analog stop-motion üretimler açısından en büyük sorunlardan biri, filmlerin kalıcı olarak arşivlenememesi ve bu nedenle tarihsel bellekte görünmez kalmalarıdır. 1970'ler Türkiye'sinde üretilmiş birçok kısa canlandırma film gibi Meray Ülgen'in "Bir Gün" adlı eseri de bu sorunların doğrudan örneklerinden biridir. Meray Ülgen'nin verdiği bilgiye göre, "Bir Gün" filmi üretildikten sonra yalnızca bir defa izlenmiş, çoğaltılamamış ve hiçbir resmi arşivde yer almamıştır. Bu durum, bağımsız üretimlerin sürdürülebilirliği ve kültürel mirasın aktarımı açısından ciddi bir boşluk yaratmaktadır. Yarışmanın ardından film, yönetmen tarafından orijinal haliyle yani 8 mm olarak bugüne dek korunmuştur.

Analog Sistemlerin Kırılganlığı

Analog film sistemleri, üretim süreci kadar saklama ve gösterim aşamasında da ciddi zorluklar barındırır. Filmlerin banyo edilmesi, montajlanması ve gösterim için projeksiyon cihazlarına ihtiyaç duyulması, bu süreci oldukça zahmetli hâle getirmiştir. Üstelik film ruloları fiziksel olarak bozulmaya, yanmaya ya da kaybolmaya oldukça yatkındır.

Meray Ülgen'in verdiği bilgiye göre, *Bir Gün* filmi yalnızca tek kopya ile var olmuş ve yarışma sonrası herhangi bir çoğaltma veya arşivleme yapılmamıştır. Bu durum, filmin varlığına dair bilginin yıllarca yalnızca sözlü anlatılarda sıkışıp kalmasına neden olmuştur. Böylece film, resmî arşivlerin değil, bireysel hafızaların ve kişisel anlatıların parçası hâline gelmiştir.

Görsel 4.8

1.Hisar Kısa Film Yarışması



Kaynak: https://www.kameraarkasi.org/festivaller/hisar_1967.html

Görsel 4.9

Turgut Çeviker, *Türk Canlandırma Tarihi Belgesel* Filminin CD'si



Kaynak: İlk, B Arşivi

Kurumsal Arşiv Yetersizliği

Türkiye’de film arşivciliği uzun süre kurumsal bir politika olarak ele alınmamıştır. Sami Şekeroğlu’nun girişimiyle kurulan Türk Film Arşivi gibi örnekler istisnai kalmış, bağımsız yapımlar ise çoğunlukla dışlanmışlardır. Hisar Kısa Film Yarışması gibi etkinlikler, özgün üretimlere görünürlük sağlasa da organizasyon eksiklikleri nedeniyle filmlerin arşivlenmesini sağlamamıştır.

Meray Ülgen, Robert Kolej’in düzenlediği yarışmada *Bir Gün* filmiyle birincilik kazanmasına rağmen, film için herhangi bir arşivleme ya da belgeleme yapılmadığını açıkça ifade etmiştir:

“Yarışmada gösterildi, bir daha hiçbir yerde gösterilmedi. Kimse arşiv istemedi, kimse kayıt tutmadı.” (Ülgen, 2025)

Bu eksiklik yalnızca *Bir Gün* filmi için değil, dönemin diğer kısa filmleri için de geçerlidir. Bağımsız yapımların çoğu, yalnızca bireysel hafızalarda ve sözlü tarih anlatılarında varlıklarını sürdürebilmiş, kurumsal bellekten silinmiştir.

Dijitalleşme Öncesi Dönemin Kayıp Hafızası

1980’lerin sonlarına dek süren analog dönemde, dijital arşivleme olanaklarının yokluğu birçok bağımsız çalışmanın bugüne ulaşamamasına neden olmuştur. Üretilen eserlerin yalnızca birkaç gösterimde izlenip unutulması, hem üreticinin emeğinin karşılıksız kalmasına hem de kültürel mirasın aktarımında kopukluklar oluşmasına neden olur. Bu bağlamda “unutulmuş” ya da “yok olmuş” filmler, aynı zamanda toplumsal belleğin de eksilmesine neden olan yapısal bir sorundur (Suner, 2010). Bu alanda üretim yapmak isteyenler, kendilerinden önceki üretimlerden ilham ve feyz alamamaktadırlar.

Görünürlük Sorunu ve Seyirciye Ulaşamama

Bağımsız kısa animasyonların yaşadığı en temel sorunlardan biri de izleyiciye ulaşamamaktır. Meray Ülgen’in ifadesine göre, *Bir Gün* filmi yarışma gösterimi dışında hiçbir yerde gösterilmemiştir (Ülgen, Röportaj, 00:10:26–00:10:38). Film, 2023 yılında 11. Canlandırılar Uluslararası Film Festivali, Saygı Kuşağı kapsamında gösterilene kadar, 1970’de yapılan Hisar Kısa Film Yarışması dışında, Meray Ülgen’nin verdiği bilgiye göre başka hiçbir platformda gösterilmemiştir.

Ülgen şunları belirtmiştir:

“O gün gösterimde, şeyde, Boğaziçi Üniversitesi’nde. Kaç kişi varsa o kadar. O kadar. (...) Bir daha da gösterilmedi.” (Ülgen, Röportaj, 00:10:26–00:10:38)

Bu tür kısa animasyon filmler, sinema salonlarındaki programlardan önce veya sonra gösterilebilseydi, görünürlük kazanabilirdi. Ülgen, eski dönemde her ana filmten önce kısa film gösterimi zorunluluğu olduğunu ve bunun çok etkili bir yöntem olduğunu hatırlatır (Ülgen, Röportaj, 00:00:51–00:01:26). Eğer bu tür kanuni bir zorunluluk getirilerek sürdürülseydi, bağımsız yapımlar çok daha fazla seyirciye ulaşabilirdi.

Ülgen’in vurguladığı gibi,

“Bir tane film yaptım ve bir daha yapmadım çünkü piyasası yoktu, gösterim imkânı yoktu.” (Ülgen, 2025)

Bu ifade, görünürlük sorununun üretimi doğrudan etkilediğini göstermektedir. Filmin yalnızca üretimi değil, dağıtımı ve dolaşımı da bağımsız sinemanın sürdürülebilirliği için belirleyici bir faktördür.

Arşivlemenin Kültürel ve Politik Boyutu

Arşivlemenin yalnızca teknik bir işlem değil, aynı zamanda politik bir tercih olduğu unutulmamalıdır. Ne tür yapımların saklanacağı, neyin kültürel miras olarak kayda geçeceği, hangi hikâyelerin resmî tarih tarafından görmezden gelineceği soruları arşiv politikalarının merkezindedir (Foucault, 1972). Türkiye’de bağımsız animasyonlar, özellikle politik içerik barındıran filmler, bu resmi bellekte uzun süre yer bulamamıştır.

Bir Gün gibi filmler, resmi arşivlerin dışında bırakılarak “var olmamış” gibi kabul edilmiş, yalnızca bireysel koleksiyonlarda ve sözlü tarih anlatılarında varlıklarını sürdürebilmiştir. Bu durum, sinema tarihinin tek sesli ve eksik kalmasına yol açar.

Dijital Arşiv Fırsatları ve Yeni Umutlar

Günümüzde dijitalleşmenin sunduğu olanaklarla birlikte arşivleme pratikleri de dönüşmektedir. Film tarama, dijital restorasyon ve çevrimiçi platformlar sayesinde geçmişte görünmez kalan yapıtların yeniden görünür hâle gelmesi mümkün olmuştur. Nitekim *Bir Gün* filmi de bu dijitalleşme çabalarının dikkat çekici bir örneğidir.

Araştırmacı ve küratör bu tezinde yazarı olan Berat İlk’in çabaları bu süreçte belirleyici bir rol oynamıştır. İlk, 1995 yılında Turgut Çeviker’in hazırladığı *Türk Canlandırma Tarihi* belgeselinde ilk kez karşılaştığı *Bir Gün* filminin peşine düşerek, Çeviker’den

aldığı telefon numaralarını birer birer aramış ve doğru bağlantıyı kurarak 2022 yılında Meray Ülgen'e ulaşmıştır. Ülgen'le temasa geçen İlk, hem filmi izleme hem de yönetmeniyle tanışma arzusunu dile getirmiştir. Bu girişim sayesinde film yalnızca fiziksel olarak kurtarılmakla kalmamış, aynı zamanda kültürel ve sanatsal belleğin bir parçası olarak yeniden görünürlük kazanmıştır.

Sonuç olarak *Bir Gün* filmi, Süleyman Alnitemiz'in filme yaptığı müziğin dijital versiyonuyla 11. Canlandırılanlar Uluslararası Film Festivali'nde 2023 yılında seyirciyle yeniden buluşmuştur³.

4.3 Bugüne Yansıyan Miras

Araştırmada kullanılan saha görüşmeleri ve dijitalleştirme süreci, sadece bireysel bir filmin yeniden keşfini değil, aynı zamanda Türkiye bağımsız animasyon belleğinin gün yüzüne çıkarılmasını mümkün kılmıştır. Bugün dijital arşivler, belgesel projeler ve retrospektif programlar sayesinde, geçmişteki görünmez üretimlerin hem akademik hem de kültürel alanda yeniden görünürlük kazanması mümkün hâle gelmektedir (De Kosnik, 2016).

4.3.3 Türkiye Animasyonunda Akademik ve Kurumsal Yapılanma

Bağımsız üretimin sürekliliği, 1990 yılında Anadolu Üniversitesi'nde kurulan Çizgi Film (Animasyon) Lisans Bölümü ile akademik bir zemine kavuşmuştur. Eğitimli sanatçıların sayısındaki artış, kısa film ve animasyonun yalnızca teknik bir alan değil, aynı zamanda eleştirel bir ifade biçimi olarak gelişmesini de desteklemiştir (Bek, 2020). 1993 yılında Çizgi Film (Animasyon) bölümünde Berat İlk ve Deniz Mutlu tarafından, Çizgi Filmciler Derneği (1993) ile birlikte düzenlenen Çizgi Film Günleri (1993) ile bağımsız animasyon sanatçıları, Çizgi Filmciler Derneği üyeleri ve öğrenciler birlikte film izleyip, söyleşiler, paneller ve konferanslar gerçekleştirmiştir. Bu etkinlikten sonra Cemal-Meral Erez ve Tahsin Özgür okulda ders vermeye başlamıştır. Anadolu Üniversitesi'nde kurulan Çizgi Film (Animasyon) Lisans Bölümü mezunlarından Ayce Kartal'ın bağımsız filmleri ile ulusal ve uluslararası başarılar kazandığı, yine ilk mezunlardan olan Berat İlk'in de Canlandırılanlar Derneği, ASIFA-Türkiye kurucusu olarak bağımsız sinema için çalıştığını söyleyebiliriz.

³ Berat İlk'in Meray Ülgen ile 2025 yılında yaptığı saha görüşmeleri ve kişisel arşiv notlarından alınmıştır.

Görsel 4.10

Anadolu Üniversitesi G.S.F. Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, Çizgi Film Günleri, 1993



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 4.11

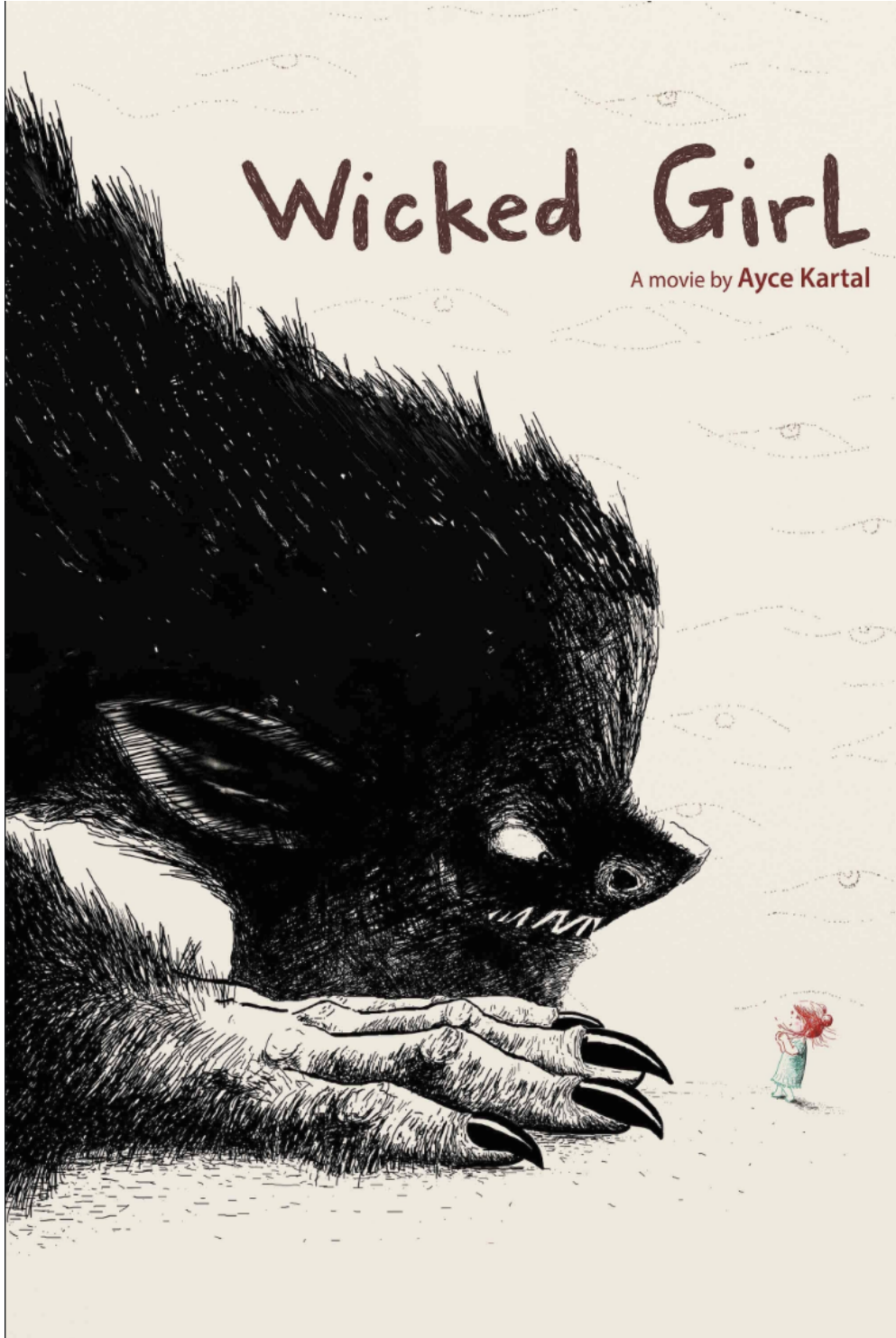
M.S.G.S.Ü. Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, 12.Canlandırılar Yetenek Kampı 2022, Cemal Erez ile film geliştirme atölyesi



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 4.12

Ayce Kartal *Kötü Kız*, 2017



Kaynak:

https://www.imdb.com/title/tt6335544/mediaviewer/rm215102720/?ref_=tt_ov_i

4.3.4 Canlandırılar Yetenek Kampı: Bağımsız Animasyon Sineması için Alternatif Bir Alan

Canlandırılar Yetenek Kampı, 2008 yılında animasyon yönetmeni, yapımcısı ve eğitmeni Berat İlk tarafından başlatılmış olup Türkiye’de bağımsız animasyon üretimi için sürdürülebilir bir yapı modeli sunmuştur. Üniversitelerde düzenlenen atölye çalışmalarıyla başlayan bu girişim, zamanla yalnızca bir eğitim alanı olmaktan çıkarak Canlandırılar Derneği'nin ve ASIFA Türkiye'nin kuruluşunu ve birkaç yıl içinde Canlandırılar Uluslararası Film Festivali'nin düzenlenmesini mümkün kılmıştır (URL-1, 2022)

Hiçbir ticari ya da kurumsal çıkar gözetmeksizin, gönüllü katkılarla ve sınırlı kamu fonlarıyla yürütülen kamp, genç animasyon sanatçıların projelerini geliştirmesine, üretmesine ve tamamlamasına olanak tanımaktadır. Program kapsamında yalnızca teknik bilgi aktarımı değil; yaratıcı dayanışma, kolektif üretim kültürü ve deneyim paylaşımı da teşvik edilmektedir. Böylece Canlandırılar, bağımsız animasyon sinemasının sürdürülebilirliğini destekleyen yaratıcı bir ekosistem sunmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2021).

Canlandırılar Derneği, ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) ile yaptığı iş birlikleri aracılığıyla Türkiye'deki animasyon yapımlarını uluslararası dolaşıma açmakta; aynı zamanda yurtdışındaki seçkilerin de yerel izleyiciyle buluşmasına katkı sağlamaktadır (URL-2, 2022). Bu çok katmanlı yapı, festivali yalnızca bir gösterim alanı değil, aynı zamanda ağ kurma, iş birliği ve üretim olanaklarının yaratıldığı bir ortam hâline getirmiştir.

Her yıl organize edilen festivalin ekonomik anlamda sürdürülebilirliği zorluklar içerse de, Canlandırılar ekibi festivali ve yetenek kampını büyütmek, uluslararası projelerle ortaklıklar kurmak ve üretimleri sergilemek amacıyla çalışmalarını sürdürmektedir. (Czach, 2016; Leca, Rüling & Puthod, 2015).

Bu çerçevede, Canlandırılar Yetenek Kampı yalnızca bir eğitim faaliyeti değil, Türkiye’de görünürlük sorunu yaşayan bağımsız animasyon alanına kamusal, kolektif ve yaratıcı bir alan açmış; bu yönüyle Türkiye animasyon tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır.

4.3.5 Bir Gün Filminin Sinema Tarihindeki Konumu

Meray Ülgen'in *Bir Gün* (1970) filmi 1970'ler Türkiye'sinde siyasal baskı ortamına rağmen dolaylı anlatımıyla toplumsal eleştiri sunabilmiştir.

Bir Gün, estetik olarak Trnka ve Švankmajer gibi Doğu Avrupa kukla sineması yönetmenleriyle paralellikler taşır. Ancak üretim koşulları itibarıyla bu filmlerden çok daha sınırlı imkânlarla yaratılmıştır. Bu filmler festival ve diğer gösterim imkanları ile seyirci ile buluşabilmelerine rağmen *Bir Gün* filminin bu imkanı olmamıştır. Buna paralel olarak Trnka ve Švankmajer filmlerinin film afişleri olmasına rağmen ne *Kibritler* ne *Sansür* ne de *Bir Gün* filmi için afiş çalışması mevcuttur. Bir demirperde ülkesi yönetmeni olduğu halde Trnka, 1958 yılından itibaren ASIFA'nın kuruluş çalışmalarına katılmış ve animasyoncular arasında uluslararası bir dayanışma ve iletişim ağı oluşmasına katkı sağlanmıştır. 1960 yılında hem ASIFA'nın kurulması hem de Uluslararası Annecy Animasyon Film Festivali'nin hayata geçmesi ile bağımsız animasyon genel olarak daha fazla görünürlük ve alan kazanmıştır. Türkiye'deki 1970 kuşağı animasyon sanatçıları ise bu tür bir dayanışma ve iletişim ağına, desteğe ve görünürlüğe yeterince sahip olmamışlardır. Meray Ülgen de bunun da bir sonucu olarak *Bir Gün* filmine afiş tasarımı hazırlatma ihtiyacı duymamıştır ve film, sinema tarihinde ve sosyo-politik eleştiri tarihinde yerini bulamamıştır.

Bu filmler, animasyonun çok katmanlı ve sembolik yapısı sayesinde, doğrudan söylemin olanaksızlaştığı dönemlerde dahi eleştirel bir alan açılabileceğini göstermektedir. O yıllarda Sinematek gibi kurumlarda Jiří Trnka'nın filmlerinin gösterilmesi, ilham verici olmuştur. Türkiye'nin 1970'lerde yaşadığı politik kutuplaşma, baskılar ve sansür ortamında animasyonun potansiyeli, bu bağlamda yalnızca estetik değil, etik bir tercih olarak da değerlendirilebilir (Zürcher, 2017; Suner, 2010). Ülgen'in animasyonu bu açıdan Türkiye'de politik anlam yüklü ilk bağımsız stop-motion örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Tıpkı Trnka'nın *El* filminde olduğu gibi, *Bir Gün* de doğrudan söylemin mümkün olmadığı bir dönemde, sınıfsal çatışma, birey-toplum ilişkisi ve politik yönelimleri simgeler aracılığıyla ifade etmeyi başarmıştır. Böylece Çekoslovak deneyimi ile Türkiye'nin bağımsız animasyon üretimleri arasında tarihsel ve estetik bağlar kurulabilmektedir.

Ayrıca film, hem biçimsel sadeliği hem de politik yoğunluğu ile daha sonra gelen Türkiye’deki çizgi animasyon örneklerinden ayrılır. Tan Oral’ın Sansür (1970) filmiyle birlikte düşünülmesi gereken bu yapıt, 1970’ler Türkiye’inde canlandırma sinemasının yalnızca çocuklara değil, aynı zamanda politik söyleme de alan açtığını kanıtlar (Bek, 2020; Shaw, 2018).

Filmde kullanılan renk, figür hareketi, mekân düzenlemesi ve metaforik yapıların dönemin siyasal bağlamıyla organik olarak örtüşmekte; bu görsel-anlatı stratejileri stop-motion tekniğiyle bütünleşmiş olarak kullanılmaktadır.

Filmin tarihsel perspektiften değerlendirmesinin yanı sıra çağdaş sanat üretiminde animasyonun eleştirel işlevini de unutmamak gerekir. Filmin günümüzde yapılan çağdaş sanat üretimlerinde kullanılan animasyon teknikleri ile konuşan bir özelliği vardır.

Filmin analog tekniklerle ve sınırlı olanaklarla üretilmiş olması, içerdiği sembolik anlatımın etkisini artırır. Böylece film, Türkiye’nin politik tarihine alternatif bir sanat dili sunar ve yalnızca sinema tarihine değil, aynı zamanda görsel kültür tarihine de katkıda bulunur.

5 UYGULAMA: BİR GÜN FİLMİ İLE ZAMANLAR ARASI DİYALOG

5.1 Uygulama Amacı ve Yaratım Niyeti

Bu uygulama bölümü, 1970 yılında Meray Ülgen tarafından stop-motion tekniğiyle, 8mm ve sessiz film olarak üretilmiş *Bir Gün* adlı kısa animasyon filminin, 2025 yılının teknolojik olanakları kullanılarak yeniden yaratım sürecini belgelemektedir. Proje, bir dakikalık sahnenin yeniden yapımını içermekte, geçmişin el emeğine dayalı üretim koşullarını, günümüz dijital araçları ve yapay zekâ destekli görsel yaratım teknikleriyle diyalog kurarak yeniden yorumlamayı amaçlamaktadır. Bu yeniden yapım aynı zamanda tarihsel bir sinema estetiğiyle güncel üretim teknolojileri arasında kavramsal bir karşılaşma zemini yaratır.

5.2 Görsel ve Teknik Format Kararları

Yeniden üretim sürecinde, orijinal filmin görsel estetiğine sadık kalmakla birlikte, çağdaş teknolojilerle yeni bir yorum geliştirilmiştir. Film 9:16 dikey kadrada yeniden kurgulanmış; cep telefonu kamerası, stop-motion uygulamaları ve yapay zekâ tabanlı görüntü üretim araçları (örneğin AI destekli storyboard jeneratörleri, görsel sentez uygulamaları) ile sahneler oluşturulmuştur. Çekimler doğal ışık ve düşük bütçeli tripod

sistemleriyle gerçekleştirilmiş; bu tercih, dönemin koşullarına bir saygı duruşu niteliği taşımaktadır.

5.3 Malzeme, Kompozisyon ve Yapım Araçları

Uygulama sürecinde, kibrit çöpü benzeri objeler, kolajlar ve basit kağıt materyaller kullanılmıştır. Mekânlar dijital görsellerle desteklenmiş, bazı arka planlar yapay zekâ yardımıyla üretilmiştir. Kullanılan uygulamalar arasında stop-motion Studio, Runway ML ve Midjourney gibi platformlar yer almakta; her sahne dijital ortamda planlandıktan sonra fiziksel materyallerle manuel olarak canlandırılmıştır. Görsel süreklilik sağlamak adına animasyon kareleri After Effects'te basit düzeyde birleştirilmiş, ses ve müzik eklenmemiştir.

Bu üretimde estetik olarak özellikle iki dönem arasındaki farkları vurgulamak hedeflenmiştir. 1970'lerin stop-motion üretiminde gözlemlenen "buluntu malzeme", dokunsal yüzeyler, kaba kesimler, ışık dalgalanmaları ve Art Povera akımının etkisiyle şekillenmiş maddesellik ön plandadır. Bu döneme ait malzeme kullanımı —ambalaj kağıdı zeminler, mukavva kutular, kibrit karakterler— hem maddi yetersizliğin hem de dokunsal üretim geleneğinin bir sonucudur.

Buna karşılık, 2025'teki yeniden yapımda yapay zekâ uygulamalarıyla gelen görsel pürüzsüzlük, dijital temizlenmişlik ve post-produksiyonun sunduğu "kusursuzlaştırıcı" etki baskındır. Dolayısıyla bu uygulama, sinema tarihindeki maddi üretim araçlarının estetik üzerindeki belirleyiciliğini tartışmaya açmakta; bir tür "maddesellikten sanallaşmaya geçiş" analizi olarak da okunabilmektedir.

Görsel 5.1

İphone 16 Pro max ile çekilmiş, Berat İlk tarafından üretilmiş bir kibrit



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.2

Çekilen fotoğrafın Google AI Studio'da üretilmiş bir kibrit



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.3

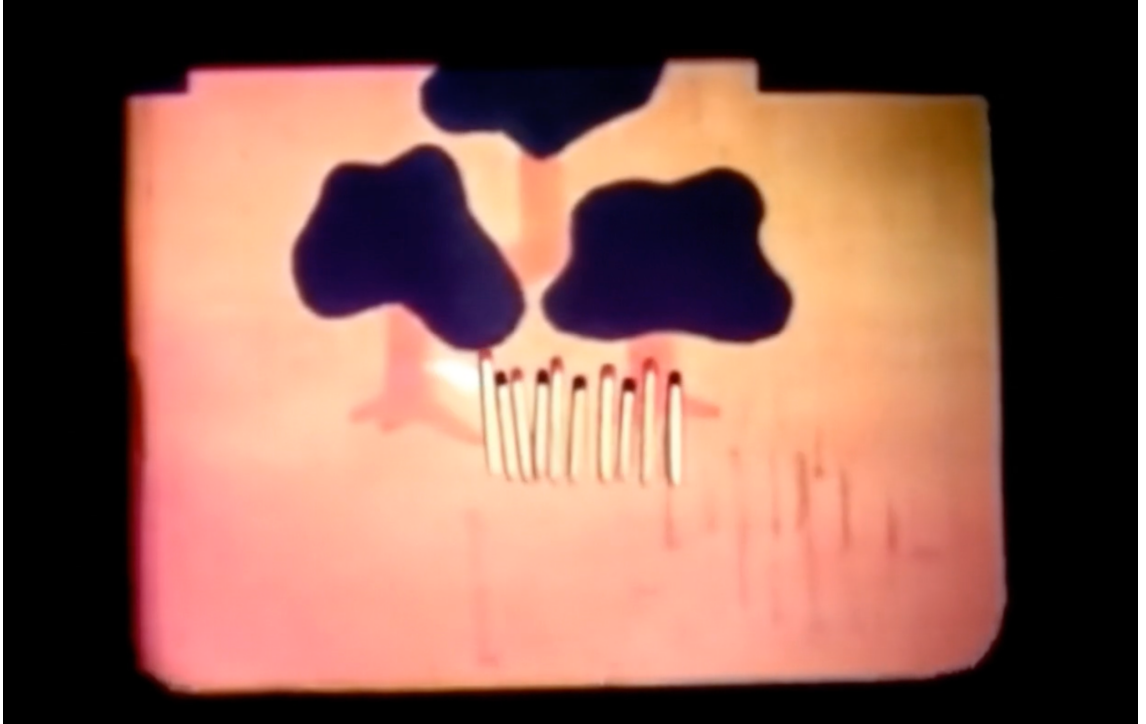
Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 14:47



Kaynak: İlk, B Arşivi

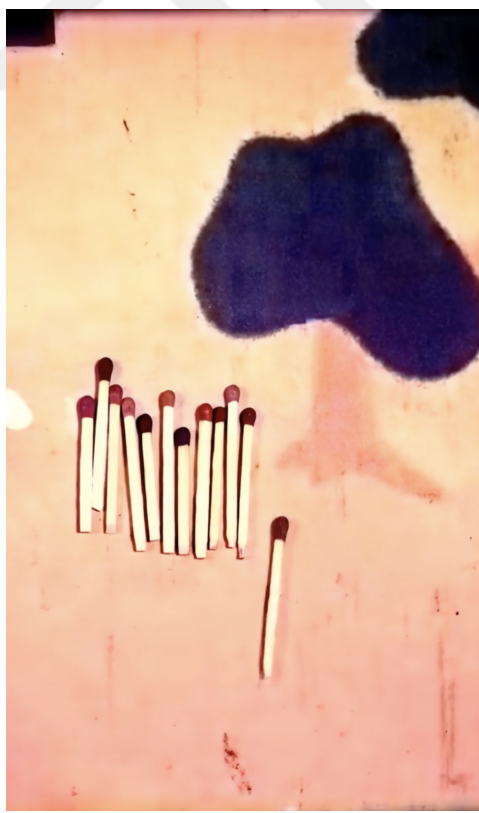
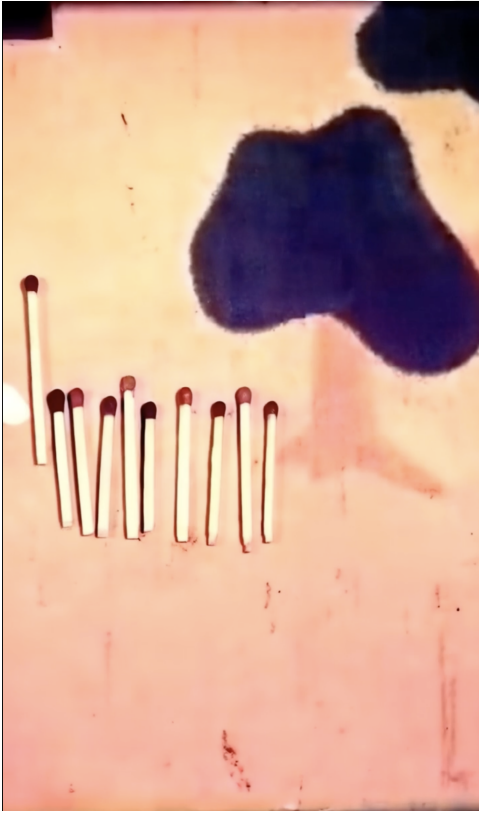
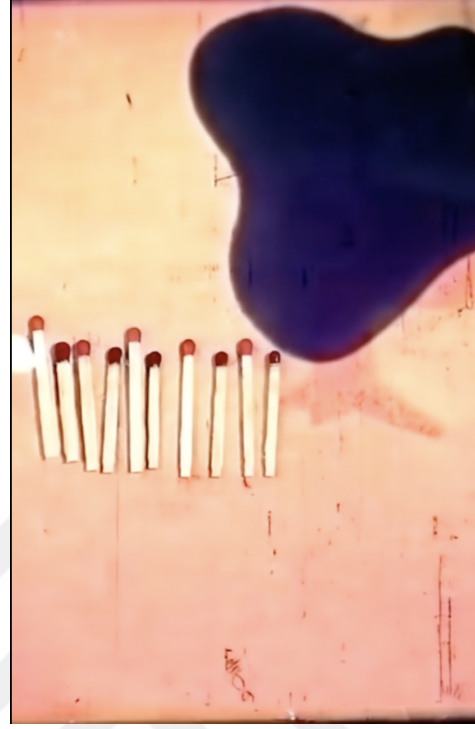
Görsel 5.4

AI uygulama *Bir Gün* filmi 14:47



Görsel 5.5

AI uygulamaları *Bir Gün* filmi 14:47, format 9:16



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.6

Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 02:08



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.7

AI uygulama *Bir Gün* filmi 02:08



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.8

Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 02:33



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.9

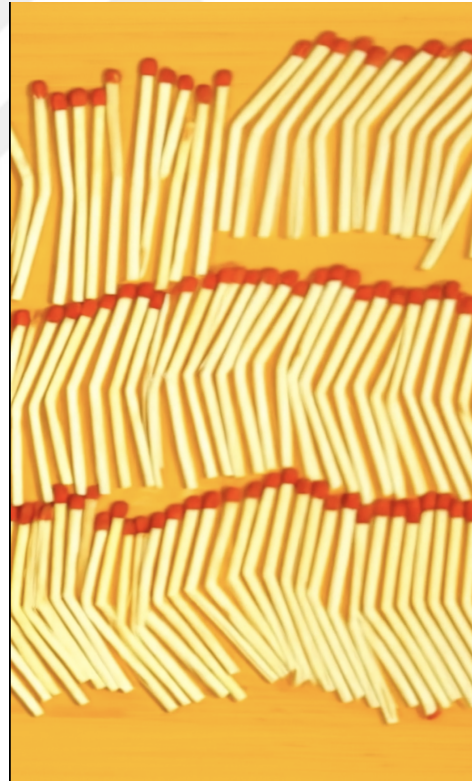
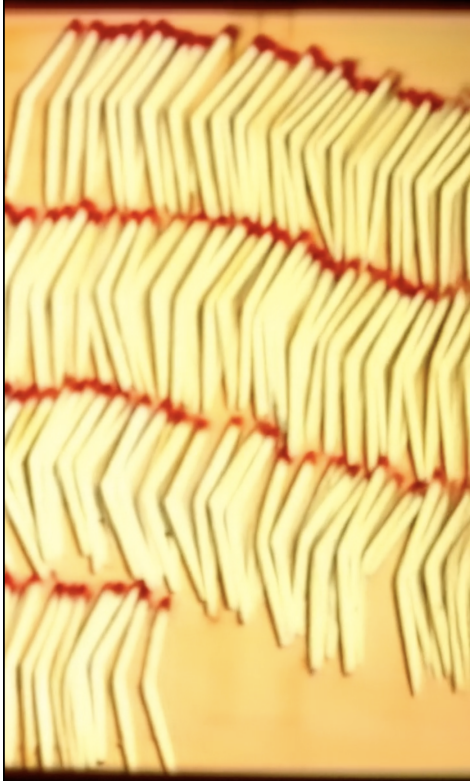
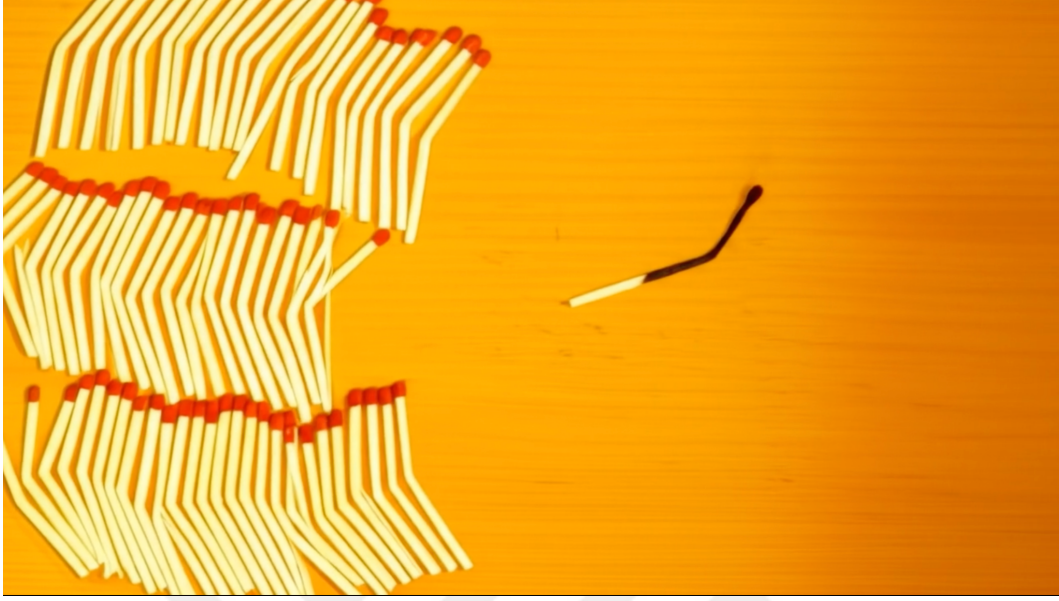
AI uygulama *Bir Gün* filmi 02:33



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.10

AI uygulamaları *Bir Gün* filmi 02:33, format 16:9 ve 9:16



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.11

Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 04:33



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.12

AI uygulama *Bir Gün* filmi 04:33



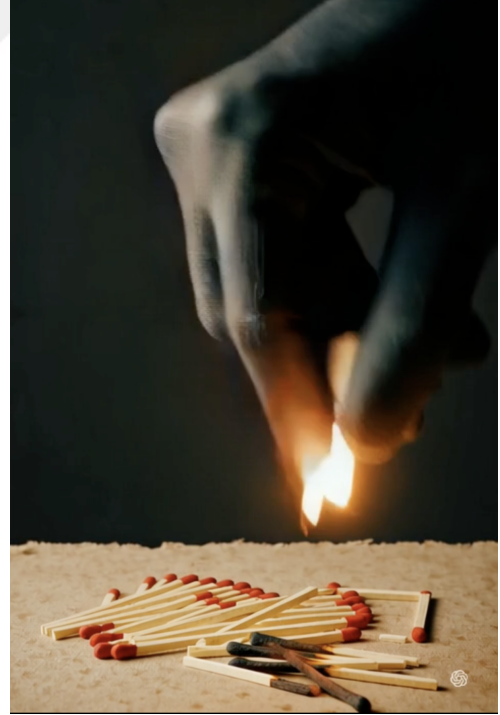
Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.13

Bir Gün filmi ekran fotoğrafı 02:46



AI uygulamaları *Bir Gün* filmi 02:46 format 9:16



Kaynak: İlk, B Arşivi

Görsel 5.14

AI uygulaması *Bir Gün* filmi



Kaynak: İlk, B Arşivi

5.5 Yaratıcı Sürecin Belirleyici Unsurları

Üretim süreci, yalnızca teknik bir yeniden yapım değil, aynı zamanda kişisel ve tarihsel bir yüzleşme pratiği olarak şekillenmiştir. Filmdeki sahnelerin yapımında, 1970'lerin sınırlı üretim koşullarının taklidi değil, çağdaş yorumla bir etkileşim hedeflenmiştir. Malzeme, hareket ve ritim kullanımı, orijinal filmdeki yapıyı çağdaş bir duyarlılıkla yeniden okuma fırsatı sunmuştur.

5.6 Uygulama Sürecine Dair Görsel ve Kavramsal Belgeler

Her aşama, hem teknik belgeler hem de sanatsal refleksiyonlar eşliğinde yürütülmüştür. Görsel storyboard eskizleri, yapım notları ve çekim arkası belgeler, sürecin araştırma yönünü güçlendirmiştir. Bu uygulama, yaratıcı sürecin yalnızca üretimle sınırlı olmadığını, aynı zamanda kavramsal bir araştırma aracı olduğunu göstermektedir.

6 SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1 Araştırmanın Temel Bulguları

Bu çalışmanın temel bulguları, hem *Bir Gün* filmi özelinde hem de 1970'ler Türkiye'sindeki bağımsız kısa stop-motion animasyon pratiği genelinde önemli noktalar ortaya koymuştur:

Bireysel ve Kolektif Yaratım: Meray Ülgen'in ifadesiyle, film tümüyle bireysel girişim ve arkadaş dayanışmasıyla, hiçbir profesyonel ya da kurumsal destek almadan üretilmiştir. Bu, dönemin bağımsız animasyonlarının çoğu için ortak bir üretim modelidir.

Sembolik ve Politik Anlatı: Film sembolik malzeme (kibrit, kolaj, meşale) kullanımı, görsel döngüleri ve sessizliği ile doğrudan politik söylem üretmeden sistem eleştirisi yapabilmektedir. Bu sembolizm, dönemin işçi hareketlerine estetik bir tercümanlık yapmıştır.

Teknik ve Arşivleme Sorunları: Film yalnızca bir defa gösterilmiş, arşivlenmemiş ve analog film üretiminin doğası gereği, neredeyse kaybolmaya yüz tutmuştur. Dijitalleşme sayesinde bugün yeniden görünür hâle gelmiş olması, bu tür bağımsız üretimlerin ne kadar kırılgan olduğunu ve dijital arşivciliğin ne kadar hayati bir araç hâline geldiğini göstermektedir.

Bağımsız Animasyonun Görünmezliği: TRT ve diğer ulusal medya kanalları bu tür politik içerikli bağımsız filmlere alan açmazken, sinema salonlarındaki ana programlar da kısa animasyonlara yer vermemiştir. Bu durum, yalnızca üretim değil, dağıtım ve seyirciye ulaşma süreçlerinin de bağımsız sinemacılar için en temel engellerden biri olduğunu ortaya koymuştur.

Bu bulgular, hem tarihsel hem estetik hem de politik katmanlarda okunabilecek, çok boyutlu bir bağımsız animasyon pratiğinin varlığını belgelemekte ve günümüz araştırmaları için önemli bir örnek sunmaktadır.

6.2 Türkiye’de Bağımsız Animasyonun Görünmezliği

Araştırmada ortaya çıkan temel bulgulardan biri, Türkiye’de bağımsız animasyon üretiminin tarihsel olarak görünmez kalmış olmasıdır. 1970’lerde üretilen bağımsız kısa animasyonlar, çoğunlukla bireysel çaba, düşük bütçe ve kısıtlı teknik imkânlarla ortaya çıkmış, ancak bu üretimler geniş bir seyirciye ulaşamamış ve arşivlerde belgelenmemiştir.

Bir Gün filmi bu durumun tipik bir örneğidir: yalnızca yarışma gösteriminde izleyiciyle buluşmuş, TRT veya diğer kültürel kurumlarca desteklenmemiş, festival ağları dışında dağıtıma sokulamamıştır. Meray Ülgen’in ifadesine göre, film tek bir kopya hâlinde kalmış ve yıllar içinde yalnızca sözlü aktarımlarla varlığını sürdürebilmiştir.

Öte yandan, film üretiminin yalnızlık içinde gerçekleşmesi, bu tür üretimlerin sürekliliğini zorlaştırmıştır. Meray Ülgen’in yalnızca bir film yapmış olması, görünürlük eksikliğinin yaratıcı motivasyon üzerindeki etkisini de gözler önüne serer: “Bir kopya yaptık, sonra kimse izlemedi. Ne teşvik eden oldu ne destekleyen,” (Ülgen, 2025).

Bu görünmezlik yalnızca tarihsel bir sorun değildir. Bugün bile, Türkiye’de bağımsız canlandırma sineması geniş kitlelere ulaşmakta zorluk çekmekte, dağıtım kanallarının sınırlılığı ve yapısal destek eksiklikleri nedeniyle dijital mecralara bağımlı kalmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada ele alınan tarihsel örnek, günümüz bağımsız animasyon pratiğine dair de önemli bir eleştirel bakış sunmaktadır.

Tüm olumsuzluklara rağmen bağımsız canlandırma sineması ülkemizde güçlenerek varlığını sürdürmektedir. Kimi kısa filmler, uluslararası festivallerde ödül kazanmakta ve Türkiye’deki üretim ortamının çeşitliliğini yansıtmaktadır. Bu üretimler aynı zamanda kültürel belleğin bir taşıyıcısıdır.

6.3 Sanat Temelli Araştırmanın Katkısı

Bu çalışma, sanat temelli araştırma yaklaşımı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Sanat temelli araştırma, yalnızca metinsel veya tarihsel bilgi toplamaya değil, yaratıcı süreçlerin, estetik tercihlerinin ve sanatçının deneyimlerinin doğrudan araştırma nesnesi hâline getirilmesine olanak tanır (Barone & Eisner, 2012).

Meray Ülgen ile yapılan saha görüşmeleri, yalnızca *Bir Gün* filminin nasıl üretildiğine dair teknik bilgiler sunmamış; aynı zamanda sanatçının motivasyonlarını, sınırlılıklarını, umutlarını ve hayal kırıklıklarını da açığa çıkarmıştır. Ülgen'in şu ifadesi, yaratıcı süreçlerin belgelenmesinde sözlü tarih yönteminin değerini gösterir: “Biz filmi yerde çekiyorduk, kibritleri milim milim oynatıyorduk. Ne storyboard ne de yazılı bir plan vardı. Sadece kafamızda sahneler vardı.” (Ülgen, 2025)

Bu tür ifadeler, salt bir belgeselci bakışla yakalanamayacak yaratıcı sezgilerin ve doğaçlama süreçlerin izini sürmeye yardımcı olur. Sanat temelli araştırma yöntemi, hem analitik hem de yaratıcı bir çerçeve sağlayarak, bağımsız animasyon sinemasının yalnızca tarihsel değil, sanatsal ve kültürel bir üretim alanı olarak da değerlendirilmesine katkı sunmaktadır.

6.4 Arşiv, Bellek ve Yeniden Görünürlük

Bu çalışma, arşiv ve bellek kavramlarının bağımsız animasyon sinemasında nasıl işlediğini ve nasıl eksik kaldığını da açığa çıkarmıştır. *Bir Gün* filmi, yalnızca bir yarışma gösterimiyle sınırlı kalmış, hiçbir kurumsal arşive alınmamış, medya ya da akademik alanda belgelenmemiştir. Meray Ülgen'in kişisel arşivinde korunmuş bir kopya, yıllar sonra dijital ortama aktarıldığında görünmez kalmıştır.

Bu tür küratoryal ve araştırma odaklı çabalar, sadece tekil bir yapıtı değil, bir dönemin bağımsız üretim kültürünü arşivleme ve görünür kılma potansiyeline sahiptir. Bugünün araştırmacıları, küratörleri ve sinema toplulukları, geçmişin görünmez üretimlerini gün ışığına çıkararak sinema tarihini çok sesli ve çok katmanlı bir biçimde yeniden yazma şansı elde etmektedir. Özellikle belgesel projeler, retrospektif programlar ve dijital platformlar bu görünürlüğün sağlanmasında kritik bir rol üstlenmektedir.

Bu bağlamda arşiv, yalnızca bir depolama alanı değil; toplumsal hafızanın, kültürel çeşitliliğin ve alternatif anlatıların taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. *Bir Gün* filmi gibi eserlerin yeniden görünür olması, Türkiye’de bağımsız animasyon tarihinin eksik

halkalarının tamamlanmasına ve daha çok sesli bir sinema belleği yaratılmasına katkı sunmaktadır.

6.5 Öneriler

- a) Arşiv Politikaları Geliştirilmeli: Kültür Bakanlığı, üniversiteler ve bağımsız sinema kurumları işbirliği ile dijital animasyon ve analog dönem canlandırma filmlerine yönelik bir ulusal arşiv projesi başlatılmalıdır.
- b) Sözlü Tarih Projeleri Yaygınlaştırılmalı: Animasyon üreticileriyle yapılacak derinlemesine görüşmeler sistematik şekilde belgelenmeli ve kamuya açık dijital platformlara taşınmalıdır.
- c) Stop-Motion Animasyona Yönelik Teşvikler Artırılmalı: Bireysel üreticilerin, özellikle stop-motion gibi yoğun emek gerektiren tekniklerde desteklenebilmesi için özel burslar, üretim fonları ve atölye programları oluşturulmalıdır.
- d) Animasyon Tarihi Eğitimi Geliştirilmeli: Görsel iletişim ve animasyon bölümlerinde Türkiye animasyon tarihine dair ders içerikleri yaygınlaştırılmalı; “unutulmuş filmler” ders konusu haline getirilmelidir.
- e) Retrospektif Gösterimler Süreklileştirilmeli: Festivallerde düzenli olarak “bağımsız animasyon retrospektifi” bölümleri oluşturulmalı ve *Bir Gün* gibi daha önce gösterilmemiş yapımlar izleyiciyle buluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (1999). *Modern Türkiye'nin oluşumu* (Y. Alogan, Çev.). Kaynak Yayınları.
- Akşin, S. (2002b). *Kısa Türkiye tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1987). *Karagöz: Türk Gölge Tiyatrosu*. İstanbul: Yayıncı bilgisi yok.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.
- ASIFA. (2011). *ASIFA 50th anniversary book: The animation art and the history of ASIFA* [ASIFA publication].
- ASIFA. (2022). <https://asifa.net/>
- Balan, C. (2008). Geçicilik, saçmalık, düşler ve diğer yanılsamalar: Türk gölge oyunu. *Early Popular Visual Culture*, 6(2), 171–185.
- Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts based research*. SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781452230627>
- Başak, N. (2007). *Kukla ve objelerle canlandırma sineması* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi).
- Bek, G. (2020). 1970–80 yılları arasında Türkiye’de kültürel ve sanatsal ortam. SALT Araştırma Yayınları. <https://saltonline.org/media/files/1970-80-yillar-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam-1.pdf>
- Boratav, K. (2000). *Türkiye iktisat tarihi: 1908–2002*. İmge Kitabevi.
- Boltanski, L. (1990). Sociologie critique et sociologie de la critique. *Politix*, 3(10–11), 124–134. <https://doi.org/10.3406/polix.1990.2129>
- Brierton, T. (2002). *Stop-motion armature machining: A construction manual*. McFarland & Company, Inc.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Candy, L., & Edmonds, E. (2018). Practice-based research in the creative arts: Foundations and futures from the front line. *Leonardo*, 51(1), 63–69. https://doi.org/10.1162/leon_a_01471
- Çeviker, T. (2004). Karikatür ve Karagöz. S. Koz (Ed.), *Perde yırtıldı, ekran parçalandı, sahne harap* (s. 71). İstanbul.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Czach, L. (2016). Affective labor and the work of film festival programming. In M. de Valck (Ed.), *Film festivals: History, theory, method, practice*. Routledge.
- Engin, A. (2006). *Tan Oral Kitabı*. İstanbul.
- Erkılıç, H. (Ed.). (2022). *Film Festivalleri Kitabı 2: 15–16 Eylül 2022, Adana*.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.

- Görgün, E. (2014, 22 Nisan). *Cici Can*. www.tersninja.com
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.
- Güdükbay, U., Erol, F., & Erdoğan, N. (2000). Gelenek ve modernitenin ötesinde: Dijital gölge tiyatrosu. *Leonardo*, 33(4), 264–265.
- İlk, B. (2023). *Arşivi*.
- Kaba, F. (2014, 27 Mayıs). *Animasyon Bölümü*. www.anadolu.edu.tr/tr/akademik
- Kınam, B. (2020). Czechoslovak puppet animation as a form of expression in visual communication design. *Inönü University Journal of Culture and Art*, 6(1), 155–167. <https://doi.org/10.22252/ijca.686874>
- Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4th ed.). SAGE Publications.
- Leca, B., Rüling, C.-C., & Puthod, D. (2015). Animated times: Critical transitions and the maintenance of field-configuring events. *Industry and Innovation*, 22(3).
- Leavy, P. (2015). *Method meets art: Arts-based research practice* (2nd ed.). Guilford Press.
- Lent, J. A., & Tunç, A. (1999, Şubat). Kitlel bir dünyada: Türk kadın animatörler. *Animation World Magazine*, 3(11). <http://www.awn.com/mag/issue3.11/3.11pages/lentturkey.php3>
- Marx, K., & Engels, F. (2002). *The communist manifesto* (S. Moore, Trans.). Penguin Classics. (Orijinal çalışma 1848’de yayımlandı)
- Mitchell, B. (2023). *Independent animation: Developing, producing and distributing your animated films* (2nd ed.). CRC Press.
- Mohamed, F. N., & Mohd Nor, N. L. (2015). Puppet animation films and gesture aesthetics. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 10(2), 102–118. <https://doi.org/10.1177/1746847715587425>
- News. (1968). Canlı görüntüler. *Yeni Sinema Dergisi*, 14, 6.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sineması*. İstanbul: Yayıncı bilgisi yok.
- Oskay, Ü. (1971). *Toplumsal gelişmede radyo ve televizyon: Geri kalmışlık açısından olanaklar ve sınırlar*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk sinema tarihi 1896–1960* (3. baskı). Doruk Yayıncılık.
- RTÜK. (2011). *Radyo ve Televizyon Üst Kurulu ve Yayın Hizmetleri Kanunu* (Madde 14). T.C. Resmî Gazete.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Scognamillo, G. (1990). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Yayıncı bilgisi yok.
- Senan, E. (1985). Canlandırma sineması. *Grafik Sanatı Dergisi*, 3, 3–15.
- Shaw, S. (2018). *Stop-motion: Craft skills for model animation* (3rd ed.). Routledge.
- Strøm, G. (2003). The animated documentary. *Animation Journal*, 11, 46–64.
- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. I.B. Tauris.

Ürkmez, B. (2012). Röportaj: Turgut Akaçık. *Grafist*, 16, 99–111.

Whybray, A. (2020). *The art of Czech animation: A history of political dissent and allegory*. Bloomsbury Academic.

Wells, P. (1998). *Understanding animation*. Routledge.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seç

