

Öncü Bir Deneme Film Çalışması: İstanbul Hatırası Belgeseli

Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen

Makale Geliş Tarihi: 08.11.2017
Yayına Kabul Tarihi: 15.11.2017

Özet

Deneme film yakın geçmişe kadar belgesel sinema kümelenmesi içinde konumlandırılmıştır. Günümüzde ise, kurmaca olmayan sinema evreninin sofistike ve niş bir türü olarak tanımlanır hale gelmiş ve önem kazanmaya başlamıştır. Son otuz yılda üretilen deneme film sayısında önemli sayılabilecek bir artış söz konusudur. Buna paralel olarak film çalışmaları çevreleri ve akademisyenler deneme film türüne giderek artan oranda ilgi göstermişler; makaleler ve kitaplar yazmışlardır. Türkiye’de ise deneme filme yeni yeni ilgi duyulmaya başlanmıştır. Giderek artmakla birlikte bu türde üretilen film sayısı oldukça azdır. Hasan Özgen’in 1989 yılında ürettiği İstanbul Hatırası belgeseli deneme filmin Türkiye’de üretilen öncü örneği olarak tanımlanabilir. Bu yazı; Hasan Özgen’in İstanbul Hatırası filminin biçim ve içerik özelliklerini irdeleyerek, filmin; Türkiye için öncü bir deneme film olduğu savını tartışmaya açacaktır.

Anahtar Kelimeler: Deneme Film, Deneme, Belgesel Film, Hasan Özgen

A PIONEERING ESSAY FILM: İSTANBUL HATIRASI DOCUMENTARY

Abstract

Essay Film has been placed in the cluster of documentray films until recent past. Today, it is defined as a sophisticated and niche genre of non-fiction cinema and becoming more important. There is a significant increase in the amount of Essay Film production in the last thirty years. Concordantly Film Studies community and academics showed an increasing interest in Essay Film and they wrote articles and books on the subject. In Turkey, the interest in Essay Film is just recently coming to light. Although the number of Essay Films are increasing, there are still very few of them. The documentary, İstanbul Hatırası, produced in 1989 by Hasan Özgen, could be identified as a Pioneer example of Essay Film produced in Turkey. This study, will examine Hasan Özgen’s İstanbul Hatırası in form and content and bring into question that the film is a Pioneer Essay Film for Turkey.

Keywords: Essay Film, Essay, Documantary Film, Hasan Özgen

Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü,
Ankara.
E-posta: kozgen@gmail.com

Giriş

Son otuz yılda, deneme filmlerin yani belgesel filmin konvansiyonel üretimlerinin dışında duran, kişisel ve öze dönüşlü (içerik kısımlı) kurmaca olmayan (non-fiction) filmlerin üretimleri başta Avrupa ve ABD olmak üzere tüm dünyada giderek artmaya başlamıştır. Bu artış uluslararası akademi ve film çalışmaları çevrelerinde deneme filme gösterilen ilginin ve verilen önemin artmasına yol açmıştır. Deneme film üzerine yazılan bilimsel makaleler ve kitaplar görece artmaya başlamıştır.

Buna karşın Türkiye'deki kurmaca olmayan (belgesel) sinema tarihine bakıldığında; deneme film türüne dair bir örneğe, günümüzde bile, çok az rastlanır. Bu bağlamda, doğal olarak deneme film üzerine yapılmış bir araştırma, yazılmış bir makale, kitap ile karşılaşmak pek olası değildir. Öte yandan, Hasan Özgen'in 1989 yılında ürettiği, İstanbul'un tarihsel, kültürel ve sosyal dokusunu mimari ve kentsel özellikleri üzerinden anlatan İstanbul Hatırası isimli belgesel filmin, bu duruma bir istisna oluşturduğu söylenebilir.

Bu yazıda deneme filmin tanımı ve özellikleri, Türk belgesel sinemasının 1975-2000 arası dönemi ve Hasan Özgen'in belgeselciliği irdelenerek, İstanbul Hatırası'nın anlatı ve biçim özellikleri, deneme film tanımları ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Yazıda, öz ve giriş bölümlerinde ortaya atılan Türk kurmaca olmayan sinema tarihi içinde İstanbul Hatırası'nın öncü bir deneme film örneği olduğu tartışmaya açılacaktır.

Deneme Nedir?

Deneme nedir? Denemenin önde gelen iki kuramcısı bilindiği gibi Theodor Adorno ve George Lukács'tır; her ikisi de denemeyi kararsız, açık uçlu ve netice itibarıyla tanımlanamaz olarak tarif eder. Adorno'ya göre denemenin en özgül biçimsel yasası kurallara karşı gelmesidir (Adorno, 1991:23). Lukács açısından deneme kendi varoluşunun koşullarını icat etmelidir: "Deneme kendine dönük vizyonunun sağlamlığı ve etkililiği için tüm ön şartları yaratmalıdır" (Lukács, 1974: 11). Başka kuramcılar ve deneme yazarları da benzer iddialarda bulunur: Jean Starobinski denemenin hiçbir kurala tâbi olmadığını öne sürer (Starobinski, 2004: 8). Aldous Huxley denemenin hemen her şey hakkında hemen her şeyi söylemek için edebi bir aygıt olduğunu savlar (Huxley, 1960: 5). John Snyderise denemenin edebi türler dışı olduğunu belirtir (Snyder, 1991: 12).

Denemenin yapmak istediği, geçicidedeki ebediyi bulmak ve damıtıp çıkarmak değil, geçiciyi ebedi kılmaktır. Denemenin zayıflığı, dile getirmek zorunda olduğu özdeşlik-dışına tanıklık eder. Aynı zamanda, niyetin nesneye göre fazlalığının dolayısıyla,

dünyanın ebedi ve geçici diye bölünmesiyle yolu tıkanmış olan ütopyanın da tanığıdır. Zorlu denemede, düşünce kendini geleneksel hakikat kavramından arındırır. Bunu yapmakla, geleneksel yöntem kavramını da askıya almış olur deneme. Düşüncenin derinliği, konusuna ne kadar nüfuz edebildiğine bağlıdır, onu ne ölçüde başka bir şeye indirgeyebildiğine değil (Adorno, 2012: 23).

Yukarıda belirtilen örneklerden de anlaşılacağı üzere gerek edebi denemeler gerekse deneme filmler açısından hali hazırda tanımlamalar hem muğlak hem de genellemelerdir. İşin özüne bakılırsa sadece kapsamlılık ve kolay ele geçmemek denemesel olanı karakterize eden özelliklerdir (Rascaroli, 2008: 25). Michael Renov (2004) deneme formunun; konudan sapma, parçalama, tekrar ve dağılma gibi özellikleriyle kompozisyonun ziyade karmaşaya yönelik eğilimiyle dikkat çektiğini dile getirir. Renov'a göre deneme formu dört yüz yıllık tarihinde tür ve sınıflandırma yasalarını şaşırtarak, metin ve metinsel ekonomi kavramlarına meydan okuyarak, edebi sınıflandırma uzmanlarına karşı direnerek varlığını sürdürmüştür (Renov, 2004: 10).

Deneme Film Nedir?

Hali hazırda akademik makalelerin pek çoğu, deneme filmin tanımının sorunlu olduğunu vurgulamakta ve sınırları aşan melez bir form olduğunu, kurmaca ve kurmaca olmayan sinemanın ortasında bir yerlere tekabül ettiğini belirtmektedir (Rascaroli, 2008: 25). Louis D. Gianetti deneme film ne gerçek ne de kurmacadır, eser sahibinin hem tutkusunu hem de zekâsını içine dâhil ettiği kişisel bir sorgulamadır diye tanımlar (Giannetti, 1975: 26). Öte yandan Paul Arthur deneme filmin bu arada derede bulunma durumuna aydınlatıcı bir çerçeve çizer: deneme film hakkında düşünmenin bir yolu, onu belgesel, avangart ve sanat filmi saiklerinin buluşma, kesişme noktası olarak görmektir (Arthur, 2003:62). Nora Alter, deneme filmin "bir tür olmadığı, biçimsel, kavramsal ve sosyal sınırlamaların dışında kalma çabası verdiği" konusunda ısrar eder. Adornovari edebi denemedeki "aykırı düşünce" hali gibi, deneme film de geleneksel sınırlara riayet etmez. Gerek yapısal gerek kavramsal bakımdan haddini aşar (kuralları çiğner) ve kendi üzerine düşünüp öz yargılayıcı davranır (Alter, 1996: 171).

Haddini aşma konusu, deneme filmin, edebi denemeyle paylaştığı ortak bir özelliktir ki bu da denemenin sıklıkla her kalıba girebilme özelliğiyle tanımlanır. José Moure, "deneme" gibi bir edebi terime başvurmamızın nedeninin kimi sınıflandırılmaz filmleri kategorize etmeye çalıştığımızda karşılaştığımız zorluk olduğunu belirtir (Moure'dan aktaran Rascaroli, 2008: 25). Bu gözlem, biçimin hali hazırda kuramsallaşmama durumunu kabul etme ve bu terimi, başka türden bir etiketlemeyi iskalayan tüm

filmler için ayırım gözetmeksizin kullanma riskini de beraberinde getirir. Denemesel nitelik, ticari yapımlara karşı direnen sinemayı adlandırmak için yegâne olabilirlik haline gelmektedir. Öte yandan, ticari olmayan, deneysel nitelikteki ya da sınıflandırılmayan her esere deneme filmi etiketini yapıştırmanın cazibesinden uzak durulmalıdır, aksi halde terim epistemolojik olarak yararlı olmaktan çıkacak bunun sonucunda birbirinden bir hayli farklılık arz eden filmleri aynı kefeye koyma gibi bir sonuçla karşı karşıya kalınacaktır (Rascaroli, 2008: 25).

Deneme Filmin Özellikleri

Bilgi ve gerçekleri sunan belgesel filmde farklı olarak deneme filmi, kimi zaman gerçekliğe oturmayan ama onunla zıt olabilecek irrasyonel ve fantastik karmaşık bir düşüncedir. Richter'e göre bu yeni tür film, film yapımcısını kronolojik sekans ya da dışsal olgunun betimlenmesi gibi geleneksel belgeselci pratiğinin parametreleri ve kurallarıyla sınırlamaz. Bilakis, tüm sanatsal üretme kabiliyetiyle meydanı hayal gücünün özgür hâkimiyetine terk eder. Deneme kelimesi kullanılmaktadır çünkü bu kelime kategoriler arası bir kompozisyon anlamına gelmekte ve aynı zamanda hudutları aşan, konudan sapan, oyuncu, zıtlıklar içeren ve siyasi bir nitelik barındırır (Alter, 2002:7-8).

Philip Lopate "In Search of Centaur" başlıklı makalesinde "özüne bakan" (özdüşünümsel), kendi kendisinin bilincindeki tarzla" gerçek anlamda denemesel bir filmin ayırt edilmesi gerektiğini belirtir. Lopate denemeyi, Cicero ve Seneca'yla başlamış ve Montaigne ve Bacon'la iyice billurlaşmış bir edebi gelenek olarak tanımlar. Deneme filmin ana özelliklerini şöyle tarif etmeye çalışır: Bir deneme filmin ya seslendirilen metin bağlamında ya altyazı olarak ya da ara yazılar olarak sözcükleri olmalıdır. Metin tekil bir sesi temsil etmelidir. Metin bir sorunsal üzerinde, düşünülüp taşınmış söylem ortaya çıkarmaya çalışmalı ve bunu temsil etmelidir. Metin bilgidan daha fazlasını aktarmalıdır. Güçlü kişisel bir görüş de içermelidir. Metnin dili mümkün olduğunca güçlü bir hitabete sahip olmalı, iyi kaleme alınmış ve ilgi çekici olmalıdır. Tüm bu özellikler edebi deneme türüyle yapılan bir mukayese sonucunda çıkarsanmıştır; burada vurgu görsel bileşenlerden ziyade katı bir biçimde sözel olanın üzerindedir. Aslına bakılırsa, Lopate, denemesel bir söylev oluşturacak biçimde imgelerin peş peşe sessiz bir biçimde akışını kabul edemez. Eleştirmen açısından denemenin ilk örneklerinden biri, "Gerçek bir denemeci gibi kendi kendini sorgulayan, şüphe uyandıran, ironik döngüsel ses tonuyla ve meselenin kalbine inmeye çalışan tavrıyla," Alain Resnais'nin Gece ve Sis (Nuit en Brouillard / Night and Fog) (1955) adlı filmidir. Lopate, bunun yanı sıra birkaç film yapımcısı ve film hakkında daha görüş belirtir; bu filmlerin odak noktası daima filmi yapana (yazara)

ait ses ve sözel metindedir. Ama aynı zamanda bu filmlerde röportajın ve kolajın (montaj) kullanımı; seslendirmenin özelliğiyle kameranın baskın nesnellığı arasındaki zıtlık gibi, başka meselelere de odaklanır. Lopate'ye (1998) göre deneme filmin ana özelliklerinden biri olmasa da deneme filmin tıpkı edebi denemede olduğu gibi izleyicinin (film yapan ile) hakiki bir konuşmanın içinde olduklarını hissetmesi gerekmektedir. İzleyici bu konuşmayı olay örgüsü içinde kurulan konudan sapmalar ve zıtlıklarla örtülü zihinsel süreçler aracılığı ile takip eder. Rascaroli'ye göre bu özellik deneme filmin kilit özelliklerinden biridir. Deneme filmin izleyicileri, filmi yapanla (filmmaker) yapacakları bir "konuşmayı kabullenmeye zorlanmalıdır." Lopate açısından bu, doğrudan hitap yoluyla gerçekleşir (Lopate, 1998; Rascaroli, 2008: 31-32).

Michael Renov'a göre deneme filmi; belgesellerin baştan beri uygulaya geldikleri kaydetme, ifşa etme ve koruma; ikna etme, tanıtmaya, ifade etme, tahlil etme ya da soruşturma anlamında gelen tüm işlevleri fazlasıyla bünyesinde barındırır. Renov deneme filmi ve belgeseli birbirine içkin görür. Buradan hareketle deneme filmin hayati bileşenleri olarak tanımladığı bu kabiliyet ve eğilimleri belgesel filmi ifade ederken, Stela Bruzzi'nin destekleyici sözlerine başvurur, "Yapı ve anlam sağlamak belgeselin işlevidir". Renov, "Saf belgesel dürtüsüyle, koruma isteğiyle öznelğin araştırılması arasında bir çelişki yoktur ve aslında onların takıntılı yakınlaşmaları denemesel eseri belirler" diye belirtir (Renov, 2004: 74-85).

Renov açısından öznellik ve öz yargılama deneme filmin kaçınılmaz unsurlarıdır:

Tüm belgesel filmler kaydederek ve daha az bir oranla sorgulayarak, kimi zaman ikna etme niyetiyle ve göreceli biçimsel meselelere vurgu yaparak dışardaki dünyaya ilgi gösterirken, deneme filmcinin bakışı aynı yoğunlukta içe doğru yönelmiştir. Bu içe dönük bakış, denemesel olanın konudan sapan ve parçalı özelliğini teşkil eder, tıpkı Andre Tournon'nun Montaigne'in denemeleri hakkında değerlendirmesinde belirttiği gibi: "Düşünce her an kendi temasını terk edebilir, mayalanma sürecini mercek altına alabilir, kazanılmış bilgisini sorgulayabilir ya da tesadüfi gelecek olasılıklarından faydalanabilir (Renov, 2004: 85).

Timothy Corrigan, edebiyat ve film arasındaki ilişkiye ayrılmış bir kitapta yer alan yazısında, Lumiere Kardeşlere kadar izi sürülebilecek belgesel pratik içinde deneme filmin, ayırt edici olarak savaş sonrasına ait Avrupa sinemasında, özellikle de Fransa'da ortaya çıktığını belirtir. Corrigan, deneme filmin kimi baskın özellikleri hakkındaki fikirlerini şöyle sıralar:

(1) Genellikle ama –muhtak değil- kısa bir belgesel konusu, (2) hâkim bir anlatı düzenlemesinin yoksunluğu (gerçi anlatı filmde birkaç motiften birini sağlayabilir) ve (3) kişisel bir vizyon ve bazen bir üst ses formunda sesin etkileşimi.’ Deneme filmde bu öznel bakış açısı ve bu bakış açısının ardındaki gerçeklikle etkileşim, her ikisinin de test edilmesi ve sorgulanması haline gelir ve filmin yapısı da tıpkı edebi denemede olduğu gibi bu diyalogun müphem hareketini takip eder (Corrigan, 1999: 58).

Burada da yine vurgu kişisel, yazara ait bakış açıdır, gerçi bir anlatıcı (üst ses) tarafından okunan metnin merkezi önemi Lopate’de olduğu kadar sıkı bir kural değildir. Corrigan, 1995 yılında deneme film üzerine yazdığı başka bir makalede denemenin evrimini ve “çoklu söylemleri bakımından” deneyimle ilişkisini kalın çizgilerle belirlemiştir: “...denemede temsil edilen deneyim, bir konuyu deneme yazarak temsil etme deneyimi ve deneyimi alımlayan kitlenin deneyimi” (Corrigan, 1995:87; Rascaroli, 2008: 32).

Paul Arthur’a göre, bu deneme filmin ele avuca gelmez niteliği her türden sınıflandırma teşebbüsünü bertaraf eder; öyle ki Lopate ve Renov gibilerin yazdığı yazılar, bir sonuca varmamakta ve sesli anlatının gerekliliği ya da samimiyet karşısında ironi gibi hususlarda aykırı düşme eğilimi taşımaktadırlar. Arthur bunun yanı sıra biçimi de tanımlamaya girişir ve şöyle der:

John Grierson’dan otuzların New Deal sahasına ve Altmışların véritésine kadar tüm belgesel pratikleriyle ilişkilendirilen zaman ve mekân epistemolojik birliğini parçaladığını gözlemler. Etkin kişisel yorum unsuru, tipik olarak sıklıkla üst ses anlatıyla oluşturulur ve bu üst ses müzik tercihleriyle, düzenlemeye yönelik ama aynı zamanda olgusal ara yazılarla zenginleşip kompozisyonel aygıtlarla güçlendirilir. Sözlü anlatının hafifletildiği ya da olmadığı koşullarda, doğrudan konuşmanın yerini yazarın varlığına delalet edecek başka izler alır (Arthur, 2003: 59).

Arthur, aynı zamanda, arşiv görüntülerin (found footage) kullanımı ve kolaja da dikkat çeker; bu, arşivlenmiş görüntülerin geçmiş zamanıyla, yorumun bugünü arasında köprü kurar. Buradaki vurgu pastişteki gibi geçmişe özlemden ziyade sorgulamadır. Otorite meselesi bakımından, Arthur’a göre deneme filmler “Tekil bir hitap tarzının bir konu üzerine yönelttiği sorunsuz otorite ve kapsayıcı bilgi algısını bozar.” Bununla beraber, “İleri sürülen savlar bir kişinin varsayımlarından ileri gelmelidir, belirli bir bilinç çerçevesinden ileri gelmelidir, şeffaf bir “Biz” kolektifinden değil (Arthur, 2003: 59 -60). Birinci tekil kişi (film yapan) üzerindeki vurgularından ötürü, Arthur açısından denemeler muhalif konumları ifade etmek için çok elverişlidir; öyle ki kadın yönetmenler ve her renkten sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Rascaroli, 2008: 32).

Deneme film; kurmaca filmin, belgesel filmin ve deneysel filmin kesişme noktasında yer alan deneylere açık bir sahadır. Corrigan’ın belirttiği gibi, çakışmalar olmasına rağmen bu film türünün, belgesel geleneğinden de avangart deneysel sinemadan da ayrılması gerekir. Her ne kadar kesişme noktasında duruyor olsa da deneme filmin kendine has işgal ettiği bir yer vardır (Rascaroli, 2008: 32).

Modern Türk Belgesel Sinemasına Genel Bakış (1975 – 2000)

Yazının bu bölümünde Hasan Özgen’in görüntü yönetmeni, yönetmen, metin yazarı ve yapımcı olarak içinde bulunduğu belgesel dönem ve iklim ana hatlarıyla irdelenecektir.

Modern Türk belgeselciliği Suha Arın’la başlamış ve kurumsallaşmıştır. Suha Arın ABD’de Sinema-TV Yapımı üzerine eğitim gördükten sonra 1973 yılında Türkiye’ye döner. Aynı yıl Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu’nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlar. 1974 yılında ise Çelik Gülersoy’un yönetiminde olan Türkiye Turing Otomobil Kurumu için Hattilerden Hititlere isimli ilk belgesel filmini üretir. “Sponsor” Çelik Gülersoy ve “belgesel film yapımcısı” Suha Arın arasında kurulan bu ortaklık Türkiye’deki profesyonel belgesel film üretim modelinin başlangıcı olur. Bir başka deyişle belgesel sinemanın kurumsallaşmasının ilk adımı olur.

Suha Arın ve ekibi 1970’lerin sonlarından itibaren çeşitli kamu ve özel kurumlara belgesel filmler üretirler. Hasan Özgen’in de önce görüntü yönetmeni sonra yönetmen ve senaryo yazarı olarak dahil olduğu Suha Arın’ın ekibi ve öğrencileri; Suha Arın Ekolü olarak adlandırdığımız belgesel film tarzının çekirdek gurubunu oluştururlar. Bu ekol çağdaş Türk belgesel sinemasının kurucu ve en etkin ekolü olur. Pek çok belgesel sinemacı, günümüzde bile, bu ekolün ayak izlerini takip etmektedir. Hasan Özgen, Nesli Çölgeçen, İsmet Arasan, Enis Rıza Sakızlı, Adil Yalçın, İlhami Algör, Hakan AYTEKİN, Ahmet Hızarcı ve Savaş Güvezne bu ekolün en bilinen üyeleri olarak anılabilir.

Suha Arın Ekolü’ne bakıldığında; Türkiye’nin tarihi, kültürel, çevresel ve sosyal değerlerini ve mirasını korumaya yönelik yoğun bir görsel arşiv üretme çabası gözlemlenir. Özellikle 1980’lerin başından başlayarak sağcı politikacılar ve iş birliği içinde oldukları küresel kapitalist unsurlar çarpık bir kalkınma mantığı içinde ülkenin tarihi, kültürel, toplumsal ve doğal mirasını hızla talan eden politikaları uyguladılar. Suha Arın Ekolü’nün temsilcileri de buldukları kısıtlı imkân ve kaynaklarla, adeta yangından mal kaçırmaya, tarihi, kültürel ve çevreci belgeseller çekerler. Bu çaba ülkede tarih, kültür ve çevre koruma bilinci oluşmasına ve bu konularda koruma politikalarının

geliştirilmesine önemli katkı yapmıştır.

Bu ekolün belgesel üretim tarzı Bill Nichols'un tanımladığı "betimleyici belgesel modalitesi" ile örtüşür. Betimleyici belgeseller ağırlıkla sözel dünyanın izahçı mantığına yaslanırlar. Betimleyici belgesel modalitesinde görüntüler, filmdeki geleneksel vurgunun tersine, bu (anlatıcının aktardığı) sözel vurguya destek olarak var olurlar. Görüntüler anlatıcının sözleriyle işaret ettiğini desteklerler. Bu bağlamda hiyerarşik olarak anlatıcının sözü yani belgeselde söz ile anlatılan, görüntülerden daha öndedir. Söz düzeni filmin perspektifini, önermesini ya da omurgasını oluşturur. İzleyici filmi bu söz düzeni üzerinden alımlar ve kavrar (Nichols, 2001: 107). Bu bağlamda, filmde bir görüntü düzeni kurulmaz. Görüntü sadece ikincil bir unsur olarak söz düzenine hizmet eder.

Suha Arın Ekolü'nün benimsediği betimleyici belgesel modalitesi ülkemizdeki en başat belgesel üretim tarzıdır. Hatta, günümüzde bile, Türkiye'de belgesel film denince oluşan temel yargı bu modalitedir.

Hasan Özgen ise bu ekol içinde anılmasına rağmen, betimleyici belgesel tarzının ötesinde belgeseller üretmiştir. Her şeyden önce; Efeler ve Bacalar (1986), Kilittaş (1987), Ateşin Göçü (1989), İstanbul Hatırası (1989), Zamanda Yürümek (2000), Işık Ülkesi (2005) ve Gelenler, Gidenler ve Kalanlar (2006) filmlerinde gözlemlendiği üzere, Hasan Özgen belgesellerinde sözel düzen ve görüntü düzeni, iki farklı yapı olarak ortaya çıkar. Özgen'in belgesellerinde görsel yorum yani sinematografik bir anlatı söz konusudur. Ayrıca Hasan Özgen'in belgesellerinde anlatıcı (voice over), zorunlu haller dışında, izahçı değildir. Söz düzeni, ekseriyetle, Özgen'in konuyla kurduğu ilişkinin öznel iz düşümü olarak çıkar karşımıza.

İstanbul Hatırası Belgeseli

İstanbul Hatırası belgeseli T.C. Emlak Bankası sponsorluğunda Suha Arın'ın film yapım şirketi MTV tarafından üretilen Eski Evler Eski Ustalar dizi belgesel film serisinin 12. ve son filmidir. Hasan Özgen bu dizi içinde Efeler ve Bacalar (1986), Kilittaş (1987) ve Ateşin Göçü (1989) olmak üzere üç film daha üretmiştir. İstanbul Hatırası belgeseli 1989 yılında yapılmıştır ve 35 dakikadır. Filmin yönetmeni olan Hasan Özgen aynı zamanda filmin metin yazarı ve görüntü yönetmenidir. Filmin kameramanlığını Turhan Yavuz, yönetmen yardımcılığını Ahmet Hızarcı, montajcılığını Gürsan Elman üstlenmiştir. Filmin özgün müziklerini Nadir Göktürk bestelemiştir. Filmin anlatıcısı ise Lami Sesar'dır.

Hasan Özgen belgeselde İstanbul'un kentsel, tarihi, kültürel ve toplumsal

dönüşümünü eleştirel, simgesel ve özdüşünümsel bir üslup ile izleyiciye aktarmıştır. Belgesel, modernleşme ve kalkınma modelindeki çarpıklıklar ile 1980 sonrası ülkeyi saran neo-liberal politikalara eleştirel bir bakışa sahiptir.

Bu meseleye akademisyen Hakan Kaynar Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar isimli kitabında benzer bir eleştirel bakışla yaklaşır:

Türkiye'nin yenileşme tarihinde sıradan insanların görmezden gelinmesi, bir bakıma özne olmamışların seçimlerine güvenilmemesine yol açar. Modernleşmenin bürokraside başlayıp bürokrasidedikiler eliyle yürütüldüğüne dair görüş, sivil toplumu sürekli nesneleştirdiğinden, onu değişim söz konusu olduğunda gereksiz kılacaktır. Böylelikle değişimin öznesi olarak sadece "tepe" dekileri ele alan ve sadece onların tasarruflarını modernleşme sürecinin içinde değerlendiren bir tarih anlayışı, özne olmamışlar "tepe" dekilerin projelerini bir adım ileri götürmek istediklerinde ortaya çıkan her türlü antidemokratik müdahalenin gerekçesi haline gelmekten ve resmî ideolojinin bir parçası olmaktan kendini alamaz (Kaynar, 2012: 32-33).

Türkiye'de modernleşme elit bürokrat sınıf tarafından planlanmıştır ve uygulanmıştır. Günümüzde bile devam eden süreçte; taban yani halk yok sayılmıştır. Tepenin bu keyfi dönüştürücülüğü her türlü denetimden muaf kalmış halk tarafından sindirilmemiştir. Hayatın ve kentin asıl sahibi olan halkla, halkı yöneten elit arasındaki bu kopukluk devlet birey çatışmasını doğurmuştur (Kaynar, 2012: 12-14).

Bürokratik elit İstanbul'a, sanayinin ve kapitalizmin merkezi olma yükünü yüklemiştir. Oysa şehir kapitalizmin ve sanayinin desteği olmadan da şehirdir. Kapitalizmle birlikte sanayinin gelişiminin İstanbul üzerindeki etkisi yıkıcı ve ağır olmuştur (Kaynar, 2012:24). İstanbul ve onu tanımlayan değerler sistemi yerini tek bir değer sistemine bırakmıştır "para". İstanbul alınan satılan bir meta haline gelir. Kimliğinden uzaklaşır. Somut ve somut olmayan tarihi, kültürel ve doğal değerleri kapitalist düzlemde pazar ürününe indirgenir ve talan edilir. İstanbul haraç mezat satılır. Pazar değeri olmayanlar ise hızla ve acımasızca yok edilir. Hasan Özgen filminin çatısını bu sorunsal üzerine kurar. Özellikle filmin final "mezat" sekansı bu sorunsala simgesel ve çok güçlü bir gönderme olarak çıkar izleyicinin karşısına.

Hasan Özgen belgeselin başında izleyiciye bir soru sorar: "Hatıralarla dolu bir kenti anlatmaya nereden başlanır? Makinasına ihanet etmeyen yorgun bir fotoğrafçıdan mı, yoksa 'ak kâğıt üzerine' resmedilen insanlardan mı?" Özgen, iki uçlu bu sorunun bir yanına kendini-öznelliğini (fotoğrafçı temsili) bir yanına ise belgesel sinemanın sorgulayıcı tavrını koyar. Ve

sorduğu soruya kendi İstanbul'unu anlatmaya başlayarak cevap verir: "Bir kentin neresi gerçek, neresi hayaldir bilinmiyorsa, doğuya baktığınızda batıyı, güneye baktığınızda kuzeyi görüyorsanız; eskimiş sokakları size gülümseyip bulvarları somurtuyorsa ve eğer o şehrin hatırası kendisinden de büyükse, bu kent İstanbul'dur" (Hasan Özgen, 1989: İstanbul Hatırası Belgeseli).

Belgeselin başından itibaren, izleyici İstanbul'u Hasan Özgen'in öznelliğinden takip eder. Deneme filme özgü bu durum filmin genel dokusunu da ortaya koyar.

Neresinden bakarsak bakalım, bu kent İstanbul'dur. Bu nedenle de denir ki: 'Bin çeşit İstanbul vardır.' İster "eski evlerine" soralım, ister "eski ustalarına", 'İstanbul bin çeşittir.'

Boğazi, sarayları, ahşap evleri, sebil ve camileri, her gün değişik renk ve ışık cümbüşü ile boyanan bu kentte dolaşmak, her akşam eve 'yeni bir İstanbul taşımak' demektir (Hasan Özgen, 1989: İstanbul Hatırası Belgeseli).

İstanbul Hatırası'nın deneme filme içkin bir başka özelliği ise anlatıcının yani filmin seslendirmesinin betimleyici belgesellerdeki tok, buyurgan, üstten konuşan ve belletici (Tanrı'nın Sesi) kalıbının çok dışında olmasıdır. Filmdeki anlatıcı (Lami Sesar), Hasan Özgen'in iç sesi olarak, ince ve dingin bir ses tonuyla metni seslendirir. Anlatıcı, içten ve izleyicinin yanında, ona eşit bir anlatı gerçekleştirir. İzleyici film boyunca şiirsel ve öznel bir ses düzenine tanıklık eder.

Hasan Özgen'in özdüşünümelliği gerek soyut tanımlamalarla gerekse alıntılarla ikinci bir öykü gibi filme örgülenir. Özgen, film boyunca izleyiciyi kendi İstanbul'unda gezdirirken, İstanbul üzerine yazmış olan şair ve denemecilerin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi de izleyici ile paylaşmaktan geri durmaz:

Bu şehir-i İstanbul ki bî misl-ü bahâdır

Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır

diye seslenir, Nedim...

... Bakalım bir taşına mülkler feda edilen İstanbul geceye mi uzanır, yıldızlara mı? Ya da ozan Enis Batur'un dediği gibi: Şimdi burada yaşadığımız, düne ve yarına yürüyor mu?...

Ahmet Hamdi Tanpınar; "Eski İstanbul bir terkipti" diye yazıyor. "Bu terkip, küçük-büyük, manalı-manasız, eski-yeni, yerli-yabancı, güzel-çirkin bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştu." ...

...Sözün burasında Orhan Veli'nin ünlü dizeleri çıkagelir:

Kapalı Çarşı deyip geçme

Kapalı Çarşı, kapalı kutu...

... İnsan ister istemez, Kemal Özer'in dizelerini hatırlıyor:

Kentler tanıdım, diz çökmüş

Kendini seyretmek için bir ırmakta

yüzü hala yanar durur.

başına gelenlerin utancıyla...

...Tıpkı Hilmi Yavuz'un şiirindeki gibi:

Ölüm uysal bir mesnevi gibi

aktı gider döne döne

güneş de batarken sararır... (Hasan Özgen, 1989: İstanbul Hatırası Belgeseli).

Özgen, filmde, çizgisel bir anlatı yerine çizgisel olmayan, kırımlı bir anlatı kurar. İzleyici kronolojik veya dizinsel bir izlek takip etmez. Olay örgüsündeki (bilgilendirici) akış sıklıkla Hasan Özgen'in öznelliği ile kırılır. İzlek, İstanbul ile Hasan Özgen'in iç dünyası arasındaki "gel-git"lerle örülür.

İzleyici yönetmenin soyut ve öznel İstanbul'unda, 1989'daki İstanbul'da, geçmişin İstanbul'unda ve geleceğin İstanbul'unda bir sarkaç gibi gezinir. Filmin öznel ve kırımlı yapısı konvansiyonel belgesel anlatısından çok deneme film anlatısı ile örtüşür. Belgeselde mekânlar, zaman ve olay akışı Hasan Özgen'in "bin çeşit İstanbul'a" yaptığı içsel, uzamsal ve zamansal sıçramalara göre şekillenir. Bu bağlamda bir dizinden söz etmek mümkün değildir.

Filmin görüntü düzeni ise bir yandan kendi başına bağımsız anlatı gibi davranır, bir yandan da filmin ses düzeni ile bir harmoni ortaya koyar. Bu harmoni, iki gvauchonun tangosu gibi, denk ve diyalektik bir ritim oluşturur. Sinematografisi, metni ve özgün müziği ile film belgeselden ziyade deneme filme yakın durur.

Sonuç

İstanbul Hatırası belgeseli öze dönük, şiirsel, ironik ve eleştirel bir filmdir. Belgesel, öznel ve özdüşünsel özellikleri ile Alter, Lapote, Renov, Rascaroli ve diğer kuramcıların, yazıda belirtilen, deneme film yaklaşımları ile örtüşmektedir. Ayrıca 35 dakikalık süresi, kişisel bir vizyona sahip olması ve sesin-anlatıcının kullanım biçimi bağlamında da Corrigan'ın deneme film tanımı için sıraladığı maddelerle örtüşmektedir.

Suha Arın filmi izledikten sonra İstanbul Hatırası'nın belgesel değil "imgesel film" olduğu eleştirisini getirmiştir ve bu bağlamda filmi yadırgamıştır. Arın'ın sezgisel olarak algıladığı bu farklılık filmin, o dönem Türk belgeselciliğine oldukça yabancı olan, deneme film özellikleri taşımasından kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda Hasan Özgen'in İstanbul Hatırası belgeseli öncü bir deneme film olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Adorno, T. (2012). *Edebiyat Yazıları* (çev: Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak) İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, T. (Rolf Tiedemann). (1991). *Notesto Literature, Vol. I* (İngcev. Shierry Weber Nicholsen) New York: Columbia University Press.

Alter, N. (2002). *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967–2000*. Michigan: University of Michigan Press.

Alter N. (1996). "The Political Im/perceptible in the Essay Film", *New German Critique*, 68 (Spring/Summer), 171.

Huxley, A. (1960). *Collected Essays*. London: Harper and Brothers.

Snyder, J. (1991). *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Lexington: University Press of Kentucky.

Arthur, P. (2003). "Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore", *Film Comment* 39, 1, 58.

Corrigan, T. (1995). *Film and Literature: An Introduction and Reader*. New Jersey: Upper Saddle River.

Corrigan, T. (1999). "The Cinematic Essay: Genre on the Margins", *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*, 19 Spring, 87.

Giannetti, L. D. (1975). *Godard and Others: Essays on Film Form*. Rutherford, New Jersey: Fair-leigh Dickinson University Press.

Özgen, H. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1989). *İstanbul Hatırası* [Belgesel Film]. Türkiye: MTV.

Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Lopate, P. (1998). *In Totally, Tenderly, Tragically*. Amsterdam: Anchor.

Lukács, G. (1974). *On the Nature and Form of the Essay in Soul and Form* (Eng çev. Anna Bostock) London: Merlin Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington USA: Indiana University Press.

Rascaroli, L. (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework: The Journal of Cinema & Media* 49.2 Fall, 25-46.

Renov, M. (2004). *The Subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota.

Starobinski, J. (2004). (Suzanne Liandrat-Guigues ve Murielle Gagnebin). "Un Art de l'équilibre", *L'Essai et le cinema*. Seyssel: Champ Vallon.